

Видання здійснено за підтримки програми «i<sup>3</sup> (ідея-імпульс-інновація)» Фонду Ріната Ахметова «Розвиток України». Висловлені тут думки не є офіційною позицією Фонду, а виражають бачення автора проєкту.



Національна академія  
мистецтв України

ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ  
СУЧАСНОГО  
МИСТЕЦТВА

Наталя ЄРМАКОВА

---

БЕРЕЗІЛЬСЬКА  
КУЛЬТУРА  
ІСТОРІЯ, ДОСВІД

Київ  
Фенікс  
2012

УДК 792.02+709.071  
ББК 85.33(0)+85.14  
Е 72

Е 72 Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід [Текст] / Наталя Єрмакова ; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. — К. : Фенікс, 2012. — 512 с.

ISBN 978-966-136-029-6

Монографію присвячено березільській культурі, яка постала в процесі реформування українського театру Лесем Курбасом (1887–1937). Вперше у вітчизняному театрознавстві феномен цієї культури розглядається в своїй унікальній цілісності і вражаючому структурному розмаїтті на тлі бурхливого мистецького процесу кінця 1910 — початку 1930-х років ХХ століття. У книзі відтворена творча практика Молодого театру (1917–1919), Кийдрамте (1920–1921), Мистецького Об'єднання «Березіль» (1922–1926), театру «Березіль» (1926–1933). Особливу увагу приділено аналізу першої української режисерської школи та професійному становленню таких режисерів як Ф. Лопатинський, Б. Тягно, Г. Ігнатівич, В. Василько, Я. Бортник, Л. Дубовик, В. Склярєнко, Б. Балабан, К. Діхтяренко та ін. Проаналізовано всі вистави цієї режисерської генерації та вистави Л. Курбаса в контексті програмних цілей березільської сценічної культури актуальної до сьогодні.

Книга розрахована на практиків, теоретиків театру, студентів профільних творчих ВУЗів, а також усіх тих, хто цікавиться історією української авангардної культури.

ББК 85.33(0)+85.14

*Затверджено до друку Вченою радою  
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України  
23 серпня 2012 р., протокол № 4*

Рецензенти:  
*доктор мистецтвознавства, професор Г. І. Веселовська  
доктор мистецтвознавства, професор О. Ю. Клековкін*

ISBN 978-966-136-029-6

© Н. П. Єрмакова, 2012  
© ИПСМ НАМ України, 2012  
© Вид-во «Фенікс», 2012

розділ перший

---

## МОЛОДИЙ ТЕАТР (1917–1919)

У ХХ ст. український театр увійшов як дві окремі системи — існування в межах різних імперій суттєво позначалося на його творчому стані, формах побутування, стосунках із соціумом. В Австро-Угорщині він міг майже без перешкод інтегруватися у західноєвропейський культурний простір, зважати на потреби української інтелігенції, резонуючи з важливими для нації процесами урбанізації, йому мало що заважало звертатися до світової класики, творів сучасної європейської драматургії, дослухатися до голосу модерної культури, тож здобутий ним досвід був суттєво відмінним від досвіду театру наддніпрянської України.

Національний театр у межах Російської імперії навіть у кращі часи почувався приниженим через свій «напівлегітимний» статус, зазнавав неповаги, зверхнього ставлення шовіністично налаштованої, так званої, «чистої публіки», однак, намагався не втрачати повноцінного духовного зв'язку з українською громадою, спираючись майже упродовж всього ХІХ ст. на ідеологічні засади народництва. Згодом саме цей факт став на перешкоді його активного естетичного оновлення, гальмуючи, головним чином, інтегративні процеси. Постає ситуація ускладнювалася специфікою розвитку національної сцени в попередній історичний період.

Завдяки І. Котляревському, Г. Квітці-Основ'яненкові, М. Кропивницькому, М. Старицькому, І. Карпенкові-Карому в українському сценічному мистецтві вкоренилася специфічна модель, сказати б, «авторського театру», чия природа визначав принцип гуртування різних артистичних сил довкола лідера — здебільшого драматурга, не зрідка режи-

сера, актора, педагога, антрепренера. Тому не дивно, що навіть за вкрай несприятливих умов, злагодженість і мобільність цієї моделі дозволяла створювати вистави найвищого художнього ґатунку. За доби корифеїв «авторський театр», попри брак перекладних творів, п'єс на історичну та побутову тематику (крім селянської), демонстрував зразки віртуозної та духовно наснаженої роботи. Втім, усі зазначені обставини прирікали його на естетично й тематично монотипне існування.

На початку ХХ ст. цей монотипний «авторський театр» зазнав природної деструкції: пішли з життя його лідери, що зробило неможливим повноцінне функціонування створених ними організмів. Водночас ізоляція українського театру від загальноєвропейських культурних рухів чимдалі більше поглиблювалася, загрожуючи йому творчою стагнацією. Логіка розвитку мистецького процесу вимагала рішучої зміни монотипної моделі на політичну — вільну від численних догм, табу, канонів.

Схожа ситуація довгі часи панувала й в українській драматургії, але глобальні зміни в розвитку національної культури вплинули і на її природу, змушуючи сучасних дослідників констатувати: «На місце одновимірного раціонального просвітницького народницького дискурсу приходить поліфонічний модерністський дискурс, що вбирає в себе різні явища, формує нові принципи взаємодії традиції й експерименту... Головним при цьому стає переорієнтація з *міметичного* принципу відтворення дійсності, характерного для народницького дискурсу, який чи не найвиразніше впливав на театр ХІХ ст., — на *моделюючий*, знаковий: символічний, метафоричний, екзистенційний»<sup>1</sup>. Багатовекторність тих процесів зауважила С. Павличко, наголосивши, що завдяки цьому виникли особливо сприятливі умови для творчого «маневрування»: «Загальний дискурс модернізму містить ряд окремих дискурсів: європеїзму або західництва (адже модернізм як інтелектуальна система завжди зорієнтований на Захід), сучасності (адже модерність співвідносить себе насамперед з часом), інтелектуалізму, антинародництва, індивідуалізму, фемінізму, зняття культурних табу, зокрема у сфері сексуальності, деканонізації, формалізму в критиці й інтересу до формального боку твору та ін.»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Свєрбілова Т. Від модерну до авангарду: Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Тетяна Свєрбілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина; за заг. ред. Л. Скорини; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Черкаси, 2009. — С. 9.

<sup>2</sup> Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі // Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко; упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко, передмов. М. Зубрицької. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. — С. 36.

Українське сценічне мистецтво, перебуваючи в тій самій фазі розвитку, на жаль, лишалося явищем естетично незрівнянно більш інертним. Процес розпочався з поширення ідей «європеїзації» національної сцени, які жваво обговорювали українські культурні кола. Театральну спільноту закликали енергійніше долати розрив із європейським художнім життям, переглядати народницьку концепцію задля посилення інтегративних тенденцій. Леся Українка, Л. Старицька-Черняхівська, В. Винниченко, О. Олесь, С. Черкасенко запропонували новий репертуар і, відтак, створили умови для рішучого прориву в театральній справі. Однак, їхні твори вимагали особливих сценічних підходів, а саме до цього український театр був не готовий.

У зазначений період в європейському мистецькому житті взаємини театру і драми теж відчутно ускладнилися, привернувши пильну увагу Д. Антоновича, одного з не багатьох діячів національної культури, здатних помітити й проаналізувати відповідні процеси: «Це був час, коли література опанувала театром і праця автора драматурга почала надавати фізіономію цілому театрові. Драматург став першою і головною силою в театрі. Значіння актора зменшилося, навпаки режисера — виросло. Режисер, сам часто не актор, став головним інтерпретатором замислу авторів, а актори — знаряддям для відтворення режисером літературної праці автора»<sup>3</sup>.

В Україні на початку ХХ ст. суперечності між літературним і театральним рухами набули небаченої раніше гостроти. Йдеться про ситуацію з новою українською драмою. Її поява, одразу ставши важливим фактором культурного життя, на театр майже не вплинула: він навіть не квапився познайомити глядачів з її зразками. Розтлумачуючи природу такого стану речей, Д. Антонович писав: «Ні Леся Українка, ні Винниченко, ні Олесь безпосереднє участі в конкретному театральному підприємстві ніколи не брали, це тільки діячі на ниві літератури, їх пьеси<sup>4</sup> писано не для конкретного театру і не для конкретних акторів; навіть більше того: ті пьеси писано для театру, якого ще не було, але який мусів бути, і ці автори творчою інтуїцією відчували появлення такого нового театру...»<sup>5</sup>. Автор слушно закидав практикам сцени брак програмних ідей, фактично, констатуючи закінчення доби домінування авторського театру, та проголошував невідворотність поставання моделі іншої типології. Те, що він уникнув її визначення, цілком природно — такого наміру не демонстрував сам театр.

<sup>3</sup> Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919 / Д. Антонович. — Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. — С. 195.

<sup>4</sup> Тут і далі у всіх цитатах збережено авторський стиль та орфографію, через це можуть бути, зокрема, розбіжності у написанні імен власних.

<sup>5</sup> Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919 [...] — С. 197.

Нова колізія розгорталася на тлі активних суспільних процесів гуртування громади довкола ідей національного самовизначення, що надали особливої ваги питанню входження українського театру в європейський культурний простір. Але в масі своїй творчо інертні театральні діячі не були готові до необхідних рішучих дій. Тож не дивно, що прірва між українським та європейським театрами загрозливо глибшає, «відсікаючи» європейську культуру від національної, прирікаючи останню на колоніально детерміноване становище. Нова драма без підтримки, власне, театральними ресурсами, здатними формувати іншу художню реальність, суттєво змінити ситуацію не могла.

Саме тоді активізувався «галицький» чинник, чий вплив на наддніпрянський театр особливо підсилила діяльність когорти митців-галичан — носіїв ширшого естетичного досвіду. Й. Стадник, Л. Курбас, А. Бучма, Ф. Лопатинський, М. Крушельницький, Й. Гірняк, В. Калин, Я. Бортник, Г. Бабіївна, С. Федорцева та інші, потрапивши на східноукраїнський кін у першій третині ХХ ст., помітно прискорили його оновлення. На це ще у 1920-ті роки звернув увагу Л. Курбас, коли порівнював долю національного театру в обох імперіях: «Зовсім одмінною була ситуація в Галицькому театрі, доля якого так тісно зв'язана з театром Наддніпрянським. Він розвивався в обставинах буржуазної конституційності, що вмiла найжорстокіший гніт, соціальний та національний визиск замаскувати зовнішньою культурно-національною свободою. Тут були українські школи виключно до університетських катедр і, навіть, субсидія для театру. Підтримувати український театр було обов'язком кожного, організованого в численні товариства, інтелігента, селянина і робітника. Люди з середньою, а то й вищою освітою, не були там винятком. Театр розвивався в атмосфері постійних взаємин з польською і німецькою театральною культурою, і мистецтво Шарлоти Вольтер і Давісона<sup>6</sup>, Жулковського і Моджієвської впливали і переломлялися там по-своєму. Репертуар від класичної трагедії Шиллера до французького фарса, від водевіля і оперети до сучасної опери, від трактованої як мелодрама української побутової п'єси до натуралістичних п'єс Цеглинського — створив особливий тип актора виключної стилістичної гнучкості: Бучма, Крушельницькій, Гірняк, Калин, яких знають і тут, для Галицького театру дуже типові»<sup>7</sup>.

Надзвичайно яскравий портрет галицького актора тієї доби знаходимо трохи пізніше у В. Хмурого — автора першої монографічної розвідки про одного із цієї когорти — М. Крушельницького. Порівнюючи галичан із акторами наддніпрянської України, критик писав: «Тут актор жив у цілком іншому культурнім середовищі. На нього впливало сусідство західно-європейської театральної культури — оригінальної німецької і польської, що живилася чималою мірою

<sup>6</sup> У статті помилково «Лавісона».

<sup>7</sup> Курбас Л. Шляхи Березоля / Лесь Курбас // ВАПАІТЕ. — Х., 1927. — № 3. — С. 147.

з французького театру»<sup>8</sup>. Автор зазначав, що цей театр «мав на чому збагнути свою силу та безсилля, бо його взаємини з німецьким і польським театром не були пасивні, як у наддніпрянського театру з російським. Його театр день у день боровся за глядача і актор у цій боротьбі стояв у передній лаві. Галицький актор без фахової виучки не міг з'явитися навіть перед своєю постійною аудиторією. Там, де законодавцями театрального смаку були театри досконалого фахового майстерства, ніяка тематика й темперамент не врятували б його від провалу. Тим-то в галицького актора передовсім видко фахову школу»<sup>9</sup>.

Вже у наш час явище «галицької присутності» прокоментувала Н. Кузякіна, розмірковуючи, яким чином на «піднесення українського мистецтва 20-х років» вплинуло «з'єднання двох могутніх потоків — наддніпрянської та галицької культур», й уточнила, що «період, коли галицькі елементи надзвичайно інтенсивно входять до наддніпрянської культури», розпочався «значно раніше 1920-х років, оскільки існував віддавна, а на межі ХІХ–ХХ ст. значно інтенсифікувався»<sup>10</sup>.

Звичайно, були й інші вагомі причини для змін, багато що залежало від характеру структури театральної справи. Її основу впродовж довгих десятиліть становили мандрівні трупи, очолювані не завжди культурними антрепренерами, часто не здатними на жодні, тим паче, радикальні зміни. Масштабні зрушення здійснювали поодинокі митці. Усі ці події припадають на період між 1916 та 1928 роками з помітним уповільненням процесу з другої половини 1920-х до початку 1930-х років.

В цілому, переформатування структури театральної справи першого двадцятиліття ХХ ст. відбувалося поетапно:

- створення першого стаціонарного антрепризного театру Миколи Садовського (1907);
- заснування перших державних театрів: Національного (1917), Народного (1918) та Державного драматичного (1918);
- започаткування першого українського студійного осередку Молодого театру (1917).

Згадувані вище колективи незмінно декларували прихильність до ідей «європеїзації», більшість визнавала найприйнятнішою форму «виробничого» театру, що не передбачало перегляду методологічних та методичних засад праці. Їхня тактика реформування сцени здебільшого обмежувалася корекцією репертуару. Виняток становив очолюваний Л. Курбасом Молодий театр, який керувався радикальни-

<sup>8</sup> Хмурий В. [В. Бутенко] Мар'ян Крушельницький: етюд / В. Хмурий. — [Х.]: Рух, 1931. — С. 24–25.

<sup>9</sup> Там само. — С. 25.

<sup>10</sup> Кузякіна Н. Галицький актор: Необхідні творчі силуети / Наталя Кузякіна // Український театр. — К., 1993. — № 5. — С. 13.

ми ідеями, відтак, по-перше, запровадив в Україні раніше не практиковані студійні підходи, по-друге, у власному пошуку спирався на досвід світового театру.

У процесах культурного будівництва чільне місце належало Українській Центральній Раді, яка, демонструючи соціальну, політичну, духовну зрілість, у 1917 році заснувала інститут державного театру. Для нації, що обстоює політичний суверенітет, державний театр (Національний) є чимось більшим за ще один мистецький осередок. Його народженням завершилося реформування структури театральної справи в цілому. Відтепер до її складу увійшли державний та приватні, стаціонарні та мандрівні, студійні й «виробничі» заклади, антрепризи та «товариства на паях». Принциповий характер нового форматування театрального простору очевидний: всі його сегменти разом узяті створили плідний ґрунт для впровадження більш гнучких і різноманітних форм художньої практики.

Дуже скоро ця система зазнає більшовицького демонтажу, спроб Наркомосу (Народний комісаріат освіти) її поглинути. Нові органи влади спочатку виявлятимуть зацікавлення в діяльності адміністративно-управлінської сфери, згодом здійснюватимуть чимдалі більший ідеологічний тиск, щоби, врешті, безпосередньо втручатися в естетичні аспекти творчості. Тим не менше, український театр і за радянської доби деякий час упевнено реалізував програму «європеїзації», інспіровану ідеями побудови національної держави. Більшовицька влада, аби нейтралізувати цей вплив, згортає програму «європеїзації», гасла якої з середини 1920-х років втрачають актуальність, лишаючись маловиразною тенденцією. Згадані соціальні процеси безпосередньо вплинули на долю всіх керованих Л. Курбасом колективів, частково заторкнувши й перший студійний мистецький осередок.

Від народження Молодий театр позиціювався, насамперед, як студія. Саме фахове навчання викликало найбільший ентузіазм початківців, проте не знайшло належного розуміння, схвалення та підтримки у сучасників, збентежених, радше за все, відсутністю стандартів фахової роботи, що десятиліттями панували на українських теренах. Найбільший інтерес загалу викликали причини утворення гурту, однак єдності поглядів на цей предмет не знаходимо ні у дослідників, ані в самих учасників процесу. Найчастіше мотивом називали крайнє неприйняття дебютантами мистецтва старшого покоління українських акторів. Підстав так думати зовсім не бракувало.

Справді, окремим молодотеатрівцям сумнівною видавалася практика переважної більшості українських труп сукупно з кращою поміж ними — антрепризою Миколи Садовського. П. Самійленко, приміром, згадувала: «Ми огульно твердили, що театр Садовського вмирає»<sup>11</sup>. Не менш гостро висловлювався молодий С. Бондарчук: «Кинувши виклик “Молодого театру” перед початком революції

<sup>11</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь / Поліна Самійленко. — К.: Мистецтво, 1970. — С. 15.



(осінь 1916 року) як протест проти старих традицій, шаблону і рутини — українське театральне мистецтво розгортало свої паростки так же бурхливо, як бурхало в цей час само життя»<sup>12</sup>. Проте не всі члени колективу виявляли подібну категоричність. Й. Шевченко, спростовуючи поширені чутки про нібито граничний нігілізм колективу, зазначав: «Серед широких кол публіки, як і серед критиків та журналістів, що писали про “Молодий Театр”, переважає думка, що цей театр “європеїзував” українську сцену, себ-то одірвав її від побутових селянських мотивів, викинув з неї етнографію і поширив її мистецьку базу, ввівши в репертуар п’єси, що малюють життя та складні переживання “вищих верств” суспільства. Такий погляд і така оцінка ролі “Молодого Театру” занадто плиткі і в корені неправдиві»<sup>13</sup>. Міркування Й. Шевченка багато літ потому розвинула Н. Кузякіна: «Курбас найменше приділяє увагу викриттю старого українського театру, йому здавалося, що той доживає останні дні і для цього не потрібні особливі докази. Найбільше Курбас стурбований визначенням шляхів театру “на сьогодні і завтра”, пошуками платформи для однодумців»<sup>14</sup>. Свідок тих процесів — О. Кисіль — вбачав головну причину поставання Молодого театру в невдоволенні нового покоління акторів станом «академічних викладів у театральних школах» і щирому бажанні «шукати самотужки власних і нових шляхів у театральному мистецтві»<sup>15</sup>. Втім, інший поважний дослідник — Д. Антонович — на цей фактор зовсім не зважав, висуваючи на перший план інше: сповідування засновниками Молодого театру ідей «чистої театральності»<sup>16</sup>. Водночас М. Вороний не визнавав жодних програмних естетичних цілей в їхній діяльності, оскільки вважав, що гурт «не мав ні загальної провідної ідеї, ні виразно зафіксованого обличчя. Очевидно, він про це й не дбав; єдиним його стремлінням було — шукати нових форм»<sup>17</sup>. Повертаючись до питання програмності дій Молодого театру наприкінці 1920-х рр., Й. Шевченко рішуче заперечував тезу М. Вороного, наголошуючи: перший український студійний осередок діяв, якраз, програмно, «по-

<sup>12</sup> Бондарчук С. Театральні замітки. Про Молодий театр Леся Курбаса. Перспективи / С. Бондарчук // Мистецтво. — К., 1919. — № 3. — С. 27.

<sup>13</sup> Шевченко І. Молодий Театр: Його роль та робота / Іона Шевченко // Барикади театру. — К., 1923. — № 2/3. — С. 8.

<sup>14</sup> Кузякіна Н. Становление украинской советской режиссуры: (1920 — начало 30-х гг.): учеб. пособ. / Н. Б. Кузякіна; Министерство культуры РСФСР; Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. — Ленинград: ЛГИТМиК, 1984. — С. 17.

<sup>15</sup> Кисіль О. Український театр: Популярний нарис історії українського театру / Ол. Кисіль. — [К.]: Книгоспілка, 1925. — С. 153.

<sup>16</sup> Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919 [...] — С. 212.

<sup>17</sup> Вороний М. Український театр під час революції // Вороний М. Театр і драма: збірка статей / Микола Вороний; упорядник О. Бабишкін. — К.: Мистецтво, 1989. — С. 293.

клавши в основу роботи постулат грамотности, студіювання театральних стилів»<sup>18</sup>. Фактично цією заявою автор майже слово в слово повторив раніше висловлену ним ідею, що «в основу своєї роботи [...] “Молодий Театр” кладе постулат грамотности — студіювання (стили), досліди, експерименти»<sup>19</sup>.

Сьогодні видається очевидним: до створення закладу нового типу Л. Курбаса спонукало гостре відчуття ізоляції українського театру від європейського художнього процесу, розуміння того, що подолання творчої скутості, обмеженості діапазону естетичного висловлювання неможливе без спеціальних зусиль, які виводять Молодий театр поза межі території звичайного виробничого колективу нехай із суто європейським репертуаром. Характер дій у цьому випадку прямо залежав від способів, якими збиралися здобувати новий досвід.

Варто наголосити, що в усіх спробах фундаторів першого студійного осередку, здійснених ще до знайомства з Л. Курбасом, переважали естетичні пріоритети. «Група дванадцяти» (самоназва молоді, згуртованої довкола подружніх пар: П. Самійленко — Й. Шевченка та С. Мануйлович — С. Бондарчука), вважаючи нову українську драму найкращою цариною для реформ національної сцени, спершу намагалася сценічно зреалізувати драматичні етюди О. Олеся, проте зазнала поразки. Перший досвід виявив прикру мистецьку неозброєність початківців, згодом так окреслену одним з ініціаторів роботи: «Саме в цей час вийшли друком “Драматичні етюди” Олеся. Взятися гуртом ставити “При світлі ватри”, самі придумували мізансцени, оформлення тощо». Одночасно «пробували декламувати у шкільних концертах Михайля Семенка, але повернулися до Лесі Українки, Олександра Олеся, Миколи Вороного»<sup>20</sup>. Щирого бажання прислужитися оновленню українського театру виявилось не досить для успіху, хоча певний «зиск» вони отримали, зрозумівши: «Все це повсякденне кипіння в літературно-мистецьких питаннях допомагало кожному з нас і всім разом виробляти власне ідейно-естетичне “вірую”, яке формувалося в гострих товариських дискусіях, що об’єднували нас, згуртовували в колектив однодумців»<sup>21</sup>. Відтак, прагнення дати сценічне життя творам новітньої української літератури змусило їх замислитися над необхідністю суттєвого фахового вдосконалення, поставши в певний момент як головна мета.

<sup>18</sup> Шевченко Й. Десять років українського театру: Український театр перед революцією // Шевченко Й. Сучасний український театр: збірка статтів / Іона Шевченко. — [Х.]: Державне Видавництво України, 1929. — С. 19.

<sup>19</sup> Шевченко І. Молодий Театр: Його роль та робота [...] — С. 8.

<sup>20</sup> Бондарчук С. Молодий театр / С. Г. Бондарчук // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи / упоряд., авт. вступ. ст., розд. «День за днем», прим. М. Г. Лабінський. — К.: Мистецтво; Спілка театральних діячів України, 1991. — С. 111.

<sup>21</sup> Там само.

Майбутні молодотеатрівці були налаштовані рішуче. Насамперед, вони взяли за навчання: «Бесіди, суперечки, реферати окремих товаришів — основна форма нашої праці. Автор цих рядків робить доповідь про мистецтво театру античної Еллади, ілюструючи її рисунками з книги С. Волконського “Виразна людина”. Йона Шевченко розповідає про комедію dell’arte, Марко Терещенко вивчає театр Мольєра і знайомить з ним товаришів»<sup>22</sup>. Водночас вони самотужки намагаються розвинути й збагатити власні фахові навички: «Усі ми захопилися системою Дельсарта, розбираючи композиції грецьких скульптур і вправляючись за нею перед люстром над мімікою. Між Вірою Онацькою та Софією Мануйлович навіть виникло щось на зразок змагання і з роботи над Дельсартом, і з гімнастичних вправ за Міллером. Часто чулися серед нас і слова “екс-нор”, “нор-кон”, “кон-екс” а то й відбувалися вправи за системою С. Волконського»<sup>23</sup>.

Попри нетривалість, період самостійних студій виявився дуже корисним, змушивши недосвідчених ентузіастів відчутти різницю між намірами реформувати національний театр і можливістю це здійснити. Хоча, звичайно, стратегічні перспективи лишалися для них надто туманними. З цього приводу влучно висловився Ю. Блохин у поки що єдиному ґрунтовному нарисі з історії Молодого театру: «Аніхто з майбутніх молодотеатрівців аж ніяк не уявляв собі шляхів, що ними мало поступувати театральне мистецтво далі, за межі психологічного реалізму та теорії “драми живих символів” Вороного, хоча всі прагнули до нового, естетичного театру, що ідею його навів поворот українського мистецтва в бік модернізму»<sup>24</sup>. Головною перешкодою для поступу, слушно вважав автор, була відсутність програмної мети.

Навесні 1916 року відбулася зустріч П. Самійленко, С. Мануйлович, О. Добровольської, В. Онацької, С. Бондарчука, Й. Шевченка, М. Терещенка, О. Ватулі, І. Левченка, В. Васильєва з новим актором театру Миколи Садовського — Л. Курбасом, суттєво оптимізувавши ситуацію, допомігши гурту позбутися розгубленості та зневіри. Ініціаторка знайомства — П. Самійленко, в чиєму приватному помешканні започаткувався не лише Молодий, але й увесь новітній український театр, небезпідставно стверджувала: «До зустрічі з Курбасом наше уявлення про майбутній театр і його творчі засади губилося у хаосі якихось невиразних уподобань. Але тільки Курбас у ті далекі передреволюційні роки допоміг мені більш чітко збагнути суть і завдання театрального мистецтва»<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 111.

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр / Юрій Блохин // Життя й революція. — Х., 1930. — № 6. — С. 156–157.

<sup>25</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь [...]. — С. 21.

Вивчення спадщини Л. Курбаса невідворотно спрямовує увагу на проблему досвіду, що на початку реформаторської діяльності митця вкрай загострилася. Його місія саме і полягала у набутті та «щепленні» такого досвіду українській сценічній культурі. Ідеологію «європеїзації» він реалізував у найрадикальніший спосіб, тоді як більш помірковані діячі наддніпрянської України далі оновлення репертуару не пішли. Л. Курбас першим запровадив студійний шлях подолання провалля між українським та європейським театрами в створеному ним Молодому театрі. Навіть побіжне знайомство з художніми зацікавленнями Л. Курбаса переконує — найсильніші мистецькі інспірації він отримав від німецької та австрійської культур. Більш того, слідом за Ю. Шевельовим, варто було б повторити: «тільки в Курбаса справа ускладнювалася тим, що культурою для нього була не російська, а німецька, включно з тогочасним німецьким експресіонізмом»<sup>26</sup>.

Справедливість зауваження видатного вченого й досі ніким ще не спростована. У багатьох спогадах, передусім Х. Водяного та В. Чистякової, наведено чимало фактів зосередженості Л. Курбаса на німецькомовній літературі, мистецтві. Його спадщина містить безліч посилок на філософські та естетичні праці, твори живопису, скульптури, музичні образи, явища театального життя. Така ерудиція вражає, а в царині німецької культури — й поготів. Німецька культура увійшла в духовний світ Л. Курбаса ще у гімназії. Вже тоді він був добре обізнаний із класичною та сучасною німецькою літературою, мав у власній бібліотеці її зразки, звик саме у німецьких перекладах (а не лише в оригіналі) знайомитися із Шекспіром чи Достоєвським, стародавніми східними текстами, приміром, драмами Калідаси. Згодом ця звичка усталювалася, виконуючи роль «механізму» для спілкування із зарубіжною художньою культурою.

Навчаючись у Віденському університеті, Л. Курбас ретельно збирав різноманітну інформацію про театр: «завжди “носився” з видаваним у Берліні тижневиком “Die Bühne” (“Сцена”), якого постійно купував від початку, і зі збірником біографій славетних акторів усіх націй “Schauspieler” (“Славетні актори”), який також мав власний. Це була груба книжка з багатьма фотографіями, ілюстраціями, друкована наполовину пегитом. Постійно вишукував і читав, власне, студіював театральні рецензії і критику, поміщувані спорадично в щоденній пресі: Neue freie Presse (“Нова вільна преса”), Die Zect (“Час”), Wiener Zeitung (“Віденська газета”), Arbeiten Zeitung (“Робітничка газета”) та інших»<sup>27</sup>. Що вже казати про німецькомовну драма-

<sup>26</sup> Шерех Ю. Лесь Курбас у Харкові // Сучасність. — К., 1993. — № 12. — С. 49.

<sup>27</sup> Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ / Хома Водяний; [публ. М. Лабінського] // Рукопис: український альманах спогадів, щоденників, листів, документів, світлин. В 2 т.; під заг. редакц. І. Дзюби. — К.: Криниця, 2004. — Т. 1. — С. 287.



тургію — вона становила чималу частину всього, що замолоду читав майбутній реформатор вітчизняної сцени. Системність підходів додавала ґрунтовності знайомству з художніми процесами, сприяла формуванню мистецьких переконань.

Перебування у Відні (1907 — перша половина 1908 р.) означало для Л. Курбаса занурення у мистецьке життя, а воно зваблювало й менш чутливі натури. Юний українській провінціал потрапив у атмосферу лихоманкових змін мистецьких віянь. Модерна культура, представлена літературою А. Шніцлера та Г. Гофмансталя, музикою А. Шенберга та Р. Штрауса, зазнає тиску з боку новітнього напрямку, що від кінця першого десятиліття ХХ ст. дедалі гучніше себе презентував у художньому просторі імперської столиці. Студент Віденської художньо-промислової школи, один із ватажків нового напрямку О. Кокошка саме тоді пропонує публіці першу експресіоністичну виставу за власними творами (1909). І хоча позиції театрального експресіонізму міцнішають лише по війні, його подих вже відчувався в театральному житті попередніх літ. Л. Курбас, шукаючи все нові мистецькі враження, міг цю жагу вдовольнити. Однак, прокладаючи театральні маршрути, він, на думку Х. Водяного, особливо цікавився осередками, пов'язаними з Й. Кайнцом та М. Рейнгардтом. За В. Чистяковою, перший «був не лише улюбленим актором, а й, що найголовніше, — його учителем»<sup>28</sup>. Багаторазово спостерігаючи гру Й. Кайнца, Л. Курбас робив висновок, «що цей незрівнянний майстер акторського мистецтва видобув блискучу, віртуозну техніку: інтелектуальність плюс емоційність та дивовижне почуття міри (ритм) у поєднанні із смаком»<sup>29</sup>. Йому імпувала висока виконавська культура німецького актора і про це він говорив своїм учням: «Це був великий майстер, колосальної культури майстер, який на кожному спектаклі викликав у нас щоразу інші враження»<sup>30</sup>. Судження Л. Курбаса збігається з оцінками дослідників, для яких незаперечною була особлива місія Й. Кайнца в культивуванні нового типу актора: «актора-психолога, актора-філософа, аналітика, котрий з вражаючою глибиною розкриває мислення, емоції, духовне життя, найпотаємніші переживання своїх героїв»<sup>31</sup>.

Здобутий у Відні глядацький досвід відіграв неабияку роль у біографії Л. Курбаса. А виконання Й. Кайнцом ролі Леона в «Горе брехунів» Ф. Грільпарцера

<sup>28</sup> Чистякова В. З листів до В. В. Гаккебуша / В. М. Чистякова // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи [...] — С. 244.

<sup>29</sup> Там само. — С. 243.

<sup>30</sup> [Курбас Л.] Лекції з «Практики сцени» [Машинопис]. — Зберігається в архіві Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Ф. 42., од. зб. 20.

<sup>31</sup> История западноевропейского театра / под общ. ред. Г. Бояджиева [и др.] — М.: Искусство, 1974. — Т. 6.: 1871–1918. — С. 329.

надихнули українського митця поставити цю п'єсу в Молодому театрі. Згадані обставини допомагають зрозуміти важливість віденської доби не лише для українського студента Л. Курбаса — він, якнайкраще скориставшись можливістю спостерігати, аналізувати, самотужки вчитися на численних прикладах бурхливого мистецького життя, згодом, перетравивши ці враження, збагатив новим досвідом українське сценічне мистецтво.

Наголосимо, що правильно оцінити сенс зрушень у німецькій культурі можна було тільки за належного рівня ерудиції, що дала б можливість порівнювати попередню добу із теперішньою й у такий спосіб виокремлювати вісь естетичних змін. Л. Курбас не оминав увагою ані давній, ані новітній німецький мистецький досвід, зосереджувався на важливих тенденціях, демонструючи цілковиту самостійність суджень. Згодом, вже у Києві, 1917 року він перекладе й видрукує статтю «Трагедія актора» Е. Лессінга<sup>32</sup> — співробітника О. Брама, репрезентанта берлінського «Вільного театру», в якому провідною було визнано роль драматурга, а домінуючим стилем — натуралізм. Він часто згадуватиме Г. Лаубе, який наприкінці ХІХ ст. формував театральну політику Віденського Бургтеатру, підносячи авторитет драматургії — новітньої та класичної (головним чином, Ф. Шиллера та В. Шекспіра). Водночас Л. Курбас вирізнятиме Г. Фукса, який запроваджував ідею естетичного театру із пріоритетною роллю візуальних чинників; пізніше зосередиться на Е. Піскаторі та Л. Йеснері — лідерах експресіоністичного театру. Так поволі складається комплекс режисерських ідей, що їх Л. Курбас буде «прокреслювати» упродовж життя, апелюючи, головню, до практики німецького театру.

Звертання до мистецьких процесів другої половини ХІХ — початку ХХ ст. допомогло Л. Курбасу зрозуміти механізми стильових трансформацій, відтак готувало його до реформ на українських теренах. Більш того, у Відні трапилася нагода спостерігати за поставанням театральних феноменів на перетині традиційної та модерної культур. Згадаймо, наприклад, творчість А. Шніцлера, що буквально «підривала» атмосферу «очманілого від вальсування Відня». «Після віденської оперети щеплення Фрейда і Захер-Мазоха дали несподіваний результат: виник віденський варіант імморалізму та естетизму [...], відмінний [...] від естетизму Оскара Уайльда та Д'Аннунціо, пом'якшений гумором, невід'ємний від хвилюючої, хоча й ризикованої гри»<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Див.: Театральні вісті. — К., 1917. — № 2; № 3/4; № 5/6.

<sup>33</sup> Макарова Г. Германия, Австрия: театр / Г. В. Макарова // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века: Искусство XIX века / Мин. культ. Российской федерац.; Гос. ин-т искусствозн.; Е. Ротенберг (глав. ред.); Е. Золотова (ответств. ред. тома). — СПб: Дмитрий Буланин, 2004. — Кн. 2.: Германия, Австрия, Италия. — С. 264.

У Відні Л. Курбас знайомиться з новою режисерською культурою, представленою М. Рейнгардтом (гастролі останнього завершилися ще до приїзду туди Л. Курбаса і набули неймовірного розголосу). Зазнавши, хоча й не безпосередньо, а через рефлексії віденського театрального довкілля, справжнього струсу від зіткнення із цим явищем, Курбас згодом окреслить виразний портрет німецького режисера: «Його активність і працездатність були феноменальні. Він водночас міг керувати кількома театрами й ніколи, незважаючи на “перевантагу”, не здавав позиції неймовірної вимогливості до себе й до своїх колективів стосовно високої художності виконання. Він був ненаситний в драматургічному матеріалі: антична драма, німецькі класики, Шекспір, сучасна драматургія... Весь час прагнув різноманітності стилі. Ставив спектаклі на маленькій і величезній сценах, на майдані, в цирку. Єдине, що залишалось незмінним у його режисерсько-педагогічній діяльності, — це вдосконалення акторської майстерності»<sup>34</sup>. Важко не зауважити, що ця тирада може адресуватися самому Л. Курбасові, засвідчуючи глибокий внутрішній зв'язок між обома митцями.

Право молодого прем'єра найкращого тоді українського театру очолити «групу дванадцяти» ніхто не заперечував. Про це згодом висловився В. Василько: «О. С. Курбас — людина глибокої культури, з європейською освітою, за своїм високим професіоналізмом і людськими якостями, безумовно, був набагато вище всіх членів товариства. Він по праву став ідейним та художнім керівником Молодого театру. Всі його глибоко поважали, більше того — любили»<sup>35</sup>. Під кожним із цих слів могли б поставити підпис більшість учасників подій, але мабуть найпалкіше загальні почуття передав С. Бондарчук: «Наш колектив і Лесь Курбас, що наче досі шукали один одного, раптом стали близькими і рідними. Ми полюбили Лесь жертвним признанням. Ідея керівництва у нашому майбутньому театрі-студії розв'язалася сама собою — Лесь Курбас був одностайно визнаний нашим керівником, якому ми повірили беззастережно»<sup>36</sup>.

Ця патетична тирада насправді цілком точно відбиває реальні настрої активних, але безпорадних ентузіастів. Поява Л. Курбаса стає «детонатором вибуху спрямованої дії», спонукавши Ю. Блохину зауважити з цього приводу: «Приєднавшись до молодих акторів, Курбас, куди ліпше за решту товаришів теоретично ознайомлений із західно-європейським мистецтвом та, зокрема, з театром, остаточно спрямовує молодих ентузіастів у бік естетичного театру. Виникає ідея заснувати “Студію”, що має скупчити навколо себе всіх акторів но-

вої генерації й увести їх у сферу шукань»<sup>37</sup>. Л. Курбас майже одразу звернувся по допомогу до кіл, з яких походив сам і на які міг спертися, що не лишилося поза увагою Ю. Блохина: «Крім лисенківців у “Студії” працюють молоді актори-галичани: Курбас, Лопатинський, Калин — щодо технічних умілоостей озброєні значно краще за лисенківців»<sup>38</sup>.

Галицька «присутність» саме в цій ситуації виявляє особливу потужність, згодом зауважену Н. Кузякіною: «Всупереч примусовим тенденціям безоглядної уніфікації, які панували у попередні десятиліття, мистецтво в реальності демонструє різноманітні складники, з яких виплаваються його найкращі зразки»<sup>39</sup>. У другій половині 1910-х років, коли в роботі над трагедією Софокла «група дванадцяти» об'єдналася з творчо розкутшою й естетично краще озброєною галицькою театральною молоддю, починає вимальовуватися перспектива подальших змін.

Л. Курбас від самого початку виявив чималий педагогічний талант і такт, поставившись із повагою до попередніх спроб амбітних гуртківців. С. Бондарчук згадував, як він цікавився їхніми рефератами, фаховими студіями, заняттями за Дельсартом, гімнастичними вправами за Міллером. Зі свого боку, новий лідер гурту запропонував застосувати набуті навички в роботі над «Едіпом-царем» Софокла (переклад І. Франка).

Із колективного читання п'єси під метроном почалася регулярна творча праця, ускладнена необхідністю кожного гуртківця десь працювати, матеріально себе утримуючи. Лише Л. Курбас вчинив інакше: полишив трупу М. Садовського, аби повністю віддатися новій і зовсім непевній справі — створенню першого українського студійного театру. П. Самійленко згадувала, що це справило на всіх велике враження: «Незважаючи на цілковиту неясність матеріального становища новоствореного театру, режисер увесь поринув у роботу, хоч у нас не було ні копійки на театральні видатки, а репетирувати доводилося навіть у шорній майстерні»<sup>40</sup>. Згодом серйозна фінансова скрута завадить повноцінному фаховому навчанню, змусить Молодий театр час від часу «вбиратися в шати» «виробничого» театрального закладу.

Опрацювання «Едіпа-царя» навесні 1916 року (прем'єра відбулася восени 1918 р.) — перше звертання національного театру до античного твору. Темп і ритм репетицій п'єси Софокла виявилися непередбачуваними, зумовленими перебігом великих і малих подій, які час від часу прискорювали чи, навпаки, уповільнювали роботу. За ці роки зазнали змін творчі підходи, прийоми, позначаючись на рівні та якості мистецької праці.

<sup>34</sup> Цит. за: Чистякова В. З листів до В. В. Гаккебуша [...]. — С. 264.

<sup>35</sup> Василько В. Театру віддане життя / Василь Василько; ред. кол.: Ю. Станішевський (голова) [та ін.]; вступ. ст. П. Нестеровський. — К.: Мистецтво, 1984. — С. 113.

<sup>36</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 115–116.

<sup>37</sup> Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр [...]. — С. 157.

<sup>38</sup> Там само.

<sup>39</sup> Кузякіна Н. Галицький актор: Необхідні творчі силуети [...]. — С. 13.

<sup>40</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь [...]. — С. 19.

Від самого початку А. Курбас намагався налагодити систематичну виховну працю, прищеплював молодотئاتрівцям навички осмисленої та цілеспрямованої фахової роботи. Практичні заняття він поєднував із лекціями з проблем античної культури, відвіданням музеїв, бібліотек, оскільки вважав розширення світогляду запорукою формування повноцінної творчої особистості.

Найпершим об'єктом особливого піклування А. Курбаса стає культура сценічної мови. Виявилось — у більшості акторів вона вкрай низька. Відтак, декламації під метроном у супроводі фортеп'яно присвячувалися години, тижні, місяці методичної роботи. Майже щодня можна було спостерігати таку картину: «Курбас ввімкнув метроном, подав знак усім приготуватись, і за другим сигналом ми мали всі читати текст в унісон. Спочатку це нам не дуже далось, але невдовзі слова звучали ритмічно, злагоджено. Потім ми читали цей текст кожен зокрема, потім у різних тональностях. Незабаром ми настільки звикли до тихенького цокання метронома, що зовсім не помічали його, але він тримав нас у своєму ритмі»<sup>41</sup>. Ритм, мелодика, характер мовлення починають за якийсь час «організовувати» пластичний малюнок, виникаючи як інспірована словом органічна потреба. А. Курбас свідомо стримував намагання студійців жестикулювати, наполягаючи, на, сказати б, пластичному аскетизмі. І тільки «згодом дозволив хористам рух руками, зумовлений змістом фрази та ритмом. І рух у них знаходився ніби сам собою»<sup>42</sup>.

Незадовго до прем'єри А. Курбас поновив роботу під метроном — до гурту повсякчас приєднувалися нові учасники майбутньої вистави. Присутній серед новачків В. Василько описує практично ті ж проблеми, що з ними стикалися перші виконавці: «Репетиції почалися з того, що Лесь Курбас, посадивши нас усіх за стіл, установив на метрономі повільний темп і просив мовчки уважно прислуховуватися до нього. Потім, дивлячись на метроном, під його супровід, ми починали колективно читати текст. На дальшому етапі Курбас садив нас спинами до метронома і добивався, щоб ми точно додержувалися вже установленого темпу і метру. Не одразу і не всім давалося читання під метроном. [...] Ми не розуміли, для чого це потрібно, і не передбачали, який художній ефект дасть метод роботи під метроном. [...] Добившись від учасників хору єдиного ритмічного читання в унісон за столом, Лесь Курбас вивів нас на майданчик». Автор не забуває уточнити: «Почавши рухатись, ми втратили ритмічну злагодженість, якої досягли, сидячи за столом... Доводилося знову вдаватися до метронома...»<sup>43</sup>.

На перших етапах режисер зосереджував увагу на хорі, лише згодом почав окремо працювати з виконавцями провідних ролей. Тоді ж виник перший кон-

флікт на мистецькому ґрунті, природа якого видається вкрай важливою, хоча сам конфлікт залагодили досить швидко. Призначена на роль Йокасти П. Самійленко не схотіла підкоритися диктатурі механічного пристрою — метроному — і несподівано відмовилася від ролі. Майже інстинктивна реакція обдарованої студійки виявила вкорінення в її (й не лише) свідомості викривленого розуміння сенсу творчої праці. Там панували некеровані рефлексії, безкінечне очікування «наїтія», відразу до інтелектуального напруження та систематичних зусиль — все те, що надто довго супроводжувало життя більшості українських акторів. Покладатися на примарне натхнення для багатьох було прийнятнішим, аніж годинами шліфувати слово, жест, рух — такі необхідні для свободи мистецького самовиразу. Інерція давньої звички ще довго даватиметься взнаки, а в самому Молодому театрі згодом призведе до значно серйознішого конфлікту. Але на той момент А. Курбас, аби вийти з несподіваної ситуації і не зруйнувати творчої атмосфери довкола «Едіпа-царя», вважав за краще призначити на роль Йокасти В. Щепанську. (Пізніше П. Самійленко сама проситиметься у роботу й візьме участь у хорі).

Сам він із величезною напругою, не шкодуючи зусиль, працював із молодю невправною актрисою, внутрішньо та технічно не готовою до ролі такого масштабу. Ситуація вимагала форсування події, аби змусити В. Щепанську активізувати творчі резерви. Підходи А. Курбаса справили сильне враження на всіх учасників процесу. Свідки на власні очі бачили, як «виконавець ролі Едіпа в діалогах з Йокастою виявляв таку силу пристрасті й виразності, і таку міру взаємного сценічного зв'язку, що все це молоду артистку піднімало, запалювало, вчило!»<sup>44</sup>.

Чутки про напружену працю керованого А. Курбасом гурту ширилися Києвом. Із певним здивуванням публіка дізнавалася, що над «Едіпом-царем» молодь працювала тривалий час. Після оприлюднення спектаклю, навіть не дуже прихильний до Молодого театру М. Вороний погоджувався: постановку трагедії Софокла слід «вважати за визначний факт в еволюції українського театру. Над сією п'єсою трупа багато і уперто працювала, і ця праця не минула марно»<sup>45</sup>. Натомість не всі поділяли його точку зору. Приміром, значно прихильніший до гурту Ю. Блохин майже через десять років після згадуваних подій не зміг побачити нічого принципово важливого в ретельних студіях колективу, більше того — зігнував самі ці зусилля: «Визнавши за основу постави стилізування п'єси, студійці починають

<sup>41</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 116.

<sup>42</sup> Там само. — С. 117.

<sup>43</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 124.

<sup>44</sup> Баглій-Смерека А. Мудрий керівник, добрий наставник [Машинопис] / А. Баглій-Смерека. — Зберігається у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, Ф.Р.: архів Курбаса А.С., од. зб. 10004.

<sup>45</sup> Вороний М. Український театр під час революції [...]. — С. 294.

підготовну роботу над “Царем Едіпом” Софокла. Та тільки того й зробили тоді, що вивчали еллінську культуру й кілька разів репетирували п’єсу»<sup>46</sup>.

Висновок Ю.Блохина досить симптоматичний, зважаючи, що не він один скептично оцінював окремі спроби трупи. З одного боку, сподіватися на одностайне схвалення зусиль акторів навряд чи можливо, а, з іншого, — це не пояснює того факту, чому щире прагнення радикальних змін, посилене розвиненим почуттям відповідальності за майбутнє українського театру, не знайшло належної оцінки навіть у висококваліфікованих фахівців. Жодна влада, з Українською Центральною Радою включно, ніколи не виявляла особливої прихильності до Молодого театру. Натомість свій патронат перший український законний уряд поширював на національні артистичні сили, які стояли на платформі поміркованого «європеїзму». Художні уподобання, смаки впливових політичних кіл унеможлилювали серйозне ставлення до Молодого театру як до претендента на особливу увагу влади, тим паче, коли йшлося про започаткування першого державного театру. На цю роль в їхніх очах могли претендувати лише широковідомі митці, приміром, І.Мар’яненко. Заради справедливості слід визнати небезпідставність такої позиції, зважаючи на непевність результатів праці театральних новачків. У тодішній ситуації покладатися на дебютантів мало хто б зважився. Однак навіть це не пояснює байдужості влади до долі найрадикальнішого українського театального колективу.

Що ж до політичних уподобань самих молодотеатрівців, то невдовзі після заснування театру вони на практиці довели свою прихильність до ідей розбудови незалежної української держави. Важливі свідчення з цього приводу залишив один із фундаторів Молодого театру, його найретельніший літописець — С.Бондарчук. У розділі спогадів під красномовною назвою «Події нас переганяють» він згадував, як 1917 року їм довелося посунути на маргінес свою головну мету — радикальне збагачення мистецького досвіду — задля активнішої участі в суспільних процесах, соціально-культурній роботі, до чого їх спонукало сумління та ідейні переконання.

Саме тоді А.Курбас розпочав публіцистичну діяльність, регулярно друкуючись в газеті «Театральні вісті» (редакція розміщувалася у родинній оселі С.Бондарчука та С.Мануйлович), тимчасово припинив роботу над Софоклом, натомість готував виставу, кошти від якої призначалися для громадських потреб. Йому був потрібний твір, аргіогі цікавий для найширших суспільних верств. Він обирає «Базар» В.Винниченка. Ось як описує цю ситуацію Ю.Блохин: «“Студія”, підготувавши “Базар” Винниченка, віддала весь збір з вистави на користь, утво-

рюваного тоді “національного фонду”»<sup>47</sup>. Крім того, частину грошей від прокату «Базару» передбачали перерахувати «на потреби українських робітничих організацій, а решту на основний капітал “Молодого українського театру”»<sup>48</sup>.

## ПЕРШИЙ СЕЗОН (1917–1918)

Про постановку «Базару» відомо небагато, але досить, щоби відчутти драматизм внутрішньої театральної ситуації, насамперед, через негативне ставлення А.Курбаса до творчості В.Винниченка. Після прем’єри він «ходив засмучений тим, що театр дебютував не якимось програмним твором, а п’єсою Винниченка, невисокої ідейної і художньої якості. “Незважаючи ні на які обставини, — казав він, — ми все ж зробили помилку, що почали наш “Молодий театр” “Базаром”, де дешеві нахили людини рекламуються як героїчні вчинки. Такі “герої” не зроблять революції, яка вже живе і вимагає від драматурга і актора відображення величі сучасності. А “Базар” знижує і обмежує наші прагнення»<sup>49</sup>. Якщо згадати про зупинку роботи над «Едіпом-царем» — започаткування нової справи не з програмного твору, то стане зрозумілою особлива гострота реакцій лідера Молодого театру. Тим не менше, поставлений весною 1917 року за участі П.Самійленко, А.Смереки, Г.Прохоренко, С.Мануйлович, А.Курбаса, М.Терещенка, С.Бондарчука, Й.Шевченка та І.Левченка «Базар» кілька разів показали протягом травня і на початку червня.

В усій цій історії вартій уваги лише той факт, що в п’єсі В.Винниченка одним із центральних є мотив, незрівнянно сильніше і глибше розвинений у трагедії Софокла, — мотив «самопокарання» головного героя. Адже героїня В.Винниченка, так само, як Едіп, завдає собі (своєму обличчю) жахливих ран, змушена до цього жертвовного кроку, сказати б, суспільною вимогою. Жодним чином не порівнюючи «Базар» із «Едіпом-царем», важко зігнорувати присутність спільної для обох драматичних творів теми, виключити можливість певного впливу на режисера перегуку зазначених мотивів. У спогадах більшості учасників цієї вистави вона не фігурує як початок творчого шляху Молодого театру. Його здебільшого пов’язують із двома іншими подіями, посталими одна за одною наприкінці вересня: оприлюдненням статті А.Курбаса «Молодий театр: Генеза — завдання — шляхи» та прем’єрою «Чорної Пантери і Білого Медведя» (Київський театр мініатюр, 24 вересня 1917 р.).

<sup>47</sup> Там само.

<sup>48</sup> [Молодий театр]// Робітничая Газета. — К., 1917. — 7 трав. — Без підпису.

<sup>49</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 121.

<sup>46</sup> Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр [...]. — С. 157.



Стаття Л. Курбаса — перший програмний мистецький документ у новій історії українського театру, у якому автор поставив діагноз театральній ситуації, задекларував власні наміри щодо її змін. Стаття викликала загальний інтерес, жваві відгуки і прибічників, і супротивників Молодого театру. Останнім особливо дошкуляла теза про нинішній стан вітчизняного сценічного мистецтва, що поставало жертвою «антиукраїнського режиму, це недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон. Це в кращому разі кілька могіканів великої епохи Кропивницького, Тобилевичів і їх перших учнів, котрих традиції ідуть врозріз з потребами, стилем і якістю сього репертуару, котрий єдино нас одушевляє. В гіршому разі це плоский епігонізм, мізерна копія Корифеїв, атмосфера грубого ділетантського відношення до мистецтва, серед котрої жменька самостійних талановитих одиниць ламає своє життя, поневолі теряє індивідуальність і зживаючись з традиціями, старіється для всякого нового почину. Ніякої культури, жеста, слова, стилю. Розуміння Мистецтва як у пересічного ляка»<sup>50</sup>. Наразі, якщо наведене твердження Л. Курбаса ще могло претендувати на більш-менш позитивну реакцію театральної спільноти, то випад у бік ідейно-тематичних зацікавлень значної частини національно свідомих громадян заторкував надто болючий предмет: «Українофільське козако- і побутолюбство далеко не вичерпує наших душевних інтересів. У формах мистецтва традиції старого українського театру зовсім не підходять до нашого репертуарного змісту. Тому хочемо творити нові цінності»<sup>51</sup>.

Вкупі з декларованим наміром «братів російських навчителів для вироблення у нас технічних готовостей спільних артистові кожної нації. Не брати ніякого чужого режисера, що нав'яже нам традиції російські чи українофільські. Вчиться і шукать самотужки»<sup>52</sup>, — попередню тезу дехто розцінив як відверту «зраду національних інтересів», тим паче, що на передній план Л. Курбас висував не політичні чи національні, а саме естетичні пріоритети. Він майже не сумнівався у тому, що реакція глядацького загалу на спроби Молодого театру буде, радше за все, негативною: «Ми побачили, що в сучаснім українським театрі немає для нас місця», і головне, — «зрозуміли [...], що Мистецтво — це *уміння*. І ми побачили ясно, що нам не тільки нікуди іти, а також ніде учитись»<sup>53</sup>. Випад у бік старшого покоління розцінили як безжальний, нищівний. Він став причиною відрази частини театральної громадськості до всього того, чим переймався перший національний театр студійного спрямування.

<sup>50</sup> Курбас Л. Молодий театр. (Гене́за — завдання — шляхи) / Лесь Курбас // Робітнича газета. — К., 1917. — 23 вер.

<sup>51</sup> Там само.

<sup>52</sup> Там само.

<sup>53</sup> Там само.

Чи не означало це, що Л. Курбас взагалі ігнорував набутки старшої генерації національної інтелігенції? Ні, він віддавав їй належне. Однак його бачення першочергових завдань театру було значно радикальнішим за ті, що, з одного боку, обстоювало старше покоління митців, а, з іншого, — прибічники поміркованого «європеїзму». Л. Курбас був переконаний: «Наша поява тісно зв'язана з розвитком української інтелігентської думки і орієнтації духовної. В літературі нашій, що досі найбільш ярко відбивала громадянські настрої, ми бачимо після довгої епохи українофільства, романтичного козаколюбства і етнографізму, після “Модернізму” на чисто російських зразках — зворот великий, єдино правильний, єдино глибокий. Се зворот прямо до Європи і прямо *до себе*. Без посередників і без авторитетних зразків. В Мистецтві шлях єдиний»<sup>54</sup>. Фактично, митець декларував прихильність до національного модерністського дискурсу, що з часом знайде підтвердження в репертуарній політиці його театру, а найбільше — у запроваджених ним методах опрацювання драматичних творів.

Був ще один гранично дратівливий пасаж у статті лідера Молодого театру, що викликав різкий опір впливових кіл української спільноти, яка перебувала на передньому краю політичної боротьби і мала назагал сталі мистецькі ідеали. Л. Курбас декларував ідеї розвитку національної сцени, з якими ці кола не погоджувалися. Він, приміром, стверджував: «Ми же зрозуміли, що коли не помилковий наш шлях, то наше діло іменно тому, що виходить із чистого мистецтва, дасть більше рідному народові, чим вся наша неуміла агітація і громадянська праця»<sup>55</sup>.

Відтак, Л. Курбас давав зрозуміти, що повстає проти заміни прямої функції театру як певного інституту на будь-яку іншу (зборів, партій, газет). Натомість вимоги постійного фахового вдосконалення, збагачення мистецького арсеналу вказували на пріоритетність зовсім інших цінностей: «І ми зрозуміли, що новий український театр не може ні в якому разі повстати зараз. Що він витворюватиметься роками. [...] Роботу будемо вести головно в “Студії”, де будемо шукати форм, а репертуарний театр має бути полем, де наші досвіди знаходимуть приложення»<sup>56</sup>. Л. Курбас, не криючись, стверджував ідею «театрального» театру, що визнає над собою лише закони художньої правди, вірністю яким він сподівався краще прислужитися нації.

У тодішній політичній ситуації ідея служіння «чистому мистецтву» декому видавалася, у кращому випадку, бравадою та безвідповідальністю. Можливо, саме тоді у свідомості окремих очільників згадуваних вище політичних кіл зароджується недовіра до Молодого театру і Л. Курбаса. Пізніше один із найвпливовіших

<sup>54</sup> Там само.

<sup>55</sup> Там само.

<sup>56</sup> Там само.

ідеологів і духовних вождів нації — С. Єфремов — взагалі звинуватив гурт в українофобії та протиставив йому М. Садовського, П. Саксаганського, декого з їхніх учнів, часом далеко не кращих. У цій позиції, крім, звичайно, суто смакових моментів, помітний страх перед тим, що «екстремальний» європеїзм, прагнення інтеграції призведуть до «денаціоналізації» українського сценічного мистецтва. Сказати б, «русифікацію» заступить неконтрольована «європеїзація». Можливість розвитку українського мистецтва у новітніх естетичних контекстах, активних «запозиченнях», обміні художніми цінностями видавалася йому зазіханням на єдність і цілісність національного художнього самовиразу, перешкодою для повноцінної національної культурної самоідентифікації. Натомість для Л. Курбаса інтегративний рух означав можливість оновлення та оздоровлення театру, аж ніяк не заперечував національної культурної самоідентифікації.

У пошуках репертуарного виходу із цієї ситуації, пошуках не принизливого компромісу, Л. Курбас зупиняється на драмі В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» і влітку 1917 року готує її до постановки. (Прем'єра відбулася наступного дня після оприлюднення маніфесту «Молодий театр: Генеза — завдання — шляхи»). Ролі виконували: Л. Курбас, П. Самійленко, О. Добровольська, А. Смерека, С. Мануйлович, Г. Прохоренко, Й. Шевченко, С. Бондарчук, М. Терещенко, В. Васильєв, В. Василько.

Вибір Л. Курбаса, якому довелося раніше вже грати Корнія (у виставі, здійсненій С. Чарнецьким у театрі Товариства «Руська бесіда» в 1914 році), зумовлений різними причинами. І. Волицька наводить цікавий факт з історії постановки п'єси В. Винниченка в Галичині, коли 1912 року драматург особисто брав участь у спробі львівських аматорів поставити «Базар» і навіть запросив М. Бойчука зробити декорації. Дослідниця спеціально виокремлює «факт залучення до постановки талановитого художника, не з ординарних. [...] Доручаючи оформлення Бойчукові, мистецтво якого несло у собі потужне монументально-узагальнююче начало, Винниченко, ймовірно, прагнув надати виставі символічного звучання, зацентувати на «вічності» піднятих його п'єсою проблем»<sup>57</sup>. Керівник першого студійного театру міг бачити згадувану виставу й у подальшому сценічному опрацюванні «Чорної Пантери» теж спробувати досягти «символічного звучання», зосередитися на «вічних» темах<sup>58</sup>. І. Волицька зауважила також підпорядку-

<sup>57</sup> Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса: (Проблема формування творчої особистості) / Ірина Волицька; Національна академія наук України, Ін-т народознавства НАН України. — А.: Ін-т народознавства НАН України, 1995. — С. 136.

<sup>58</sup> Оскільки на програмі вистави 1918 року вказано прізвище М. Бойчука, а на програмі 1919 року — А. Петрицького, і жодних ескізів вистави не збереглося, питання участі М. Бойчука в створенні «Чорної Пантери і Білого Медведя» залишається відкритим.

вання одразу кількох акторських створінь Л. Курбаса, серед яких хронологічно першою була роль Корнія, певній темі: «Одержимість творчістю — ось що визначало поведінку і вчинки курбасівського героя — талановитого художника із зраненою душею, який болісно бився між сімейними проблемами і своїм вищим призначенням. [...] Так починала утверджуватися творча тема Леся Курбаса. Тема митця, талановитої особистості [...], що зазнає катастрофу у зіткненні з жорстокістю і нещадністю життя, але сенс її духовних пошуків не пропадає. Ця тема домінуватиме у багатьох акторських роботах Леся Курбаса київського періоду і особливо Молодого театру (Річард — «У пущі» Лесі Українки, Арно — «Йоля» Є. Жулавського та ін.)»<sup>59</sup>. Дослідниця має рацію, пов'язуючи всі ці образи, на що раніше звернула увагу Н. Кузякіна. Мистецька жертвовність як ознака творчої безкомпромісності мала, вочевидь, особливо хвилювати молодий київський гурт, спонукуючи до саме такого визначення власного шляху.

Найпомітнішою візуальною ознакою «Чорної Пантери» у Молодому театрі стає колористичний аскетизм, відтак зоровий образ здавався майже монохромним: чорна сукня Рити — П. Самійленко, біле вбрання Сніжинки — О. Добровольської та сіра артистична блуза Корнія — Л. Курбаса склали основу колориту. В цілому вистава була вільною від зовнішніх ознак паризької богемності: яскравих барв, провокативних туалетів, присмаку безжурної розпусти. В. Василько, попри визначення простору вистави як випадкового, створеного з надто великим поспіхом<sup>60</sup>, не зміг відмовити йому у мистецькому такті.

Сценічна дія, що розгорталася в цьому середовищі, на думку Ю. Блохина, цілком укладалася в концепцію реалістичного мистецтва, «але цей реалізм в «Молодому Театрі» набув відтінку підкресленої театральності», ставши, вочевидь, наслідком «тренажних досягнень»<sup>61</sup>. Учасники вистави найбільшу проблему вбачали в дотриманні певної стилістики, адже «розв'язання просторового дійства (мізансцени) режисер komponував за принципом гострих дійових сутічок персонажів. [...] Пластичні і звукові елементи (жест і слово) опрацьовувалися осмислено, за логікою дійового процесу мислі і почуття: ніякої випадковості, ніякого безконтрольного жесту чи слова»<sup>62</sup>. «Наїтія», некерованих реакцій молоді виконавці старанно уникали. Опрацьовуючи, за виразом постановника,

<sup>59</sup> Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса [...]. — С. 139.

<sup>60</sup> «В матеріальному оформленні — ніякого Парижа, де відбувається дія. Декорації були підібрані з наявних в театрі мініатюр, костюми — з власного акторського гардеробу». — Василько В. У «Молодому театрі» / В. С. Василько // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи [...]. — С. 208.

<sup>61</sup> Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр [...]. — С. 159.

<sup>62</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 123.



«життєво-психологічний» твір В. Винниченка, їм належало зосередитися на поліпшенні культури «жесту взагалі, а відтак фіксації жесту, як чогось більш відчутного, що більш наближає до матеріалу, з якого зроблено театр, робиться театр»<sup>63</sup>. На думку А. Курбаса, «момент фіксації жесту, момент об'єктивації» допоміг би вийти за межі «внутрішньо-натуралістично — нутряно-психологічного типу, — театру, яким він був до того часу»<sup>64</sup>.

В. Василько, який саме тоді пристав до Молодого театру і отримав у «Чорній Пантері» роль Кардинала, згадував, що на репетиціях п'єси стає помітним вплив режисерських настанов на виконавців, але не на всіх і не одразу. Дебютанта найбільше цікавило, де проходить межа між режисерськими вимогами й акторською спроможністю; адже виконавці здавалися йому надто скутими браком досвіду: «Теоретична підготовка в школі М. Лисенка мало допомагала цій справі. Потрібна була велика практика, а її акторам не вистачало. Перше, що було позитивне, це наявність ансамблю, організованості, уміння контактувати з партнером. Більшість учасників вистави своїми індивідуальними даними відповідали завданним їм образам. Здебільшого вони грали себе в запропонованих обставинах, і тому невміле перевтілення в образ майже не відчувалося»<sup>65</sup>. А. Курбас у ролі Корнія, на думку В. Василька, «різко виділявся серед учасників своєю професійною досконалістю. Це був справжній інтелігент-художник. Його гра — зразок психологічного реалізму. Гострота мислі, чіткий малюнок душевних колізій. [...] Акторові вдавалися деталі, коли під час втрати Корнієм самовладання в ньому проривалися специфічні професійні риси живописця»<sup>66</sup>.

Звичайно, лідер колективу краще за інших був підготовлений: давалася ознаки техніка, зумовлена мистецьким родоводом, приналежністю до галицької сценічної традиції. Очевидно, це мав на увазі В. Василько, коли згадував: «Вимога режисера — опанувати своїми емоціями і раціонально їх застосовувати — не всіма акторами була здійснена. Поліна Самійленко в ролі Рити (Чорної Пантери) раптом вибухала диким, неприборканим темпераментом, скажімо, в сцені гри в карти чи під час сварки з чоловіком. В такому вибухові мало інтелігентності. Актриса О. Добровольська дуже підходила до образу лагідної, лукавої Сніжинки. Бракувало їй лише тонкого французького гумору. Чіткістю, графічністю малюнка виділялися Й. Шевченко в ролі Мулена і М. Терещенко —

<sup>63</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України., Ф. 42., од. зб. 24.

<sup>64</sup> Там само.

<sup>65</sup> Василько В. У «Молодому театрі» [...] — С. 208.

<sup>66</sup> Там само.

Янсона»<sup>67</sup>. Некеровані реакції лишалися головною бідою новачків — їм могло зарадити тільки постійне фахове самовдосконалення.

Через кілька років, подумки повертаючись до цієї вистави, А. Курбас розгляне її як зразок пошуку в мистецькому напрямку, далекому від його творчих інтересів, навіть більше — по суті, такому, який не відповідав програмним естетичним засадам Молодого театру. Так сталося через приналежність п'єси В. Винниченка певному напрямку, природу якого, словами А. Курбаса, визначав «психологізм, як зміст [...], абстрагуючись від того, що Винниченко писав на певну тему, що він хотів щось довести, певні етичні чи моральні питання поставити, — але все-таки основним змістом, який зворушував, зачіпав глядача, середнього глядача, який мало в чому розбирався, були ті переживання, які ці персонажі з собою виносили на сцену і ними жили. Саме це їх цікавило. Коли Білий Медвідь грав у карти, то митець Винниченко, а з ним і актор вдавався з найбільшою насолодою в детальну розробку кожного психологічного моменту, всякого трепету його психологічних процесів, і глядач, дивлячись на це, жив тільки цим, тільки цим цікавився, і це його хвилювало. [...] Словом, це був час психологізму як змісту»<sup>68</sup>.

Натомість Молодий театр висував перед собою інше завдання. Бажані зміни стимулювала відновлена праця над «Едіпом-царем», яка збагачувала їхній досвід, формуючи належні творчі мотивації, прищеплюючи інтерес до більш складних мистецьких завдань.

У бурхливих процесах поставання Молодого театру народжувався модерний український театр, подальший шлях визначали мистецькі шукання талановитого гурту українських інтелігентів, наснажених мрією оновити національну сценічну культуру.

Не варто думати, ніби Молодий театр з першого дня рухався по висхідній траєкторії, від перемоги до перемоги. Він, радше, «блукав навпомацки», що засвідчила наступна робота — «Молодість»<sup>69</sup> М. Гальбе. За М. Терещенком: «Це була фактично перша вистава, з якою ми вийшли на широкого глядача і показали себе як Молодий театр»<sup>70</sup>. Вона мала успіх, насамперед, у київської учнівської молоді. Втім, мало хто із серйозних критиків не зауважив пересічність самої п'єси, запідозривши новачків у схильності до творчих компромісів. Закономірно поставало питання: чи існували вагомі причини для вибору цієї драми?

Н. Кузякіна, розмірковуючи над мотивами постановника, зупинилася на його юнацькому захопленні прем'єром віденського Бургтеатру — Й. Кайнцем:

<sup>67</sup> Там само.

<sup>68</sup> [Курбас А.] Лекції з «Практики сцени» [Машинопис] ...

<sup>69</sup> Прем'єра відбулася 15 жовтня 1917 року; переклад А. Курбаса.

<sup>70</sup> Терещенко М. Кризь лет часу / Марко Терещенко. — К.: Мистецтво, 1974. — С. 141.

«Привабливість Кайнца була такою сильною, що дві п'єси з його репертуару — “Горе брехунові” Ф. Грільпарцера та “Молодість” М. Гальбе — Курбас поставив у Молодому театрі»<sup>71</sup>. Хома Водяний — давній приятель майбутнього реформатора української сцени — згадував, як під час навчання у Львівському університеті «в другім семестрі 1909/10 [...] Лесь готував для сцени п'єсу М. Гальбе “Молодість”. [...] Шукав видавця для перекладу “Молодості” Гальбе, який видав влітку 1911 року»<sup>72</sup>. Врешті, назва «Молодість» на афіші Молодого театру виглядала особливо ефектно, що, мабуть, також бралось до уваги.

Про вибір твору М. Гальбе згадував і Ю. Блохин, закидаючи «сентиментальність, неокресленість характерів тощо. До цієї характеристики п'єси треба додати, що сантиментальність в ній сполучалася з реалістичним відображенням німецького побуту та з натяками на психологізм. [...] Поставлено її також з пропозиції Курбаса. Це може свідчити, що Курбас дивився на неї, як на матеріал для шукань. В такому разі перед нами характеристичний приклад того, які були тоді неформлені шукання молодотеатрівців і, зокрема, шукання їхнього режисера. Проте, можливо, що то була орієнтація на “касу”, засіб знайти матеріальні ресурси»<sup>74</sup>. Критик мав рацію у своїх припущеннях, але не мав вагомих підстав заперечувати факт ретельної фахової роботи режисера: саме завдяки його зусиллям персонажі були психологічно переконливими, виразно ментально окресленими, діяли в художньо делікатно відтвореній атмосфері. Пересічна публіка та окремі фахівці з інтересом поставилися до героїв «Молодості»: Івася — Л. Курбаса, Ганнусі — О. Добровольської, пастора — С. Бондарчука, капелана — О. Ватулі, Аманда — М. Терещенка.

Багато літ потому до проблеми «Молодості» повернувся М. Терещенко, висунувши тезу невідповідності намірів драматурга творчим сподіванням виконавців: «Вийшло так, що у спектаклі створилося два різних ігрових завдання, які не були пов'язані між собою і органічно не впливали одне з другого. Ми, актори, захоплені творчим бажанням, думали, що зі сцени доносимо до глядача протест проти конкретного режиму, затхлої дійсності, але матеріал п'єси, задум автора були далекі від цього. [...] Наміри акторів і драматурга не збігались. [...] Наші наміри створити злободенний спектакль тонули в безлічі побутових дрібниць. І коли ми їх усували, то разом з ними зникало зерно конкретного побуту

<sup>71</sup> Кузякина Н. Становление украинской советской режиссуры [...]. — С. 14–15.

<sup>72</sup> Про долю цього видання нам наразі нічого не відомо. Але за кілька років вже у Києві Л. Курбас знову видрукував цю п'єсу: *Гальбе М. Молодість: драма кохання в 3 діях*; пер. з нім. / Макс Гальбе; переклав Лесь Курбас. — К.: Грунт, 1918. — Театральна бібліотека. — 83 с.

<sup>73</sup> Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ [...]. — С. 298.

<sup>74</sup> Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр [...]. — С. 159–160.

в драмі, характеристика епохи. Таке єдиноборство з автором не дало сподіваних результатів»<sup>75</sup>.

Накидати драматургові думки, якими він, вочевидь, не переймався, навряд чи правомірно, так само, як пояснювати «несумісність» позицій автора та театру очевидну небездоганність мистецького результату. Врешті, Л. Курбас міг зовсім не шукати у М. Гальбе інспірацій для експериментів, однак, це не означає несумісності з «Молодістю» серйозних творчих завдань.

Узяти, хоча б, прийоми відтворення побуту на сцені, що про них згадували і М. Терещенко, і С. Бондарчук. Проте останній робив зовсім інші висновки, стверджуючи, що «складність роботи над виставою “Молодість” полягала у відшуканні зовнішньої сценічної дії, яка б правдиво розкривала внутрішній зміст у житті і взаєминах дійових осіб. [...] Усі мистецькі образи були реалістичними як за одягом, так і за характером поведінки, але всі їхні сценічні дійові елементи не мали нічого спільного з тим плазуючим “реалізмом”, що силкується фотографічно відображати побут життя. Мізансцени будувалися за логікою правдивої, реальної поведінки, взаємин дійових осіб зумовлювалися їхніми суперечностями, жести були приведені в потрібний лад, як виразники внутрішніх процесів. Просто кажучи, на сцені з'явилася правдива реалістично-мистецька вистава, в якій розкривався зміст явищ як історичних процесів життя, а не їх зовнішня фотографія»<sup>76</sup>. Найцікавішим, за визнанням С. Бондарчука, було залучення законів побудови музичного твору для розробки сценічної дії, акторських створінь. Щоби «вся вистава звучала як гармонійний квінтет», потрібно було, аби «цьому сприяв ритмічний лад всієї вистави. Лесь Курбас скомпонував дію за принципом музичної композиції»<sup>77</sup>.

С. Бондарчук, саме у такий спосіб окреслюючи програмну мету режисера, мав рацію, навіть не зважаючи на те, що на його спогади могли нашаруватися пізніші роздуми над виставою. Вистава ж 1917 року мала «може не одразу помічену, гармонійність, певний ритмічний лад. Так було насправді. Вся робота Курбаса-режисера, усіх виконавців у дії, слові, жестах і сценічній поведінці відзначалася стрункістю ритму»<sup>78</sup>. Особлива увага до ритму й надалі впливатиме на творчу манеру, педагогічну методу Л. Курбаса, власне, на все, чим був його Театр. Але вперше ця тенденція виразно проявилася в «Едіпі-цареві» та «Молодості».

Історія Молодого театру від перших репетицій під метроном і фортепіано рясніє прикладами активного залучення музики до творчих пошуків її лідера, відбиваючись на стилі фахової роботи, на характері мистецьких рефлексій учасників

<sup>75</sup> Терещенко М. Кризь лет часу [...]. — С. 142.

<sup>76</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 125.

<sup>77</sup> Там само.

<sup>78</sup> Там само.

процесу. А. Курбас невтомно розвивав музичні здібності молодотеатрівців, систематично занурюючи їх у цю надпотужну стихію. В такий спосіб він намагався створити плідну творчу атмосферу праці. Г. Ігнатович згадував, як уже у студії при Молодому театрі їхній керівник міг сісти за піаніно «і починалися години імпровізації під музику, що ми особливо любили. Ці години, як ніщо інше, допомагали нам, виявляючи почуття, викликані музикою, переступати межі стриманості перед очима сторонніх, що так часто і подовгу зберігає найцінніше в акторі — його безпосередність. Разом з тим ці години дуже допомагали нам робити перші кроки в одному з найважливіших ступенів акторської творчості — набувати вміння бачити себе збоку, наче очима глядачів»<sup>79</sup>.

Зрештою студійні підходи допомогли в роботі над «Молодістю» застосувати оригінальні прийоми опрацювання ролі, що, хоча і не спричинило театральної революції, проте, допомогло акторам-початківцям, з одного боку, повному поглянути на побудову сценічного образу, а з іншого — переконатися: психологічно-побутовий твір не виключає можливості творчого експерименту.

Крім того, до праці колективу над п'єсою М. Гальбе доклав свій талант М. Бойчук, який, попри скромність пропонуваніх виражальних засобів, створив сценічне середовище, позначене делікатністю та почуттям міри. «Усе було дуже просто: з сірого полотна декорація кімнати панотця Гоппе. Двері, вікна, меблі... Костюми звичайного побутового вбрання тих часів»<sup>80</sup>. Із «Молодістю» розпочався період поступового порозуміння театру та публіки. З'явилися, навіть, постійні відвідувачі, головним чином, з учнівської молоді.

До кінця 1917 року в Молодому театрі відбулося ще кілька важливих подій. Серед них — вступ до колективу Г. Юри та С. Семдора. За першим А. Курбас відрядив до Катеринослава П. Самійленко, яка повернулася з братами Г. Юрою та О. Юрським і С. Семдором.

З Г. Юрою та С. Семдором лідер колективу познайомився ще в «Руській бесіді», коли, словами Ю. Бобошка, їх «єднало критичне ставлення до форм і засобів роботи старого театру, мрії, звичайно ще дуже нечіткі, про новий театр. У палких суперечках обговорювалися думки кожного, вносилися пропозиції щодо можливого репертуару, форм організації, складу труп майбутнього театру. Деяким акторам інших труп були надіслані листи, щоби виявити їх можливу участь у новій справі. З метою розпочати активну підготовку до створення нового колективу молоді митці навіть залишили театр “Руської бесіди”. Початок імперіалістич-

<sup>79</sup> *Ігнатович Г.* Pro futuro / Гнат Ігнатович // Лесь Курбас: Спогади сучасників / за редакцією В. С. Василька; упоряд., авт. «Матеріалів до хронології життя і творчої діяльності О. С. Курбаса» та прим. М. Лабінський. — К.: Мистецтво, 1969. — С. 124.

<sup>80</sup> *Бондарчук С.* Молодий театр [...]. — С. 125.

ної війни порушив усі їхні наміри»<sup>81</sup>. Не можна виключати, що А. Курбас певний час пов'язував реалізацію тих ідей зі створенням Молодого театру, і запросивши осіб, з якими колись виношував плани оновлення національної сцени, хотів згуртувати довкола себе колишніх однодумців.

Студійні методи роботи, прискіплива увага до ритму та музичності драматичної дії допомогли А. Курбасові створити за одним із найяскравіших зразків української модерної драми першу художньо послідовну українську символістичну виставу.

Сценічне народження драматичних етюдів О. Олеся відбулося на кону театру М. Садовського («Осінь», 1912; «Танок життя», 1913). Цю подію В. Василько прокоментував так: «Актори не розуміли, що вони грали, та й не вміли грати символічну драму. Це був абсолютний провал і автора, і театру»<sup>82</sup>. Згодом режисер вистави — І. Мар'яненко — повернувся до роботи над «Осіною» вже у Національному театрі (1917 р.) як постановник і виконавець ролі Пана.

А. Курбас працював над етюдами О. Олеся майже синхронно з другою спробою І. Мар'яненка. Конкурування з визнаним майстром, відомим прихильником ідеї «європеїзації» навряд чи можна вважати випадковим, оскільки в репертуарі Молодого театру й надалі з'являтимуться п'єси, які на той момент з успіхом йшли на інших київських сценічних майданчиках. Можливо дехто вбачав ознаки зухвальства та виклику в репертуарній політиці початківців, проте її програмний сенс розкрився лише згодом. Попервах вистава мала складатися з «Осені», «Танцю життя», «При світлі ватри», але з появою Г. Юри останній етюд замінили на «Тихого вечора», аби дебютант міг зіграти Зарученого, а щойно прибула актриса Р. Нещадименко — Зарученої. Третім дебютантом стає талановитий маляр А. Петрицький. Роботою над п'єсами О. Олеся він розпочав свою багатолітню театральну кар'єру.

Творчий альянс А. Петрицького та А. Курбаса дозволив концептуально осмислити взаємозв'язок сценічної дії та середовища, що найбільше привабляло художника. Отримавши запрошення до співпраці, він одразу заявив: «це робота дуже цікава, [...] етюди можна вирішити лаконічно, просто і по-різному»<sup>83</sup>. Поява в Молодому театрі А. Петрицького помітно пожвавила розбудову нового для України типу сценічної культури, в якій просторовому вирішенню вистави належить програмна роль.

<sup>81</sup> *Бобошко Ю.* Гнат Юра / Юрій Бобошко. — К.: Мистецтво, 1980. — (Майстри сцени та екрана). — С. 11.

<sup>82</sup> *Василько В.* Микола Садовський та його театр / В. Василько. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. — С. 83.

<sup>83</sup> *Бондарчук С.* Молодий театр [...]. — С. 127.

На прем'єрі вистави за драматичними етюдами О. Олеся глядачі вперше в історії національної сцени зустрілися із середовищем, утвореним взаємопідпорядкованими образотворчими знаками, чинними для сценічної дії. «На затемненій сцені глядачі вгадували два об'єкти. Посеред сцени — велике вікно, з якого линув зелений промінь місячного сяйва. Ліворуч, знов-таки лише угадувався, комин, з якого паралельно рампі линув червоний промінь. Навколо — майже повна темнота. Актори виходили під один із променів або в точку перетину їх обох, а потім відходили в темноту. Внаслідок такого принципу освітлення дійова особа здебільшого виглядала силуетно, а не об'ємно. Мізансцени були побудовані так, що, залежно від ситуації і змісту слів, постать актора освітлювалася по-різному»<sup>84</sup>. Акторське існування тут напряду залежало від просторового рішення епізоду, чії візуальні характеристики, у свою чергу, теж безпосередньо впливали зі сценічної дії.

Запропоновані режисером і художником засоби осягання естетичної природи символістичного театру виявилися дуже продуктивними, зокрема, щодо сценічної атмосфери, про що довідуємося з короткої репліки рецензента, який зауважив примхливу гру «силуетів на блакитному від зимових [...] сутінок вікні»<sup>85</sup>. Особливо талановито обидва митці будували центральну сцену «Осені», керуючись бажанням якомога ґрунтовніше розкрити авторське світовідчуття. Всі візуальні, звукові та пластичні знаки вони підпорядковували темі краху позитивних сил життя. «Сцена була в темних сукнах, на їхньому тлі, у глибині, яскравою плямою вимальовувалося велике засніжене вікно, за яким хитається одинока гілка. Вітер раз у раз стукає кватиркою. [...] Кульмінаційний момент: на тлі вкритого памороззю вікна силует Пана, який скрадається до кімнати Панночки, за ним Няня із занесеним для удару ножем»<sup>86</sup>.

Продуманість художньо переконливих форм зв'язку дії та простору наближала постановників до започаткування «драматургії», чи, можливо, «режисури» середовища. Навіть більше — плин сценічних подій засвідчив іманентність цієї ознаки для вистави в цілому, зумовив характер зіставлень окремих етюдів.

Перший етюд — «Осінь», річ естетично й емоційно похмура, — виглядав дещо статичним. У його колористиці превалювали темні тони. Постановники, сказати б, демонізували темряву: час від часу «поглинаючи» чи «виштовхуючи» із себе героїв, вона ніби натякала на можливість їхнього остаточного «розчинення» в небутті. Така перспектива здавалася майже невідвратною — персонажі набували вигляду безтілесних примар, викликаючи асоціацію з маріонетками, діями яких маніпулює

<sup>84</sup> Василько В. У «Молодому театрі» [...]. — С. 209–210.

<sup>85</sup> Кузьмин Е. Молодой Украинский театр / Е. Кузьмин // Голось Кієва. — К., 1918. — 1 дек. (18 нояб.).

<sup>86</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 128.

чиясь всевладна рука. Світло в «Осені» було локалізованим: горизонтальний червоний та зеленкуватий діагональний промені перетиналися у «дзеркалі» чорного провалля сцени. Разом із великим блакитним прямокутником вікна промені утворювали викінчену абстрактну композицію, холодна вираженість якої руйнувалася голою рухливою гілкою за вікном та спалахами вогню ледь окресленого у пільмі комину. На думку режисера, «Осінь» мала ятрити почуття глядачів чимось, «що втікає, боїться, вагається, [...] що женеться, манить і тягне, [...] що стежить, береже і роз'єднує»<sup>87</sup>. В аналогічній манері він висловлювався й про мету наступного етюд: «Дати характер: щось скорчене, зболіле, ображене, загнане в якесь душевне гетто, те, що рветься проти неможливого, що протестує, що сичить глумом, наругою...»<sup>88</sup>.

«Танець життя» порівняно з «Осінню» виглядав динамічнішим, а в сенсі ритму — вибагливішим. Чи не тому Л. Курбас, намагаючись збудити в публіці жах перед трагічною непередбачуваністю буття, зробив емоційною домінантою етюд агресивність? Її панування позначалося і на героях, і на середовищі, де вони існували. Події «Танцю життя» розгорталися «на тлі величезного, на всю сцену, панно в червоній гамі. Цілий калейдоскоп барв — від бурої до яскравого крап-лаку. В переплетіннях ліній і барв угадувалися якісь дивні образи — чи то колосальні поскручені удави, чи то клуби зловісних хмар»<sup>89</sup>. Цей пекельно-гарячий задник спонукає рецензента говорити про «фантастичну гофманщину “Танцю життя” з маріонетками-людьми»<sup>90</sup>. Очевидно, що емоційні реакції залу театр провокував цілком свідомо, а «плетиво криваво-червоних ліній збуджувало у глядачів почуття тривоги»<sup>91</sup>.

«Набрякле» хижою люттю панно палахкотінням украй гарячих барв, здається, акомпанувало настроям братів-калік (М. Терещенко, С. Бондарчук, Й. Шевченко, І. Левченко). У їхніх гротескових постатях концентрувалася якась таємнича, дуже небезпечна енергія, посилювана кольоровим вихором задника. Тим не менше, на початку етюд ця енергія була ще притлумленою: її присутність радше вгадувалася. Виконавці ставили собі за мету розкрити, як «скованість у почуттях персонажів-братів, їхнє самокатування, спотворена самосвідомість зумовлювали зовнішній малюнок: стислу зібраність тіла, гострий, рвучкий жест, протискування крізь щілини зубів напружене слово»<sup>92</sup>.

<sup>87</sup> Курбас Л. Про символічний театр і театр О. Олеся / Лесь Курбас // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи [...]. — С. 36.

<sup>88</sup> Там само.

<sup>89</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 116.

<sup>90</sup> Кузьмин Е. Молодой Украинский театр [...].

<sup>91</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 129.

<sup>92</sup> Там само. — С. 128.



Поруч них на кону знаходилася красуня-сестра (С. Мануйлович) — митець, музикант, композитор. Її постать мала збуджувати у глядачів зовсім інші емоції, викликати світлі думки та почуття. Несподівано режисер робив акцент на дрібному, проте візуально вкрай двозначному жесті дівчини, натякаючи на складніший змістовий сенс образу героїні. Цей жест завдавав нищівного удару нібито очевидному протиставленню сестри братам... Дівчина з'являлася на сцені з букетом бузку та троянд — заспокійливо блакитного бузку та провокативних червоногарячих троянд — і простягала палаючу рожу одному з братів. Брат-ідіот приймав із рук митця непростий дарунок, адже кольорова семантика вистави унеможлилювала випадковість у тлумаченні цього символу. Вибір саме червоної квітки, ніби виокремленої із гігантської картини позаду героїв, картини-портрету їхнього внутрішнього світу, — цей вибір у незвичний спосіб характеризував героїню, позначаючи її пріоритети, і, водночас, глибинний зв'язок поміж ними всіма. Криваво-червона квітка по суті позначала її внутрішню близькість із братами. Недаремно жажливий і потворний танок чоловіків, які з диким вереском кружляли по сцені, супроводжувався грою сестри на скрипці. Недаремно їхнє спільне «музикування» вбивало батька героїв.

Останній етюд за законами контрапункту мав пробуджувати зовсім інші почуття. Аби психологічно розрядити глядачів, дати їм можливість пережити естетичну насолоду від споглядання гармонійної картини довкілля, режисер і художник створили на кону особливу атмосферу — в ній панував поетичний смуток та ніжна замріяність. Для цього і був потрібний, згадуваний рецензентом, «світлий серпанок прекрасного “Тихого вечора” з красивим візерунком дерева на фоні неба, що в цілому мимоволі викликає з пам'яті майстерні малюнки японців»<sup>93</sup>. Важко не погодитися з одним із учасників вистави, що «після жаху “Осені” і “Танцю життя” було приємно помилуватися прекрасним куточком саду з чудовою вазою квітів на цоколі»<sup>94</sup>.

В етюд «Тихого вечора» постановники переймалися відтворенням поетичного образу втраченого кохання. Вони наголошували на самодостатності любові як особливої, нікому не підвладної духовної цінності, що не може залежати від егоїстичної волі того, хто кохає. Усвідомлення цього мало викликати ніжний, проте не розпачливий смуток. Його прояви й відтінки найбільше цікавили постановників. Наприкінці вистави режисер і художник полишають у замріяному саду двох людей. «Наречений (Юра) і Наречена (Смерека) потерпіли життєвої аварії. [...] Надзвичайно гарна, естетична обстановка в спілці з дивним виконанням дають милу, надовго залишаючи в серці тихий сум картину. А. Смерека в сім ескізів по-

<sup>93</sup> Кузьмин Е. Молодой Украинский театр [...].

<sup>94</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 129.

казала свою дійсну артистичну вартість, як артистка ніжних, глибоких почувань і захоплюючого суму»<sup>95</sup>. Інша виконавиця головної ролі — Р. Нещадименко — в останньому етюді демонструвала «розвинену психологічну техніку, набуту ще в школі Комісаржевського»<sup>96</sup>, а Г. Юра «у цій ролі був юним і навіть красивим»<sup>97</sup>.

Мистецьке порозуміння Л. Курбаса та А. Петрицького у першій спільній роботі можна поцінувати майже бездоганним. Вітчизняна сцена доти не знала такого рівня взаємодії режисера і художника. Своєю працею вони потужно наближали появу режисерського театру, який Л. Курбас називав «театром єдиної волі». Натомість, акторам не завжди і не в усьому щастило стовідсотково реалізувати творчі настанови — робота постановника з виконавцями виявилася, на жаль, менш ефективною, хоча, на думку тогочасної критики, цілком пристойною. Щоправда, В. Василько з тим не погоджувався і небезпідставно: «Лесь Курбас знав, що робив, чого хотів добитися від учасників. Але це було понад їхні сили»<sup>98</sup>. Чи варто з того дивуватися? Актори ще не вповні опанували нову мистецьку мову, лише регулярні фахові студії могли поступово змінювати справу на краще, і, відповідно, уможливити повноцінну реалізацію режисерських ідей.

В цілому, історія постановки етюдів О. Олеся — типова студійна ситуація, коли, попри окремі недоліки, щастить вирішити принципові мистецькі завдання: «Режисеру вдалось передати ритмічну розбіжність сил, що змагаються. В подачі тексту, в інтонації акторів режисером було знайдено багато нюансів, які відтворювали неспокій, поривання людських душ. На першому місці у виставі був режисер, його задум, його міцна рука»<sup>99</sup>. Давалася взнаки злютованість основних художніх чинників, підтримана чітким визначенням мети, вміння спрямувати до неї колектив, в якому, на жаль, не всі були на висоті. Нарешті, у співпраці з А. Петрицьким розкривалися нові можливості стимулювання сценічної дії, окреслювалися далекосяжні мистецькі перспективи, демонструючи радикальні зміни в творчому процесі.

Сучасники, чутливі до естетичного змісту сценічного видовища, безпомилково вгадували приналежність останньої прем'єри модерністській культурі. Д. Антонович, приміром, бачив художній сенс цієї спроби в тому, що «Молодий театр [...] власне вперше підійшов до трактування символічних п'єс Олеся в символічних

<sup>95</sup> Професор Шпонька. Гастроли Київського Молодого театру (остання гастроль): Етюди Олеся / Професор Шпонька // Вільне життя. — Одеса, 1918. — 28 (15) серп.

<sup>96</sup> Гаккебуш В. Рита Нещадименко: нарис / В. В. Гаккебуш. — К.: Мистецтво, 1983. — (Майстри сцени та екрана). — С. 16.

<sup>97</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 129.

<sup>98</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 116.

<sup>99</sup> Там само.

тонах. Особливе вражіння справили «Осінь» і «Танок життя», як п'єси виразніше символічні. [...] Курбас потрапив вдунути душу живу в узагальнене життя символів Олеся»<sup>100</sup>. Ю. Блохин, не шкодуючи компліментів на адресу колективу, також вказував на модерністську природу вистави: «Справжніми вже шуканнями нового позначилася праця театру коло “Етюдів” Олеся. “Етюди” перед тим не знаходили собі таких виконавців на українській сцені, що зрозуміли б, відчули та сценічно виявили закладений в них символізм»<sup>101</sup>. Крім того, критик акцентував на винятковій ролі режисера в тому, що актори спробували «ступити на шлях “містичного театру”»<sup>102</sup>. Окремо варто зауважити його репліку: «Вистава повинна була лише створювати містичний настрій серед глядачів. Засобами до створення його в “Етюдах” насамперед були — музика, освітлення, тонація голосу, рухи»<sup>103</sup>. Те, що Ю. Блохин наголошував на умисній інспірації у публіки конкретних емоцій, спричинених суто постановочними прийомами, вказувало на ознаки режисерського театру. Його прикмети знаходимо в напруженому естетизмі режисерського висловлювання, ретельності добору образної лексики, характерної для символістичних сценічних творів. Свідок подій — В. Василько, переконаний в особистій заслугі А. Курбаса в створенні оригінальної концепції драм О. Олеся, ще радикальніше, ніж Ю. Блохин, охарактеризував творчий внесок постановника, оскільки саме «режисерська декларація відкривала можливість увійти в символічний театр глибокої інтуїції, складних душевних колізій, незвичайної мислі. Цього вимагав театр Олеся. Курбас дав хороший урок з практики символічного театру»<sup>104</sup>.

Досвід постановки етюдів О. Олеся в Молодому театрі вказує на прямий зв'язок між опануванням модерністською стилістикою та започаткуванням режисерського театру в Україні. Саме методичні засади стали найважливішим набутком А. Курбаса — режисера. Їхня шкала виявилася розлогою, об'єднуючи категорії простору, світла, дії та акторської гри, що слушно зауважив В. Василько<sup>105</sup>.

Історія першої послідовно символістичної української вистави була достоту примхливою, адже переважна частина пересічної публіки звикла бачити на рідному кону значно традиційніші сценічні опуси. Мистецький радикалізм її, як правило, відвертав, тому не дивно, що до останньої роботи Молодого театру публіка демонструвала неприхильність. А. Курбас, вочевидь, передбачав можливість не-

<sup>100</sup> Д. А. [Д. Антонович] Молодий театр / Д. А. // Робітничка Газета. — К., 1917. — 19 листоп.

<sup>101</sup> Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр [...]. — С. 160.

<sup>102</sup> Там само.

<sup>103</sup> Там само.

<sup>104</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 116.

<sup>105</sup> «Мізансцени були побудовані так, що, залежно від ситуації і змісту слів, постать актора висвітлювалася по-різному». Див.: Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 116.

прийняття або неадекватного сприйняття нової роботи колективу. Можливо, саме тому на молодотеатрівському кону з'явилася постать, зовсім непередбачена О. Олесем, але конче потрібна експериментаторові А. Курбасу. Йдеться про появу перед початком вистави Прологу — характерної театральної маски, яка століттями зверталася до публіки із закликами, поясненнями чи заявами.

Пролог (А. Курбас) звернувся до глядачів зі справжнім маніфестом — пристрасним, серйозним, елегантним, естетським за формою та змістом. Те, чого він торкався, стосувалося безлічі принципових питань — ніби проривалися шлюзи, за якими нагромадилася сила-силенна важливих тем, ідей, проблем. Відверто й темпераментно, у формі застережень та пророцтв Пролог говорив про наболіле. Йшлося про мету мистецтва і духовний сенс появи драм О. Олеся в репертуарі театру. Важко було не розчутися в усій тій риториці мрії про ідеальний театр. Пафос виступу (на жаль, надто розлогого) був досить ясным, однак, зміст — де-що плутаним і для сприйняття значної маси глядачів — незрозумілим.

Спантеличена, а радше, не досить культурна публіка швидко втомилася і не стримувала себе у проявах почуттів. (Недаремно А. Курбас від імені театру просив, передовсім, «мовчанки й уваги»). Персонаж Курбаса, вбраний у костюм П'єро, видався непереконаливим і декому з більш обізнаних глядачів. Приміром, Д. Антонович досить категорично стверджував, що це, «власне, був не пролог, а довга, суха, педантична лекція. Напевне, “прекрасні дами і галантні кавалери”, давніших часів, що залюбки подарували б П'єро злий образливий, але дотепний влучний шарж, символ, не подарували б розтягнутої, позбавленої дотепу прози, і в давніші часи П'єро зійшов би з лаштунків передчасно і не своєю волею»<sup>106</sup>.

Симптоматично, що згодом Д. Антонович змінив ставлення до «Театру О. Олеся» і щиро вітав відновлення вистави, протиставляючи її іншим, естетично більш поміркованим роботам колективу. Коли, на його думку, «видвинулися постановки умовно театральні, і чим театральніше, тим з більшою любовію Молодий Театр над ними працював. Символічно театральна умовність Олеся більше притягала увагу і симпатії Молодого Театру, ніж реалізм Винниченка»<sup>107</sup>. Якщо не надто прискіпливо ставитися до визначення естетичного сенсу драматургії В. Винниченка, — загальна спрямованість думок критика є цілком зрозумілою і свідчить про визнання непересічної ролі вистави за О. Олесем для історії Молодого театру (а, можливо, і не тільки, зважаючи, приміром, на саркастичну оцінку Д. Антоновича співпраці О. Олеся із колективом Держдрами).

Однак, постать Прологу на кону Молодого театру варто розглянути й під іншим кутом зору. Епоха, коли з'явилася вистава за О. Олесем, була часом активного

<sup>106</sup> Д. А. [Д. Антонович] Молодий театр [...].

<sup>107</sup> Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919 [...]. — С. 212.



розвитку авангардної культури з її публічним декларуванням програмних мистецьких цілей. «Відомо, що авангард завжди висуває паралельний мистецтву словесний текст: маніфести, різного роду статті, заяви, які робляться на кожному кроці. Для визначення того, що таке авангард, вони надають матеріал, жодним чином не менший, аніж самі твори мистецтва, і є так само важливими»<sup>108</sup>. Виступ Прологу в цьому сенсі цілком відповідає наведеній характеристиці, попри те, що, власне, вистава Л. Курбаса за всіма своїми естетичними ознаками належала символістичній, себто, модерній, а не авангардній культурі. Пролог своєю появою ніби провіщав наближення нової мистецької доби.

У перший сезон новоутвореного студійного театру найвиразнішою була палітра символізму, яка приваблювала Л. Курбаса можливістю концентрувати увагу на прихованій сутності буття, на суперечливому внутрішньому світі людини. Саме цей напрямок уможливував відтворення життя людського духу в особливій умовно-поетичній формі, допомагав запобігати неконтрольованим рефлексіям, проявам натуралізму.

В образі П'єро Л. Курбас виголошував програмні цілі Молодого театру: «І завдання для актора і для режисера ясні: одкинути недоречне, другорядне, шкідливе: типовість, характерність індивідуальностей, тонкощі й вірність психологічних переживань, життєву правдоподібність гри і обстановки — і зосередити свою працю й увагу, щоб у своїй сфері держатися методу автора і ритмом і інтонаціями, рухом і жестом, почуванням і позами, світлом і тінями...»<sup>109</sup>. Щоби цей заклик перетворився на конкретні дії, треба було далі розвивати досвід, накопичений у роботі над п'єсами О. Олеся. Саме цього прагнув Л. Курбас, звернувшись до п'єси Є. Жулавського «Йоля». Прем'єру готували на кінець грудня. Їй передувала режисерський дебют Г. Юри.

Досі Г. Юра не встиг заявити про себе в Молодому театрі як про режисера. Декларуючи прихильність до ідей «європеїзації», він у пошуку драматургічного матеріалу для дебюту зупинився на «Лікареві Керженцеві» («Мысль») Л. Андрєєва<sup>110</sup>. Прем'єра відбулася 12 грудня 1917 року.

<sup>108</sup> *Сарабьянов Д.* Круглый стол «Авангард — поставангард, модернизм — постмодернизм: проблемы терминологии»: [выступление] // Вопросы искусствознания. — М., 1995. — № 1/2. — С. 70.

<sup>109</sup> *Курбас Л.* Про символічний театр і театр О. Олеся [...]. — С. 36–37.

<sup>110</sup> В. Василько, Ю. Бобошко стверджують, що Г. Юра інсценізував цей прозовий твір Л. Андрєєва. Радше за все, вони помиляються. Сам письменник, написавши відповідне оповідання, згодом його інсценізував. У листі до мхатівського виконавця центральної ролі — Л. Леонідова — Л. Андрєєв просив не ототожнювати п'єсу і прозовий твір. (Див.: *Леонидов Л.* Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки / Леонид

Сценічна історія другого молодотئاتрівського режисерського дебюту виявилася короткою і безславною. Факт появи «Лікаря Керженцева» сучасники слушно пов'язували, насамперед, із програмною настановою Л. Курбаса сприяти творчій самореалізації всіх охочих, а особливо тих, хто зважувався на режисерську спробу. Довкола вистави точилися суперечки, відголосок яких знаходимо в коментарях В. Василька: «Першим зробив заявку на певне виявлення себе Гнат Петрович Юра. [...] Обрана Юрою річ написана в психологічному плані, і назва її говорить про те, що основне в цьому творі — процес мислі»<sup>111</sup>. Гнат Юра вважав себе прихильником творчого методу Московського Художнього театру, себто психологічного реалізму. Однак поставив він свою п'єсу в традиційно побутовому плані»<sup>112</sup>. Однак, цю досить поширену точку зору поділяли не всі, про що можна довідатися зі схвального відгуку С. Бондарчука, його згадок про виразний психологізм вистави. Схожі думки знаходимо і у Ю. Блохина, а пізніше — і у Ю. Бобошка в монографії про Г. Юру<sup>113</sup>. Зокрема, Ю. Блохин називав провідним мотивом Г. Юри його пієтет до МХТу, що зробило молодого митця шанувальником «психологічної школи російського актора... [...] Наслідком такої прихильності до психологічного театру й була постава «Лікаря Керженцева». [...] Подавано було цю річ на сцені без будь-яких яскраво підкреслених шукань...»<sup>114</sup>. Останній пасаж допомагає краще зрозуміти: постановник, обтяжений опрацюванням ролі центрального героя, ні на що інше не мав ані сил, ані часу, ані, можливо, хисту.

Щодо посилань Ю. Блохина на МХТ, то для Г. Юри, крім усього іншого, додатковим стимулом міг стати резонанс від знаменитого спектаклю В. Немировича-Данченка (1914 р.). Виконавець головної ролі Л. Леонідов, чію роботу визнавали віртуозною, був оповитий справжнім ореолом театрального мучеництва — праця актора ледь не закінчилася трагедією, спричинивши серйозне нервово захворювання. Він, за влучним виразом П. Маркова, «грав надривну п'єсу Л. Андрєєва [...], оголюючи безнадійну боротьбу «свідомого» з «підсвідомим». Йому було несила звільнитися від хворобливих тенденцій автора. Та це було й неможливо. П'єса Андрєєва міцно тримала виконавця у колі хворобливих відчуттів»<sup>115</sup>.

Миронович Леонидов; состав. В. Виленкин. — М.: Искусство, 1960. — С. 284.). Тому на вряд чи Г. Юра робив ще якусь інсценізацію за наявності авторської.

<sup>111</sup> Російською друга назва п'єси — «Мысль».

<sup>112</sup> *Василько В.* Театру віддане життя [...]. — С. 117.

<sup>113</sup> *Бобошко Ю.* Гнат Юра [...]. — С. 11.

<sup>114</sup> *Блохин Ю.* [Ю. Бойко] Молодий театр [...]. — С. 160.

<sup>115</sup> *Марков П.* Леонидов // *Марков П.* О театре: в 4 т. / П. А. Марков. — М.: Искусство, 1974. — Т. 2.: Театральные портреты. — С. 254.

Арсенал Л. Леонідова — визнаного репрезентанта амплу «неврастеніка» — містив безліч засобів відтворення складних психопатичних процесів (варто нагадати, що він зажив слави виконанням ролей у творах Ф. Достоевського).

З іншого боку, Г. Юрі ще замолоду не давали спокою лаври російського актора-гастролера П. Орленева (те саме амплу, що й у Л. Леонідова). Молодий український митець навіть зважився трохи згодом, вже у своєму Новому драматичному театрі ім. І. Франка (1922 р.) поставити «Примари» Г. Ібсена та зіграти роль Освальда — головну в репертуарі свого кумира. П. Марков, окреслюючи сенс і пафос цього знаменитого створіння П. Орленева, по суті називає ознаки особистості лікаря Керженцева, яким його прагнув відтворити на молодотеатрівському кону Г. Юра. Відомий російський критик стверджував, що в характерах сценічних героїв російського актора «часто [...] переважали хворобливі риси. Особливо це позначилося на “Примарах”. [...] У виконанні звучала безсумнівна патологічність. Орленев зіштовхнувся у п’єсі Ібсена з темою хвороби і зробив її панівною. Це була клінічна історія хвороби, насичена правдивими переживаннями»<sup>116</sup>. Саме такого ефекту домагався Г. Юра у роботі над п’єсою Л. Андрєєва. Втім, приналежність до іншого психофізичного типу, брак необхідного досвіду, натомість звичка існувати на кону переважно в режимі побутового театру, — не дозволили йому зануритися у підсвідоме чи балансувати на межі підсвідомого та свідомого, чого, власне, вимагала роль Керженцева.

Якщо оцінювати вибір Г. Юри з точки зору жанрового, стильового та, ширше, — естетичного змісту твору Л. Андрєєва, то варто зауважити міркування М. Строевої про появу згадуваної драми на афіші МХТу як про відповідь на пошуки В. Немировичем-Данченком трагедійного репертуару: «Нова п’єса Л. Андрєєва, написана у жанрі інтелектуальної драми, була сприйнята театром як розвиток мотивів Достоевського, а раціональний психологічний експеримент лікаря Керженцева — Л. Леонідова — у дусі суперечностей, що яtringать душу Раскольникова. Трагедія думки поступалася трагедії безумства»<sup>117</sup>. Зауважені дослідницею проблеми інтелектуальної драми, трагедії, тема Ф. Достоевського та образ Раскольникова, — зовсім не свідчили про пересічність вибору, мотивів початківця, коли припустити, що він міг орієнтуватися на виставу В. Немировича-Данченка. Відтак, усі згадані дослідницею обставини, радше за все, лише ускладнювали його завдання. Нарешті, слова М. Строевої про відбиті в п’єсі Л. Андрєєва «гострі експресіоністські настрої часу» змушують подивитися на цю спробу Г. Юри як на відчайдушну — в тогочасному українському сценічному мистецтві експресіоністичні «інтонації» ще ніяк се-

бе не виявляли. То чи варто дивуватися безпорадності молодого режисера, не готового впоратися з, вочевидь, надскладним творчим завданням?

У Молодому театрі, попри певну недовіру до здатності Г. Юри долати всі перешкоди, його творчі та виробничі вимоги намагалися задовольнити. Через брак матеріальних ресурсів, декорації позичили «із павільйонних запасів театру “Бергоньє”. Проблема костюмів легко розв’язувалася власними засобами кожного з виконавців — вони були прості, натурально-життєві. Як додатковий атрибут режисер додав у виставі клітку з мавпою, до якої звертався лікар Керженцев (Юра) під час своїх монологів»<sup>118</sup>.

Попри чималі загальні зусилля, результат виявився, сказати б, від’ємним — по прем’єрі колеги закидали дебютантові кволу режисуру, брак продуманої художньої стратегії; поверховий «європеїзм», що помстився майже мізерним творчим результатом. Втім, мало хто заперечував позитивний сенс акторської спроби Г. Юри, який уперто намагався подолати власну природу, ставши на естетично «чужорідну» територію. Це був експеримент. Однак, творчої рішучості, продемонстрованої постановником, було недосить.

Водночас постановка, за висловом В. Василька, спричинила своєрідну терапевтичну дію: «Це вплинуло на гарячі голови декого з членів товариства, і вони стали більш самокритично ставитися до своїх можливостей. Заявок на самовиявлення більше не було. Всі відчували потребу в провідній ролі режисера»<sup>119</sup>.

Існував у цій справі ще один зауважений В. Васильком аспект. Він вважав роботу Г. Юри прикладом, так званої, «акторської режисури», з притаманною їй локалізацією всіх зусиль постановника на розкритті, насамперед, творчого потенціалу окремої акторської особистості, натомість вона не збігалася з програмною метою гурту. Проте, Л. Курбас добре розумів: новачки потребують життєвого простору для самовияву, і на цьому шляху ніхто не застрахований від провалу. Тому, не зважаючи на невдалу спробу Г. Юри, режисерські дебюти у Молодому театрі продовжували відбуватися.

В історії постановки «Лікаря Керженцева» присутній інший цікавий момент. М. Строева, розмірковуючи над труднощами, які спіткали мхатівську постановку п’єси Л. Андрєєва, висловила думку, що її ми можемо переадресувати виставі Молодого театру, народженій у переддень кривавого кошмару зими 1917 — початку весни 1918 року. Постановка В. Немировича-Данченка, за виразом російської дослідниці, «стала для Художнього театру останнім спектаклем мирного часу, ніби, провіщаючи вступ у сферу нового “безумства світу”»<sup>120</sup>. В Києві на час

<sup>116</sup> Марков П. Орленев [...]. — С. 182.

<sup>117</sup> Строева М. Режиссерские искания Станиславского, 1898–1917 / М. Н. Строева — М.: Наука, 1973. — С. 316–317.

<sup>118</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 131.

<sup>119</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 117.

<sup>120</sup> Строева М. Режиссерские искания Станиславского, 1898–1917 [...]. — С. 317.

режисерського дебюту Г. Юри теж склалася вкрай трагічна політична, культурна, фінансова ситуація (чого варті були лише обстріли Києва більшовиками!), що не могло не вплинути на характер сприйняття публікою його роботи. Врешті, перебіг подій змусив трупу взагалі зупинити роботу і навіть тимчасово розпуститися.

Матеріальний, виробничий стани Молодого театру на початку 1918 року лишалися вкрай непевними, викликаючи серйозне занепокоєння Л. Курбаса. Театр потребував постійного приміщення, грошей на обладнання сцени. Тому молодотеатрівці наприкінці сезону звертаються до керівництва Української Центральної Ради з проханням про допомогу. Але мізерна фінансова підтримка, отримана від Театральної ради при Міністерстві освіти, справи не залагоджувала (замість проханих 100 000 вони отримали 10 000 крб.). Водночас, приміром, Українському Національному Театру менш ніж за пів року тільки на зарплатню видали 100 000 крб. і спеціальною субсидією покривали решту витрат.

Ситуація вимагала від гурту рішучіших дій і вони в лютому 1918 року заснували «Товариство на вірі Молодий театр», «якого членом може бути всякий, хто бажає підтримати Молодий театр. Пай (кількість не обмежена) 50 карбованців. Члени-вкладники обирають з-поміж себе кураторію для контролю над фінансовим боком театру. [...] Ми звертаємося до тієї частини громадянства, котрій ми потрібні. Ми кличемо вас дати нам змогу почати осінній сезон. Нехай само громадянство стане нашим меценатом»<sup>121</sup>. Менш як за тиждень «Робітничка газета» сповістила про активний розпродаж паїв. У різній кількості, інколи сотнями, їх купували окремі особи та організації. Відтак, завдяки власним зусиллям, підтриманим українською громадою, колектив зреалізував свою найбільшу мрію — орендував приміщення на вулиці Прорізній, № 19, яке відтоді стає їхньою домівкою. Для покращення виробничої діяльності, надання їй юридично цивілізованого вигляду молоді митці склали статут Товариства (оприлюднений у травні — червні 1918 р.), де зафіксували форми виробничої та творчої діяльності, розподіл обов'язків та відповідальності між членами товариства, регуляцію майнових стосунків, впровадження такого механізму управління як Художня рада. Крім того, вони утворили режисерську колегію в складі Л. Курбаса, Г. Юри, С. Семдора, В. Васильєва — на них покладалася відповідальність за моральний та фаховий стан колективу.

Регулярну творчу працю гурт відновив у березні 1918 року, а в середині квітня показав глядачам прем'єру «Йолі» Є. Жулавського, над якою їм випало працювати менше місяця (перші репетиції відбулися ще до саморозпуску, а переклад Л. Курбас здійснив під час репетицій «Молодості»). П'єса репрезентувала романтичну гілку

<sup>121</sup> Курбас Л. Відозва до громадянства / голова тов-ства: Лесь Курбас; секретар ради: В. Василько; члени ради: Й. Шевченко, С. Бондарчук [та ін.] // Робітничка Газета. — К., 1918. — 25 трав.

модерністського дискурсу європейського мистецтва. Обравши її, Молодий театр потрапляв у резонанс із важливою естетичною домінантою доби. Поставало законне питання: навіщо новачкам майже демонстративно конкурувати із популярними київськими театрами? Про жодний «недогляд» тут не могло бути й мови — в короткій історії Молодого театру схожих ситуацій вистачало. Тож, чи слід визначати програмним момент збігу афіш Молодого та інших театрів Києва: М. Садовського, «Соловцов», Національного — фаворитів публіки, журналістів, влади? Сьогодні для серйозних висновків бракує фактів, але вистачає підстав припускати: Л. Курбас міг вважати корисним пускання новачків на глибоку воду, гартуючи їхні ще незрілі творчі організми. Окрім того, поява «Йолі» закручувала інтригу довкола колективу, повертаючи до нього більший публічний інтерес. Звичайно, існували й інші, можливо, вагоміші причини. Тим не менше, поставання вистави, радше, вказувало на тактичний маневр, аніж на стратегічний розрахунок.

У колі молодотеатрівців із драмою Є. Жулавського пов'язували можливість фахового вдосконалення. Досить, приміром, порівняти слова С. Бондарчука та П. Самійленко. Перший писав, що «Курбас доводив корисність п'єси для вдосконалення акторської майстерності на матеріалі романтичного твору з елементами трагедії, а отже, з великими пристрастями, до того ж написаного віршем, що привчає до відчуття ритміки, мелодики, вимагає відповідної пластики тощо»<sup>122</sup>. Друга наголошувала: «Лесь Курбас захоплено шукав таких п'єс, які були б добрим ґрунтом для нашого творчого зростання. Цілком природно, що він спинився тоді на романтичній мелодрамі, адже його шукання сильних постатей героїв у ній було співзвучно добі й молодості нашого театру в бурхливих подіях початку 1917 року»<sup>123</sup>.

Своїм нагальним завданням режисер визначає ефективне технічне вдосконалення гурту, і «Йоля», можливо, видавалася цілком придатною для цього. М. Терещенко згадував, що Л. Курбас, хоча й переклав п'єсу давно, не поспішав зі сценічним втіленням. Натомість, не пошкодував зусиль для розкриття естетичної специфіки та проблематики п'єси. Ці зусилля режисера з часом далися знаки, хоча й не спричинили радикальної зміни фізіономії трупи. Можливо, саме це мав на увазі М. Терещенко, закидаючи своїм колегам і собі самому брак глибокого «усвідомлення [...] чітких провідних думок у творі Є. Жулавського». Втім, він не заперечував, що в цілому «спрага душевного простору, протест проти утиску вільної людської думки напівсвідомо відчувалися нами у всьому творі»<sup>124</sup>. Публіка зустріла виставу досить прихильно. «Йоля» поліпшила якість діалогу театру з публікою, хоча, на думку, приміром, Ю. Блохина, насамперед «в обійми

<sup>122</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 132.

<sup>123</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь [...]. — С. 23.

<sup>124</sup> Терещенко М. Крізь лет часу [...]. — С. 144.

“МТ” кинулася частина української інтелігенції, вихована на українському модернізмі... Відчула ця інтелігенція, що “МТ” — плоть від плоті її, паросток»<sup>125</sup>. Ця сентенція, між тим, не завадила критику визначити помилковим вибір драматичного твору: «П’єса само собою не була вдячним матеріалом для будь-яких творчих шукань. Змістом нецікава, формою — конгломерат натуралізму, символізму, містицизму, неоромантизму»<sup>126</sup>. Згодом і сам постановник охарактеризував виставу як «вимушений матеріальними обставинами компроміс»<sup>127</sup>.

Щодо цього варто нагадати розмірковування Н. Кузякіної про акторський доробок Л. Курбаса в Молодому театрі. Дослідниця виокремила певний тематичний шар, з яким пов’язувала появу на молодотеатрівському коні, в тому числі, «Йолі»: «Приреченість романтичного кохання, катастрофа обдарованої особистості у зіткненні із жорстоким суспільством і безжалісним життям — ось що насамперед хвилювало тоді Курбаса-актора. Він зіграв у Молодому театрі драму натхненного скульптора Річарда (“У пущі” Лесі Українки), духовну катастрофу скульптора Арно в “Йолі” Є. Жулавського та психологічний надрив ще одного художника — Корнія Каневича у “Чорній Пантері та Білому Медведі” В. Винниченка. Могутні героїко-романтичні образи гетьманів і козаків, створені колись Садовським, змінюють інтелігентні, лірично тендітні герої Курбаса, з гострим почуттям своєї ворожості світу вульгарності та святенництва»<sup>128</sup>. У фокус цієї тиради потрапили дві принципово важливі теми, довгі роки актуальні для Л. Курбаса-митця. Попри очевидні жанрові, стилістичні розбіжності, всі згадані вистави єднала зосередженість їхніх творців на конфлікті мети художника та його долі, в них домінувала стурбованість неналежним місцем мистецтва і митця в житті суспільства.

Сучасний дослідник Г. Веселовська акцентує ще на одному, більш локальному мотиві: «Задум поставити “Йолю” у Курбаса виник під враженням від гри Юліуша Остерви в цій п’єсі»<sup>129</sup>. Таке припущення є цілком вірогідним, зважаючи на спогади О. Дейча та В. Чистякової, де йдеться про близькі стосунки обох митців. Справді, Л. Курбас захоплювався Ю. Остервою, що був на сцені «надзвичайно зосереджений, вдумливий і мовби нічого не робив, залишаючись скупим на виразні засоби. Але насправді це не здавалося його обмеженістю і “скупістю” в деталях, а більше

<sup>125</sup> Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр [...]. — С. 162.

<sup>126</sup> Там само. — С. 161.

<sup>127</sup> Курбас Л. Шляхи «Березіля» й питання фактури / Лесь Курбас // Культура і побут. — К., 1925. — 9 квіт.

<sup>128</sup> Кузякіної Н. Становление украинской советской режиссуры [...]. — С. 15.

<sup>129</sup> Веселовська Г. Як народжувався Арлекін: (Лесь Курбас — Київ — «Молодий театр» — 1917–1919 рр.) / Ганна Веселовська // Український театр. — К., 1997. — № 1. — С. 8.

скидалося на стриманість і відточеність форми, що так захоплювало О. С.<sup>130</sup> в акторі. [...] Особливо запам’ятався він О. С. в “Йолі” Жулавського»<sup>131</sup>.

Певні зрушення в цьому напрямку зауважили ще перші рецензії. Так Ф. Близнюк писав про «першенство [...] виконавиці заголовної ролі д. Самійленко (Йоля — Маруна). Продумано, задушевно, з непідробленим захопленням змалювала вона прекрасний поетичний образ сомнамбули — Маруни. Особливо високий артистизм виявила вона разом з д. Курбасом (різбляр Арно) у сцені на суді, в тюрмі, коли вона просить графа Куно (Ватуля) вбити її»<sup>132</sup>.

Л. Курбас дуже ретельно працював із П. Самійленко — палкою прихильницею М. Метерлінка, яка нарешті отримувала для роботи те, що хотіла. Адже потужний вплив знаного бельгійського драматурга позначився і на творчості польського автора. Можливо, особлива прихильність молодій актриси до певної художньої проблематики та стилістики спонукала її особливо ґрунтовно опрацювати роль. Насамперед їй довелося переглянути звичні підходи до побудови сценічного образу. Для неї та її партнерів необхідність змін стає очевидним та нагальним завданням. Колеги П. Самійленко тоді гостро відчули, як їй буде важко «після бурхливої, вогняної Пантери [...] передати тендітну легкість образу Йолі», — оці «заховані під серпанком примарності правдиві почуття палкого кохання», які належало поєднати із відтворенням «жагучої пристрасті», розкриваючи водночас «благородну пишність гідної дружини можновладця», притаманну їй високу «міру цнотливості»<sup>133</sup>.

У своїх спогадах П. Самійленко писала про хаотичність і безпорадність початкового періоду знайомства з роллю, про те, як він закінчився, коли Л. Курбас допоміг їй правильно сформулювати напрямок пошуку. Режисер привернув увагу виконавиці до художнього феномену, здалося б, далекого від героїні Є. Жулавського, порадивши їй звернутися до серії офортів «Капричос» Ф. Гойї. У такий спосіб він переорієнтував уяву актриси з внутрішніх процесів на зовнішні — щоби проникнути у духовний світ Йолі, вона мусила розібратися зі світом тих, хто її оточував. Посталий ефект виявився для виконавиці приголомшливим: «Мене переслідувала спотворена інквізицією атмосфера, в якій жила героїня»<sup>134</sup>. Трагі-гротескові образи Ф. Гойї, здатні вразити навіть у репродукціях, змусили П. Самійленко інакше подивитися на свою героїню. Уява, збуджена геніально відтвореною в роботах

<sup>130</sup> Тобто, Олександра Степановича (Курбаса).

<sup>131</sup> Чистякова В. Листування з Валерієм Гаккебушем / Валентина Чистякова; публікація М. Лабінського // Український театр. — К., 2006. — № 3. — С. 19.

<sup>132</sup> Федір Б. [Ф. Близнюк] «Йоля» / Федір Б. // Нова рада. — К., 1918. — 9 трав. (26 квіт.).

<sup>133</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 134.

<sup>134</sup> Самійленко П. Незабутні дні горіння [...]. — С. 24.



великого іспанського художника гнітючою атмосферою наруги над особистістю, спонукала актрису подумки шукати образи, які б утворили опозицію оточенню Йолі. Для нещасної маруни, яка змушена існувати у світі ніби матеріалізованому в офортах Ф. Гойї, таким полюсом стає природа: поле, ліс. Сама героїня для П. Самійленко асоціювалася з ланню, чиї «вуха чули ворога, переповняючи тремтінням усю її істоту. [...] Вона мчала стрілою від усього огидного, що загрожувало красі її життя»<sup>135</sup>. Навіянні візії допомогли актрисі сформувати певний психофізичний портрет Йолі. Його утворювали: довірливість та обережність, допитливість та страх перед невідомим. Це була безпосередня, щира людина, яку цікавив і дивував доколишній світ. П. Самійленко чимдалі більше переймалася тими відчуттями, вони змушували її прискіпливіше шукати мотиви сценічної поведінки Йолі, врешті, викликали до життя, згадуване актрисою, психологічне тремоло — уособлення драматичної напруги ролі. Всі ці зрушення інспірувалися, насамперед, режисером — актриса й через пів століття згадувала, як вміло він «направляв розгублену фантазію, розпалював, скеровував на глибші мотиви»<sup>136</sup>. Навіть як партнер А. Курбас не перестав опікуватися мистецьким самовиявом П. Самійленко, активізуючи її творчий пошук.

В молодотеатрівському середовищі високо цінували творчу атмосферу, яка склалася в репетиційний період. Сам постановник найбільше переймався ритмічною організацією дії, розкриттям музичності віршованої мови. «Чуючи її, — згадувала виконавиця головної ролі, — ми мусили втілити її у пластику, ритм сценічного руху, сценічні паузи тощо, коротше — в певну думку. [...] Режисер доклав максимум зусиль щоб ми побачили зерно образу вистави та виявили уміння висловити віршем свої пристрасті. Опанування віршем на сцені було для нас важливою школою театрального мистецтва»<sup>137</sup>.

Створити візуальний образ вистави А. Курбас запросив видатного станковіста, репрезентанта ідеї «візантизму» в українському образотворчому мистецтві — М. Бойчука. Його пропозиції цілком задовольняли режисера, радше за все, делікатним ставленням художника до принципів мізансценування. С. Бондарчук, зі свого боку, уточнював: попри традиційність підходів, М. Бойчук зумів підпорядкувати «зовнішній вигляд сцени завданням вияву найбільшої просторової виразності акторів. Дуже зручні й надійні декорації не сковували виконавців, надихали їх, допомагали глибше розкривати пластичність ролей. Вражали своєю красою, наприклад, і велике вікно та сходинки від нього, задраповані трояндами, лілеями тощо»<sup>138</sup>.

<sup>135</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь [...]. — С. 24.

<sup>136</sup> Там само.

<sup>137</sup> Там само. — С. 25; С. 31.

<sup>138</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 132.

Звертає на себе увагу організація сценічного середовища за допомогою архітектурних елементів. Образний світ п'єси вимагав аби розвиток сценічної дії відбувався в просторі вільному від побутових дрібниць, натомість позначеному добірними й ефектними деталями. Вочевидь, і художник, і режисер вважали застосований принцип найприйнятнішим для відтворення поетичної атмосфери драми. Суголосними її естетичному пафосу були стримані декоративні прийоми. Для непересічних подій п'єси вони створювали виразне тло. Історія зберегла лише нечисленні спогади про візуальну специфіку вистави, але вони засвідчують гармонію середовища та дії. «В проміжку між вікном і підлогою сцени, між бутафорськими квітами палали двоє героїв у чаду великого кохання, не пов'язані сторонніми незручностями. І ось у цьому вузькому просторі треба було збудувати такої великої значимості мізансцени... Ось по карнизу я випливала у вікні з простягненими руками і заплющеними очима... Мені зручно і безмірно радісно було діяти в цьому маленькому просторі...»<sup>139</sup>. Акторка писала про відчуття пластичної свободи у середовищі, створеному М. Бойчуком, протиставляючи його «просторовій непевності», з якою їй довелося згодом зустрічатися надто часто в інших мистецьких осередках.

Молодий театр о тій порі, вочевидь, був здатний продукувати цілком пристойні зразки репертуарного «виробничого» театру, так званого «європейського» спрямування, гідно конкуруючи на цьому терені з відомими трупами. Звичайно, у випадку «Йолі» йшлося саме про поміркований «європеїзм», зразки якого траплялися й на молодотеатрівському кону. Тим не менше, відповідного типу роботи допомагали зростанню професіоналізму колективу, хоча б тому, що позбавляли гостроти проблему адаптації до нової стилістики. Саме це найбільше лякало акторський молодняк, стримувало їхню творчу активність. Художній ефект останньої прем'єри — зовсім не радикальний — виявився в цілому позитивним. Сам постановник вважав «Йолю» жахливим провалом і просив звільнити його від обов'язків головного режисера. У лідера театру, й не тільки у нього, стають помітними ознаки перевтоми.

Сезон вони закрили останнім травневим днем 1918 року «Чорною Пантерою і Білим Медведем», а вже за тиждень опинилися в Одесі, на 9-й лінії Великого Фонтану, де у зачиненій на канікули школі більш як три місяці відпочивали і готувалися до наступного сезону, очікуючи закінчення ремонту приміщення на Прорізній.

Це літо у спогадах очевидців постає як період звитяжної праці, бадьорості, колективізму, завзяття, особливого стилю повсякдення. В подальшому А. Курбас за найменшої нагоди намагався його повторити. Уклад життя унормовувався домінуванням студійної праці, яку повсякчас підживлював добре збалансований

<sup>139</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь [...]. — С. 26.

і доцільний робочий ритм. Вперше Молодому театрові пощастило в буквальному сенсі слова підкорити своє існування творчій праці. Принципи студійності, які через об'єктивні зовнішні обставини мали дещо декларативний характер, нарешті перейшли в практичну стадію, і гурт гранично наблизився до неможливих у Києві форм мистецького існування. Напружена праця обернулася досить непоганими творчими результатами — від початку серпня студійці показали одеситам чотири раніше апробовані вистави («Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Молодість», «Театр О. Олеся», «Йоля») та три нові роботи («У пущі» Лесі Українки та «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера в режисурі А. Курбаса; «Доктор Штокман» Г. Ібсена в режисурі С. Семдора). Крім того, в Одесі А. Курбас завершив репетиції «Едіп-царя» Софокла, а Г. Юра — «Затопленого дзвону» Г. Гауптмана.

З першої декади червня молоді люди щоранку купалися в морі, робили гімнастику, снідали та репетирували. «Потім обід, спочинок і знову репетиції з 16-ї до 18-ї. Далі індивідуальні заняття, розваги, купання і вечеря. Лягали всі спати не пізніше 23-ї години»<sup>140</sup>. Нові спектаклі готували, практично, паралельно, що вимагало хорошої творчої форми, витривалості, самовіддачі.

В Одесі А. Курбасу пощастило приділити педагогічній праці максимум уваги. В Києві молодотеатрівцям заважала рутинна побутового життя, необхідність десь працювати аби себе утримувати, відволікаючись від театру, марнуючи сили і час на речі далекі від мистецтва. На березі Чорного моря, попри загальну матеріальну скруту, складну політичну ситуацію, вони нарешті змогли повністю зосередитись на мистецьких завданнях. «Перед початком репетиції завжди робили гімнастичні вправи. Вони були обов'язкові для всіх. Після п'ятихвилинної перерви Курбас робив вступне слово до репетиції. Він часто починав з якоїсь знаменної події в мистецтві чи з аналізу творчості когось з видатних діячів сцени, аналізу його гри на підставі мемуарних і літературних джерел. При цьому порівнювалося наше трактування тієї чи іншої картини в п'єсі з тими, які створювалися попередниками. Цим самим Курбас збуджував зацікавлення акторів. Далі починався розгляд попередньої репетиції. І тут, як кажуть, по кісточках перебиралася робота кожного з виконавців»<sup>141</sup>.

Раювання на 9-й лінії Великого Фонтану припинилося на початку серпня — обставини змусили колектив переїхати до Одеси, де їм довелося якийсь час тулитися у великій палаті діючого шпиталю і готувати до показу старі та тільки-но здійснені постановки. В орендованому приміщенні з 19 до 25 серпня вони показували одеситам свої прем'єри<sup>142</sup>. В місцевій пресі їх вітав В. Максимов — одна з найбіль-

ших кінозірок дореволюційного кінематографу<sup>143</sup>. Про враження, яке молодотеатрівці справили на одеситів, із захватом писав один із рецензентів: «Нові форми мистецтва, котрі завдяки всьому стану нашого мистецького життя якось похололиво виховувались тільки в мріях — тепер є дійсність! Дійсність, бо коли я побачив, з яким захопленням стежили інтелігентні обличчя за драматичними перипетіями на сцені, як не дихаючи дивились і слухали дійсно драматичні місця — мене обгорнула радість: — Високо-мистецький, артистично-інтуїтивний, український театр є дійсність, він існує!»<sup>144</sup>.

Серія одеських прем'єр розпочалася з «У пущі» Лесі Українки, яку кияни побачили лише 3 грудня. «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера вперше зіграли 21 серпня, а в Києві — 12 грудня.

В Одесі 24 серпня постановкою «Доктора Штокмана» Г. Ібсена дебютував як режисер С. Семдор, але київська прем'єра спектаклю так і не відбулася. Про цю роботу майже нічого не відомо. Рецензія критика під псевдонімом «Професор Шпонька» в одеському «Вільному житті» та кілька зауважень М. Терещенка — все, що лишилося від цієї спроби. Проте, ми не знайдемо у цих матеріалах жодної згадки щодо режисури — обидва автори обмежилися компліментами на адресу С. Семдора-актора. Місцевий критик надзвичайно високо оцінив його роботу: «З першого акту виконання Семдором чарівно захоплює глядача. Не можна ані на хвилину одірватись від правдивої, артистичної гри. Скрізь видно тон й потрібні рухи в діях. Се артист, котрий не шукає в творах ремарки, що робити в кожному окремому разі, а, переживаючи драму на сцені, творить справжній тип»<sup>145</sup>. У позитивному сенсі в рецензії згадувалися й інші виконавці: Г. Юра — бургомістр, М. Терещенко — Кійль, Й. Шевченко — Аслансен.

На думку М. Терещенка, «частина одеських глядачів сприйняла створений С. Семдором образ Штокмана у спектаклі “Доктор Штокман” як політичний»<sup>146</sup>. Він із жалем зазначав, що решта виконавців похвалитися тим не могла й закидав театрові брак уваги «до революційних настроїв публіки». Це твердження важко прокоментувати за відсутністю конкретних аргументів чи посилянь.

---

а В. Голота — театр Сибірякова (*Голота В. Театральная Одесса / В. В. Голота. — К.: Мистецтво, 1990. — С. 150*).

<sup>143</sup> Максимов В. Письмо Молодому театру // Театральный день. — Одеса, 1918. — № 98/99. — С. 4. (Див.: День за днем // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи [...] — С. 264)

<sup>144</sup> Професор Шпонька. Гастролі Київського молодого театру, «Молодість» — Гальбе: п'єса на 3 дії / Професор Шпонька // Вільне життя. — Одеса, 1918. — 22 (9) серп.

<sup>145</sup> Професор Шпонька. Гастроль Молодого театру, «Ворог народів» — Ібсена / Професор Шпонька // Вільне життя. — Одеса, 1918. — 27 (14) серп.

<sup>146</sup> Терещенко М. Крізь лет часу [...] — С. 149.

<sup>140</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 123.

<sup>141</sup> Терещенко М. Крізь лет часу [...]. — С. 148.

<sup>142</sup> В різних джерелах йдеться про різні приміщення: М. Лабінський називає театр Стамерова (див.: День за днем // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи [...] — С. 264),



за все, молодотеатрівці не зважали на жодні політичні альянзи, тим паче, не діяли на користь конкретної політичної сили.

Поява «Доктора Штокмана» в репертуарі Молодого театру нагадувала ситуацію з появою «Лікаря Керженцева». Ймовірно, Л. Курбас, дбаючи про формування корпусу українських режисерів, продовжував сприяти самостійним постановкам колег. В Молодому театрі нікого не позбавляли шансів заявити про себе на цій ниві. Першими з того скористалися Г. Юра та С. Семдор, але їхні роботи не викликали ентузіазму ані молодотеатрівців, ані публіки, ані критичного загалу. Попри позиціонування постановників-дебютантів як прибічників ідеї естетичного оновлення українського театру, здобуті ними результати цього, на жаль, не засвідчили. У стилістичному сенсі їхній доробок нагадував вистави психологічно-побутового плану, поширені в тогочасній російській провінції. В своїх методичних підходах і С. Семдор, і Г. Юра орієнтувалися на практику не експериментального, а «виробничого» театру. Тож, недаремно окремі колеги закидали їм «ігнорування» програмних настанов колективу. «Лікар Керженцев» та «Доктор Штокман» були витворами поміркованого «європеїзму» і цілком могли з'явитися на кону таких театрів як Національний, Державний драматичний, М. Садовського. Риси радикального експериментаторства не надто позначали й наступну постановку Л. Курбаса — виставу «У пущі». Сам режисер вважав її невдалою і не передбачав, що вона активно фігуруватиме в афіші наступного сезону.

Сценічна доля п'єс Лесі Українки в українському театрі була й лишається доволі драматичною. Оцінка, яку в 1943 році Ю. Шевельов дав роботі В. Блавацького на цій ниві, на жаль, є актуальною і нині: «Це ще не є той театр, який би поетка собі скорила, поставила собі на службу. Такого театру — театру Лесі Українки — ще немає і невідомо, чи може він бути»<sup>147</sup>. Принципово змінити ситуацію не пощастило й Молодому театру, хай би як шанобливо в ньому не ставилися до спадщини поетеси. Оскільки Л. Курбас збирався у наступному сезоні поставити «Оргію», можна припустити: звернення до її драматургії мало для режисера програмний сенс<sup>148</sup>. Його особлива увага до певних п'єс Лесі Українки дозволяє виокремити в «Оргії» та «У пущі» тематичний шар, найбільш важливий для режисера — ці твори заторкують делікатну сферу стосунків художника з довкіллям. Л. Курбас перший у національному театрі виявив посилений інтерес до згаданої «гарячої» теми й розглянув її з принципових позицій. Не можна виключати й впливу на його вибір обста-

<sup>147</sup> Шерех Ю. Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? // Шерех Ю. Пороги і заporіжжя: література, мистецтво, ідеології. [В 3 т.] / Юрій Шерех. — Х.: Фоліо, 2012. — Т. 1. — С. 365.

<sup>148</sup> Ю. Блохин згадував про намір Л. Курбаса поставити «В катакомбах», але документальних підтверджень цієї версії виявити поки що не вдалося.

вин життя Молодого театру, особливо зіткнень з різними владними інституціями: це підігрівало інтерес керівника колективу до теми протистояння Митця і Влади, Митця і Натопву, що їх з блиском розкривала в своїх п'єсах Леся Українка.

На жаль, сьогодні майже неможливо відтворити образ вистави «У пущі». Адже, приміром, Ю. Блохин у найретельнішому огляді історії Молодого театру обмежився лише кількома реченнями: «Ставилася “У пущі” в стилі реалістично-романтичному. Монологи вимовлялися з певною акцентацією віршу. Підкреслювались ліричні моменти»<sup>149</sup>. П. Самійленко та С. Бондарчук своїми спогадами тільки злегка пожвавили цю картину. Актрису найбільше хвилювала проблема творчо-виробничих стосунків постановника і виконавця в репетиційному процесі. З цього приводу вона окремо виділила різницю в ставленні до акторів у процесі репетиції Л. Курбаса та пересічних постановників. Більшість із них, на її думку, надто рано висуває до виконавця радикальні вимоги, а той «щедесь сліпо блукає по ролі, не знаючи, як до неї підступитися. Такі режисери досягають одного: слабодухі актори починають більш чи менш вдало копіювати режисерські інтонації і вбивають власну творчість. Це пряма протилежність методам Курбаса. Він запалював уяву актора, кликав до співтворчості, до колективного пошуку. І зробив це однією з найперших засад “Молодого театру”»<sup>150</sup>.

Щодо нових, оригінальних прийомів роботи над п'єсою Лесі Українки, то згадку про них знаходимо лише у Й. Шевченка — першого, хто розглядав проблеми студійного досвіду колективу, а також спробував позиціонувати виставу «У пущі» серед інших постановок Молодого театру. Зокрема, він аналізував важливу проблему фахового навчання — розвинення техніки сценічного жесту, розділивши її на окремі напрямки. З одного боку, актори відкривали для себе «роль і місце жесту стилізованого», пізнаючи його природу в роботі над «Едіпом-царем», «Горе брехунів», «Різдвяним вертепом». З іншого — «шукаючи секретів виразу жесту, елементу доповнюючого або змінюючого емоцію, “Молодий театр” [...] не міг залишитися з жестом — мертвою формулою. В силу діалектики речей він прийшов до жесту виражаючого на підставі певних законів природи матеріалу. До цього етапу роботи можна віднести етюди Олеся, “Йолю”, почасти “У пущі”. Звичайно, вповні розв'язати це величезне завдання “Молодому театру” не вдалося, але важно те, що проблему поставлено було яскраво й виразно. Дано товчок. Накреслено завдання»<sup>151</sup>. Й. Шевченко навіть вважав, що помітне піднесення культури жесту робило перші постановки Молодого театру («У пущі» включно) конкурентноспроможними з, приміром, виставами театру «Соловцов». Його точку зору поділяв

<sup>149</sup> Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр [...]. — С. 167.

<sup>150</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь [...]. — С. 38.

<sup>151</sup> Шевченко І. Молодий Театр: Його роль та робота [...]. — С. 8.

С. Бондарчук, який зауважив в «У пущі» «закріплення і підтвердження» деяких студійних напрацювань. Водночас він досить обережно висловлювався з приводу естетичного сенсу постановки в цілому: «Лесь Курбас, за своїм баченням і режисерським планом, вирішив розв'язати цю виставу [...] не підносячи її до трагедійного звучання і не вдаючись до якихось особливих пошуків»<sup>152</sup>.

Єдина за всю історію Молодого театру спроба сценічного прочитання твору Лесі Українки мала, на думку більшості партнерів Л. Курбаса, своїм найбільшим досягненням акторську працю самого постановника. Для П. Самійленко кращим у виставі був епізод, в якому герой Л. Курбаса працює над скульптурним портретом: «Юнак приносить майстрові матеріал для роботи. І Річард закохано дивиться то на Деві, то на глину, ніжно її гладить... Очі загоряються натхненням. Його погляд зосереджується на Дженні, і митець ніби механічно починає ліпити дівчину, водночас розповідаючи їй про Венецію. Голос, спітніле чоло, руки, що творять з глини щось велике, очі, які так дивно горять на рухливому обличчі артиста, — все відбиває думки і почуття, в усьому проглядає талант актора. Його духовна і фізична сила передається широкими енергійними рухами мозолястих рук, що здатні створювати скульптуру і змінювати світ»<sup>153</sup>.

Опис мізансцени, характер оповіді змальовують цілком реалістичний образ, не позбавлений ознак не лише психологічної, але й побутової правди. Щодо романтичної піднесеності, то вона, хоча й обарвлювала постать Річарда, однак, в цілому, не превалювала. Л. Курбас тут, радше, демонстрував розвинену психотехніку, гнучкість й чутливість творчого апарату, чого для успіху вистави було, звичайно, замало. Схоже, в найближчого оточення він сам викликав асоціації з героєм Лесі Українки. До того ж, зміст п'єси «У пущі» виявився для нього, у певному сенсі, пророчим. Цього разу, отримавши рідкісну нагоду відверто стати на захист права Художника на творчу свободу, він не пошкодував зусиль аби увиразнити тему протистояння Митця ханжам і фарисеям.

На жаль, проблема приреченості на існування у міщанському середовищі не була для молодотеатрівців умоглядною, і з часом — тільки загострювалася. Очевидно саме це, а не ідея «політизації», якої бракувало М. Терещенку у постановці «Доктора Штокмана», багато важило для Молодого театру у 1918 році.

В Одесі, крім «У пущі», Л. Курбас репетирував «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера. Своєю появою на молодотеатрівському кону п'єса завдячувала особливому пієтету Л. Курбаса до Й. Кайнца. Український митець не лише її переклав і зіграв роль кухарчука Леона, його сценічний костюм (художник А. Петрицький) виглядав як «репліка» костюму Леона — Й. Кайнца.

<sup>152</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 148.

<sup>153</sup> Самійленко П. Незабутні дні горіння [...]. — С. 34.

Л. Курбас вважав «Горе брехунові» однією з найбільш зрілих робіт Молодого театру. Публіка сприйняла її із захватом. Натомість серед критиків не подибуємо такої одностайності. Зокрема, певне збентеження, приховане за надмірною афектацією, можна розчутити навіть у цілком позитивному відгуку: «Такої постановки, як “Горе брехунові”, Київ також ще не бачив, це — буфонада, ракета — сліпуча й молода»<sup>154</sup>. Схоже, автор був майже здивований і, правду кажучи, підстав для цього йому не бракувало. Почати хоча б з того, що народжена за часів громадянської війни, духовної, матеріальної скрути вистава могла справляти враження «недоречно» життєрадісної. Але в історії сценічного мистецтва таке траплялося. Приміром, за вкрай несприятливих, трагічних обставин з'явилася знаменита, сповнена радістю й веселим завзяттям Вахтангівська «Принцеса Турандот» (1922 р.). Аналогічні ознаки у виставі Л. Курбаса згодом «пробачив» Ю. Блохин, коли наголосив її позитивний вплив на моральний стан глядачів<sup>155</sup>. Однак, проблема сприйняття «Горе брехунові» полягала не лише в тому, що вир театрального свята здавався надто нестримним — не всі зрозуміли творчу мету постановника. Реакції найповажніших тогочасних фахівців сьогодні виглядають неадекватними. Приміром, П. Рупін обмежив визначення естетичної сутності спектаклю фразою «вправа на гротеск»<sup>156</sup>, не оцінивши її новаторського характеру. Траплялися навіть казуси: один із учасників вистави — Й. Шевченко, взагалі вважав, що робота не має естетичної програмності, хоча брав безпосередню участь у тих експериментах.

Лише Ю. Блохин через десятиліття спробував розібратися у мистецькій меті постановки: «Курбас, очевидно, навмисне обрав для опрацювання річ, примітивну своїм сюжетом, характеристикою дієвих осіб, для неї бо легше було відшукати відповідний “стиль”. [...] Це пощастило зробити “МТ” досить вдало, відтворивши стиль комедії dell'arte. Намагалися дати яскраві, барвисті й, водночас, комічні картини та образи, користаючи для цього з розгорнутого, підкресленого жесту, руху, широко різноманітних, часом з пересадою, інтонацій голосу. Барвисті декорації А. Петрицького відповідали загальному стилеві п'єси»<sup>157</sup>. Автор слушно зауважив у постановці старої комедії Ф. Грільпарцера першу спробу українського театру вдатися до головних методичних засад commedia dell'arte: імпровізації та маски.

<sup>154</sup> Ярошенко В. Піонери/ Володимир Ярошенко// Мистецтво. — К., 1919. — № 2. — С. 26.

<sup>155</sup> «Завдання полягало в тому, щоби дати комедію, що за допомогою суто театральних засобів викликала б у глядача здоровий сміх, розважила б його» (Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр [...]. — С. 166.)

<sup>156</sup> Рупін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня / Петро Рупін // Життя й революція. — Х., 1932. — № 11/12. — С. 98.

<sup>157</sup> Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр [...]. — С. 166.

Імпровізація як специфічний мистецький прийом передбачала володіння актором певним фаховим арсеналом. Тому Л. Курбас від початку роботи запровадив особливий репетиційний режим, аби творчо розбурхати виконавців, загострити їхні реакції, сформувані потрібні навички. Розрахунок виявився правильним. В. Василько описує це так: «Він (Л. Курбас — Н. Є.) сам був завжди в радісному, піднесеному стані і надавав великого значення тому, в якому настрої перебуває актор. Потроху ми почали піддаватися радісному, грайливому настроєві. Захопилися таким методом роботи, бо в такій атмосфері легше було імпровізувати, на що постановник увесь час нас наштовхував. Нічого подібного раніше на репетиціях не було. Здавалося, що Курбаса цікавить насамперед не зміст, не фабула п'єси, не характер дійових осіб, а сам творчий настрій актора»<sup>158</sup>.

Іншим дієвим засобом налаштування виконавців на активний творчий пошук стала робота над «мімодрамами» — етюдами з конкретної теми. Декілька прикладів знаходимо у спогадах виконавця ролі Катвальда: «Я їм яблуко. Курбас просить мене не їсти, а смакувати, жерти так, як Катвальд жер би й смажену баранину. Я в такий спосіб “зжер” помідор і вимазав ним собі щоки, — Курбасові це сподобалося»<sup>159</sup>. Цей епізод спонукав виконавця до цілеспрямованих пошуків характеристичних рис образу. Режисер постійно закликав акторів бути уважними до навколишнього життя, що без угаву постачає численні «зачіпки» для творчої уяви. Іншим разом Л. Курбас запропонував В. Василькові придивитися до поведінки одного з купальників, який голосно реготав і галасував у воді, зауваживши, що так мав би поводитися і його герой.

Досвід, накопичуваний у роботі над «мімодрамами», просував учасників вистави в бажаному напрямку, адже саме з таких етюдів згодом складався спектакль. Творчий режим, встановлений Л. Курбасом, виявився дуже ефективним, особливо в роботі над найістотнішими ознаками характеру, окресленні мовного та пластичного малюнку ролі. Узгодження імпровізації з певним позиціонуванням персонажа в структурі вистави в цілому було обов'язковим. Так, приміром, епізод обговорення меню Катвальдом і кухарчуком не просто мав вигляд майже естрадного «антре», — тут водночас розкривалася природа особливої вдачі героя, яка безпосередньо впливала на розвиток сценічних подій. Виконавці експериментували у мовному, інтонаційному, пластичному вияві характерів, моделюючи найістотніші психологічні стани персонажів. У частини з них домінантним визнавалося тваринне начало, яке виконавці мали демаскувати у різний спосіб. Так згаданий вже епізод потребував розробки цілої пластичної та мімічної партитури: «коли кухар Леон обіцяв Котвальду приготувати “печеню з оленя,

<sup>158</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 128.

<sup>159</sup> Там само. — С. 126.

підсмажену з підливою”, то Василько, слухаючи, уже смакував страву. Очі мружились, як у kota, ніздрі рухалися, ніби вдихаючи пахощі. Він хижо облизувався, пальці його ворушилися, чекаючи на ласий шматок. Василь Степанович повторював тільки один звук “О!”, але в цьому “О-о-о!” було стільки інтонацій»<sup>160</sup>. Сам виконавець пояснював, як «міміка ковтання, облизування, глибокого голосного втягування повітря, гра пальцями рук допомагали виявити почуття ненажери. Вибравши два-три жести і довівши їх до гостроти вираження, я виявляв ними ненажерство, гурманство Катвальда»<sup>161</sup>.

Іншою важливою особливістю характеру героя В. Василька була безпосередність, наївність. Режисер і актор розгледіли у Катвальдові хлопчика-розбишаку, який у захваті від гри ладен забути про все на світі — про графський титул, вік, суспільне становище. Найбільш гостро його інфантильність і нецивілізованість виявлялася в епізоді торгу з Леоном (Л. Курбас, Ф. Лопатинський). В. Василько згадував: «Цю сцену ми з Лопатинським провадили у наростаючому темпі і тоні. Зімпровізували манери торгашів, що умовляють, кричать, доводять одночасно, і вже не можна розібрати, хто і що вигукує. Так само і в жестикуляції. Ми дозволяли собі поводитися без церемоній, хапали один одного за поли, погрожувавши кулаками, розходилися і знову сходилися»<sup>162</sup>.

Роль послідовно насичувалася рисами, що характеризували графа як велику і трохи дурнувату дитину. Головним тереном викриття Катвальда ставали сцени з Леоном, який спритно приборкував графа, граючи на його пристрасній любові до смачної їжі. Через те зовсім не здавалося дивним, що грізний можновладець бігав за нахабним кухарчуком, «немов той цуцик. Заглядав у очі, уберігав від прикостей і накидався на кожного, хто наслідуювався заперечувати будь-які забавки Леона»<sup>163</sup>. Характер героя визначали закони буфонади, чия природа передбачає використання відвертих алогізмів, на чому, власне, все і тримається. Саме через цю формально стильову особливість частина молодотеатрівців вважала виставу занадто складною. «Горе брехуніві» — цілком може претендувати на роль справжнього художнього прецеденту. Тим більше, що шкала естетичних чинників, до яких звертався режисер у процесі роботи, була досить розлогою. Вистава стала справжнім полігоном для опробування різноманітних художніх прийомів.

Відомо, що *commedia dell'arte* культивує особливий тип спілкування персонажа із публікою з характерною для неї умисною провокаційністю, аж до безпосе-

<sup>160</sup> Мануйлович С. Як з рогу достатку / С. А. Мануйлович // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. [...] — С. 204–205.

<sup>161</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 127.

<sup>162</sup> Там само. — С. 126.

<sup>163</sup> Там само.

реднього «втягування» глядачів у дію. Цей прийом досить щедро використовували й у «Горі брехунові». Приміром, «Коттвальд, гротесково розлючений, женеться за втікачами і наче вкопаний зупиняється коло рампи (річки)... Вирячивши очі, він хапав одну руку, мов сокиру, і рубав долонею по другій руці і ревів: "...долоню, руку... в їх крові обмити!" А в цей час помреж закривав за ним завісу, і Василько — Коттвальд опинявся на авансцені сам-один віч-на-віч з глядачами. Він умить робив неповторну міну хитрого лицедія (оце, мовляв, пасаж) і, мов лис, шугав на сцену. А в залі вибухав грім оплесків»<sup>164</sup>. Схожої естетичної природи були й деякі епізоди з єпископом (Г. Юра). Актор виходив на авансцену, сідав на суфлерську будку та починав із публікою «щиру християнську розмову». Ця специфічна манера «стосунків із публікою» професійного проповідника зберігалася й надалі, особливо, коли час від часу «він пальчиком погрожував глядачеві і саркастично промовляв: "Бо горе брехунові"»<sup>165</sup>. Публіка щиро раділа і тим демонструвала своє налаштування адекватно реагувати на мистецькі «виклики» театру.

До цієї ж категорії засобів образної виразності належала гра з об'єктами речового світу, яка щоразу набувала нових та оригінальних форм: у крихітній кухні троє маленьких кухарчат (П. Нятко, В. Веріко, А. Лючик) із вправністю трьох казкових поросят «чаклували» великими ополониками; «учасники погоні за Едріотою, Леоном та Аталюсом — стрільці з луків, що губами вправно імітували свист лету стріл»<sup>166</sup>; грізний лицар (В. Васильєв) безрезультатно намагався чималим мечем розтрити іграшкового розміру браму крихітного замку. З подібних мініатюр складався майже весь ігровий простір спектаклю.

Стосовно іншої генетичної прикмети *commedia dell'arte* — маски, то у «Горі брехунові» її присутність давалася взнаки в дещо несподіваній формі. Маски з першої хвилини потрапляли глядачам на очі — ними була оздоблена суфлерська будка. За зовнішніми ознаками вони наближалися до античних зразків, але у сценічній дії не використовувалися, лишаячись елементом декору. У такий спосіб, радше, декларувалася ідея театральної маски. Недаремно художник їх розташував на авансцені, ближче до публіки, аби маски сприймалися чимось на зразок візуального епіграфа спектаклю. Хоча персонажі «Горе брехунові» масок не вдягали, проте їхня сценічна поведінка мала викликати в уяві глядачів образи певних тварин, що, врешті, й визначало спосіб їхньої типізації (маска, якраз, і є феноменом, що, насамперед, виконує функцію типізації). У спогадах учасників тих подій можна знайти прямі й непрямі вказівки на це. Приміром: «Характер сценічного вирішення кухарчука Леона у виконанні Ф. Лопатинського та й само-

<sup>164</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 152.

<sup>165</sup> Там само.

<sup>166</sup> Там само. — С. 152–153.

го А. Курбаса можна передати лише засобом уподібнення. Їхня спритність нагадувала граціозну гру дельфінів у теплому морі, а легкі й досконалі жести — дзвінки плавники»<sup>167</sup>. Цей приклад є дуже характерним для означення природи тропіки вистави. Її відбиток знаходимо також в образі героя С. Бондарчука — Гальомира: наречений-невдаха «весь час ховався в холодок під дубом, рясно вкритим жолудями, ремигаючи, як бичок, що його він нагадував своєю зовнішністю, та ще й у шоломі з рогами»<sup>168</sup>. У подальшому А. Курбас розвиватиме саме цей тип образного узагальнення, його учні-режисери пізніше також звертатимуться до нього.

Стихія гри у «Горе брехунові» поширювалася на просторове рішення — тепле та грайливе (художник А. Петрицький). Взяти, хоча б, уже згадувану суфлерську будку, в якій не було жодної практичної потреби. Однак, це не завадило встановити її на авансцені, а на додачу — щедро оздобити масками. Гру з предметами художник час від часу трансформував у гру з масштабами предметів. Він поводився із простором ніби дитина, яка, нехтуючи законами перспективи, збільшує чи зменшує масштаби речей залежно від власного до них ставлення. Предмети на сцені подеколи втрачали звичні пропорції, об'єми. Дерево, будинок, куш, скеля були пласкими, площинними; власне, це було, навіть, не дерево, а візуальна ідея дерева чи будинку. Декорації нагадували старовинну іграшку — маленький макет казкової країни, у якому дитячою рукою переставляються намальовані на картоні замки, хмари, куці, гроти тощо.

Але цим не вичерпувалося коло спровокованих постановниками зорових алузій. Могло здатися, що світ поставав у декораціях «Горе брехунові» таким, яким його зображували, приміром, середньовічні маляри. Враження посилювала колористика простору, що аж дзвенів яскравими, локальними барвами, ніби запозиченими з середньовічних вітражів. Про середньовіччя у декораціях нагадували й розкішні драпрі, схожі на дорогоцінні гаптовані штандарти — овальні, округлі, із сонцем, зорями, єдинорогом. Вони виблискували вгорі під колосниками, дозволяючи публіці милуватися тільки якоюсь невеликою своєю частиною, ймовірно тому, що публіка не «заслуговувала» на споглядання всієї цієї краси, або для того, щоби глядачі подумки тяглися вище вгору, розсуваючи власною уявою простір дії.

Стилістична єдність костюмів персонажів багато в чому була зумовлена використанням вишуканих геометричних мотивів, які траплялися на всіх строях: сорочках, туніках, плащах, вбранні єпископа. Взуття, панчохи, пояси, навіть шкіряні колети вояків, металеві кільчуги та рогаті шоломи прикрашали орнаменти.

<sup>167</sup> Там само. — С. 152.

<sup>168</sup> Там само.



Кольорові візерунчасті стрічки підтримували пишне волосся героїв. Дуже стильно виглядало вбрання центральних персонажів, приміром — Едріти (О. Добровольська, Г. Прохоренко). Біла довга сукня-туніка, прикрашена ніжним візерунком, вишукана діадема робили дівчину схожою на жінок епохи модерну і водночас — героїню античного театру. Очевидно, що художник у «Горі брехунові» діяв у творчій злагоді з режисером, тонко відчуючи стилістичну спрямованість спектаклю. Це не лишилося поза увагою рецензентів: «Декорації цілком відповідали духові самої комедії... Деревя фантастичного рисунку й коліру, великанські ключі, хати розміру меншого від ноги людини, риби в річці, загадковий ліс»<sup>169</sup>. У цих словах міститься також натяк на те, що А. Петрицький створив на кону Молодого театру барвистий світ дитинства людства, в якому бриніла радість від переживання самого плину життя. Вітальним щастям виповнювалося все суще на цьому кону. «Тут річка Анатоля Петрицького з рибами і хвилями заграла, не соромлячись своєї штучності. Тут риби вибрилися на хвилі і застигли, щоб глядач намилиувався пружністю ритмічної плавби. Тут і кухонька соромливо притулилася зграбненьким натяком, щоб не гнітити простору важкістю стін і не труїти повітря натуральним димом. Тут усе набрало елегантності й весняних розмаїтих барв»<sup>170</sup>. Ця емоційно забарвлена згадка одного із виконавців не залишає сумніву в свідомому акцентуванні художником тих рис, які апелюють саме до форм дитячого світобачення.

Спектакль «Горе брехунові» лишився в історії національного театру одним із перших прикладів стилізації. Тут варто також наголосити значення стилізації для сценічної культури, яка у своєму розвитку стримувалася державною політикою і змушена була гальмувати власний розвій, зосереджуючись на формах і методах, далеких від радикальних. Це, поза сумнівом, вказувало на фундаментальність мистецьких підходів авторів вистави. Симптоматично, що сам А. Курбас називав Молодий театр «театром еkleктики і стилізації»<sup>171</sup>.

Вперше в історії національної сцени театр у роботі над виставою «Горе брехунові» став на шлях опанування технологіями *commedia dell'arte*, прагнучи встановити належний мистецький генетичний зв'язок із європейською сценічною традицією, до якої він себе зараховував. Хоча ця вистава трохи загубилася в тіні «Едіпа-царя», проте лишилася в історії нашого театру.

В Одесі інтерес молодотеатрівців до складніших творчих завдань відчутно посилюється. Спроби стилізації додають гнучкості їхньому акторському апарату.

<sup>169</sup> *Метлинський О.* Молодий театр: «Горе брехунові» / Ол. Метлинський // Відродження. — 1918. — 6 груд.

<sup>170</sup> *Бондарчук С.* Молодий театр [...]. — С. 151–152.

<sup>171</sup> *Курбас А.* Шляхи Березоля [...]. — С. 159.

Рівень індивідуальної техніки, поліпшений регулярним фаховим тренінгом, помітно зростає. Найпершим серйозним набутком гурту тієї пори стає стильова чутливість.

У Києві на колектив чекала катастрофа — виселення із довгоочікуваного, тільки-но здобутого приміщення, куди вони не встигли навіть в'їхати. Величезних зусиль вартувало його повернення. Проте, найгіршим у тій ситуації було загострення внутрішніх протиріч: не вщухали дебати про мистецьке спрямування, форми творчого й адміністративного управління театру.

Ще напередодні виїзду до Одеси Рада Товариства Молодого театру уповноважила А. Курбаса на загальне керівництво всіма постановками, утворивши вищезгадану режисерську колегію, куди крім нього увійшли Г. Юра, С. Семдор та В. Васильєв. Однак, не всі вони ставили на перше місце постійне й наполегливе навчання та експерименти, декого найбільше приваблювали форми діяльності так званого виробничого театру. Назрівав розкол. Г. Юра та С. Семдор, підтримувані частиною акторів, спробували, щоправда, марно, натиснути на А. Курбаса, вимагаючи змін генерального курсу. Поразка змусила Г. Юру просити вивести його зі складу «повних членів товариства» і разом із С. Семдором подати заяву про звільнення. Йому відмовили — інакше виникла б реальна загроза для нового сезону<sup>172</sup>.

Внутрішні суперечки не вщухали до середини січня 1919 року. Сторони протистояння не були схильні до компромісів, йшлося ж бо про речі принципові. «Бунтівники», чий інтерес артикулював саме Г. Юра, з одного боку, не схвалювали окремі експерименти очільника театру, а з іншого, — протидіяли режиму щоденного фахового навчання. Приміром, Г. Юра, П. Самійленко, О. Ватуля були проти ідеї постановки А. Курбасом «Різв'язного вертепу» і, крім того, не підкорялися правилам та методам виробничої та творчої праці. Досить згадати відмову П. Самійленко від ролі Йокасти, мотивовану небажанням студіювати гекзаметри Софокла в супроводі метроному. В щоденниках В. Васильєва саме тоді з'являється запис про ігнорування О. Ватулею та Г. Юрою репетицій «Йолі»<sup>173</sup>.

Все це змусило А. Курбаса публічно скласти з себе відповідальність за те, що відбувається у Молодому театрі. Щоправда, за місяць проблему вдалося залагодити, і він повернувся до керівництва театром, про що сповістила «Робітничка газета»: «Товариством “Молодий театр” досягнуто цілковитої згоди з А. Курбасом, який вестиме і надалі більшу частину репертуару»<sup>174</sup>.

<sup>172</sup> Протоколи загальних зборів Товариства на вірі «Молодий театр». — МТМК України, Ф. Р.: архів «Молодий театр», од. зб. 9135.

<sup>173</sup> *Васильєв В.* Щоденник. Т. 1: 1914–1918 рр. [Рукопис] / *Васильєв В. С.* — МТМК України, Ф. Р.: архів В. С. Васильєва, од. зб. 10369.

<sup>174</sup> Ред[акція]. «Молодий театр». Лесь Курбас / Ред. // Робітничка Газета. — К., 1919. — 1 лют.

Очевидно, що позиціонування сторін відбивало не так «ідейні переконання», зумовлені вже сформованим досвідом (у деякого він був зовсім незначним), як поширену в певних колах українського акторства звичку покладатися, головню, на «натхнення». Тому остаточна перемога лінії Л. Курбаса означала, насамперед, визнання пріоритетів експериментів і творчого самовдосконалення.

Виявом послідовності такої політики стало заснування наприкінці 1918 року Студії при Молодому театрі. Тож внутрішня ситуація, радше, лише спонукала Л. Курбаса не обмежуватися впровадженням «нових творчих технологій» у вже сталій трупі, натомість дбати про підготовку нового покоління професіоналів, ще не попсованих провінційною самовпевненістю, відразу до навчання.

Умови праці на початку другого сезону були важкими. Ті учасники подій, які усвідомлювали гостроту творчої та моральної ситуації в театрі, оцінювали роботу Л. Курбаса майже як жертовну: «У вільні години Олександр Степанович, дуже первантажений своїми ролями, постановками, роботою над інсценізаціями, виступами у пресі, займався ще й нашими студійцями»<sup>175</sup>. У розбурханому суспільно-політичному, культурному житті Києва, на шпальтах «Літературно-критичного альманаху» Л. Курбаса надрукував одну зі своїх найпринциповіших статей — «Театральний лист».

Публікація мала всі ознаки програмного документу із ясно визначеним кредо та досить чітко окресленою метою. Розпочавши з накреслення генези сценічного мистецтва, загальних проблем театального сьогодення, автор зупинявся на конкретних реаліях, що найбільше вплинули на його власний театр. Від апеляції до мистецького життя Європи, згадок про Г. Крега, Г. Фукса, М. Євреїнова, Ю. Айхенвальда, залучення різноманітних фактів художньої практики різних епох, він переходив до визначення природи деструктивних процесів, які загрожували сучасному театрові. Його найгостріші кпини адресувалися кільком конкретним об'єктам.

Не вдаючись до евфемізмів, Л. Курбас прямо називає головних ворогів мистецького вдосконалення: «Не доведений до кінця реалізм, позбавлений всякої форми жеста і слова, крайню безстильний, в суміш з рештками сценічних традицій давно забутих епох, плачливий патетизм, як патос фальшиво не відчутий в суміш із справжніми фотографованими життєвими формами — оце ті шаблони, в яких камініє сучасне акторське мистецтво»<sup>176</sup>. Цей пасаж відбивав цілком реальні ситуації в його власній трупі й був віддунням суперечки зі, сказати б, внутрішньою опозицією, з усім тим, що заважало активному естетичному оновленню, тягнуло до банальної, але касово очевидної успішності. Творче сумління вимагало від Л. Курбаса

публічного «з'ясування стосунків», і йому не забракло прикладів акторського «закам'яніння» навіть у найближчому оточенні. Такий актор, на думку автора, мав поступитися «розумному арлекіну», постать якого конкретизувалася через пряму цитату з М. Євреїнова, який саме так визначав «ідеального майбутнього актора». Від себе Л. Курбас додавав, що такий митець, насамперед, *шукатиме себе*.

Аналізуючи причини, які стояли на заваді творчому вдосконаленню сучасного актора, театру, він на першу позицію висунув брак «синтетизму» у фаховій праці. Особливе занепокоєння викликали актори, не здатні відповісти на виклики часу: «Сучасне акторське мистецтво прийшло на цей суд з порожніми руками. Без фактів розвою, без його ефекту: знання меж, можливостей навіть без уміння»<sup>177</sup>. Відтак, категоричний і нещадний діагноз: «Література заволоділа театром і вбила його, і актора. Літературні тенденції, ідеї, надриви, літературне відчуття. Не драматичне, не театральне, не акторське»<sup>178</sup>. Закликаючи рухатися «до себе», цебто, до своєї справжньої природи і призначення, Л. Курбас застерігав від вульгарної самозакоханості та «напханості різними теоріями», культивованими в сучасних «художніх» установах.

Майже ідеальна особистість «розумного арлекіна» мала, на його переконання, ініціювати поставання іншого театру, загартованого в процесах формування «стилю нашого часу». Однак сам він цього «стилю часу» не називає, хоча й наполягає на «змаганні до стилю і однородности» (останнє, мабуть, означає прагнення стильової цілісності і послідовності). Згадуваний ним символізм «застав свогого виконавця (не творця!) актора цілком не підготованим, бо супроти його вимогів сучасний актор і сучасна режисюра є безсилі. Тому-то він скрізь “провалився”»<sup>179</sup>. Отже, закликаючи колег до збагачення стильової палітри сучасного театру, Л. Курбас у цьому сенсі жодних пріоритетів не визначає. Єдиний пріоритет, що мав для нього вагу — пріоритет режисера й актора, а не драматурга: «Не з репертуару може початися відродження театру, а з розвитком і певними досягненнями акторського мистецтва може початися новий репертуар»<sup>180</sup>.

«Театральний лист» сучасники визнавали програмною статтею, яку слід «вважати за теоретичне накреслення шляхів “Молодого театру”, почасти породжене попередньою практикою “МТ”»<sup>181</sup>. Ю. Блохин був правий щодо попередньої практики театру і не помилявся, коли говорив про зосередженість Л. Курбаса на проблемах естетичної довершеності сценічного мистецтва, на прагненні досконалого

<sup>175</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 134.

<sup>176</sup> Курбас Л. Театральний лист / Лесь Курбас // Літературно-критичний альманах. — К., 1918. — № 1. — С. 67.

<sup>177</sup> Там само. — С. 69.

<sup>178</sup> Там само. — С. 70.

<sup>179</sup> Там само. — С. 73.

<sup>180</sup> Там само. — С. 74.

<sup>181</sup> Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр [...]. — С. 164.

художнього виразу. Але він зважився на більше — спробував визначити природу культивованого тоді Молодим театром стильового пошуку. Там, де Л. Курбас зупинявся, не пропонуючи жодних конкретних визначень, Ю. Блохин, щоправда, майже через двадцять років, пропонував конкретні визначення. Він стверджував, що у Л. Курбаса провідним мотивом було заперечення реалізму та пошук «імпресіоністичного виявлення». Другий сезон колективу критик саме так і визначає «спробами, більш чи менш вдалими, відшукати імпресіоністичні засоби впливу на глядача, відшукати “стиль часу”»<sup>182</sup>.

Сучасний дослідник М. Гринишина вважає «Театральний лист» та передмову Л. Курбаса до книги В. Обюртена «Мистецтво вмирає»<sup>183</sup> публіцистичною спробою визначити естетичний сенс власної творчості як безкінечний процес художнього самовиразу, слушно наголошуючи: у пошуках «визначальних рис “стилю часу”», що згодом отримує назву “генеральний стиль доби”, Л. Курбас не дійшов навіть наприкінці 1920-х років»<sup>184</sup>. Згодом він говоритиме про інтерес до символізму, експресіонізму, конструктивізму, на практиці використовуватиме образну мову різної стилістики, але в «Театральному листі» ні про які стильові пріоритети не йдеться.

Подальшу естетичну розбудову стримували «атавістичні» прояви, так званого, «акторського» театру, подолання яких Л. Курбас пов’язував із утвердженням принципів режисерського театру. Саме в цьому питанні лідер гурту не знаходив порозуміння з певною частиною трупі, яка закидала йому «відхід» від ідей, декларованих при народженні Молодого театру і вважала несумісними процеси зростання індивідуальної майстерності актора із завданнями режисерського театру. Отож, Молодий театр увійшов у другий сезон із цілим букетом протиріч, рефлексій, сумнівів, натомість маючи за плечима плідну одеську епопею — позитивно сприйняті місцевою публікою вистави, низку прем’єр, що їх з не меншим ентузіазмом прийматимуть кияни.

## ДРУГИЙ СЕЗОН (1918–1919)

Другий сезон театр відкрив 16 листопада 1918 року «Едіпом-царем». На його кону з’явилися згодом «Кандіда» Б. Шоу, «У пущі» Лесі Українки, «Горе бре-

<sup>182</sup> Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр [...]. — С. 164.

<sup>183</sup> Переклад Л. Курбас здійснив у червні 1918 року.

<sup>184</sup> Гринишина М. До питання перших концептів історії українського театру ХХ століття / Марина Гринишина // Мистецтвознавство України: збірник наукових праць / Академія мистецтв України; Ін-т. сучасн. мист-ва.; ред. кол.: А. Чебикін (голова) [та ін.]. — К.: Музична Україна, 2005. — Вип. 5. — С. 126–127.

хунові» Ф. Грільпарцера, «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «Різдвяний вертеп», «Гріх» В. Винниченка, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Шевченківська вистава». 22 квітня було показано прем’єру опери М. Лисенка «Коза-дереза» (режисер Л. Курбас, художник А. Петрицький), здійснену, головним чином, учнями Студії при Молодому театрі.

Відкриття Студії, чия історія виявилася дуже короткою (вона проіснувала всього півроку), відбулося приблизно за місяць до початку другого сезону. Л. Курбас хотів, аби в здійснюваних ним реформах брала участь зовсім «зелена» молодь, яка б йому творчо цілком довіряла. Адже динамічне мистецьке життя завжди потребує припливу нових сил, більш відкритих до актуальних художніх віянь. Студія проклала шлях у мистецтво відомим у майбутньому акторам: П. Нятко, Г. Ігнатовичу, Л. Болобану, М. Марич, Л. Предславичу, О. Швачку, Л. Липківському, В. Онацькій, П. Гайворонському, Д. Грай та ін.

Окрім того, до започаткування Студії Л. Курбаса спонукали деструктивні процеси у молодотeatрівському середовищі, що невдовзі призвели до глибокої творчої кризи колективу.

Навчання в Студії поєднувало фахові заняття з участю в щоденному виробничому житті театру. Цей принцип дістав розвиток у подальшій роботі Л. Курбаса. Від самого початку студійці залучалися до масових сцен; їм доручали маленькі ролі, здебільшого у виставах Л. Курбаса: «Едіп-цар» (П. Нятко, Л. Предславич), «Горе брехунові» (П. Нятко), «Різдвяний вертеп» (Л. Болобан). Слідом за Л. Курбасом, Г. Юра запропонував Л. Болобану для дебюту роль фельдфебеля в «Гріху», а В. Васильєв Г. Ігнатовичу — роль Даміса в «Тартюфі».

Усе це відбувалося паралельно з підготовкою прем’єри «Едіпа-царя» та облаштуванням колективу в приміщенні на Прорізній. Студійці одразу поринули у вир виробничої та творчої діяльності, безпосередньо знайомлячись із внутрішнім життям театру. Їхнім фаховим зростанням опікувався Л. Курбас і досвідчені молодотeatрівці. Керівник колективу «вів основну дисципліну — “Систему виховання актора”»<sup>185</sup>, поставив зі студійцями вистави: “Зима і Весна” та “Коза-Дереза” М. Лисенка. Остання кілька разів пройшла навіть у черговому репертуарі театру»<sup>186</sup>. Тодішній початківець Г. Ігнатович своїми педагогами називає В. Васильєва та М. Терещенка, а П. Нятко — ще й В. Васильєва. Всі згадані особи викладали у Студії безкоштовно. Л. Курбас до виховання майбутніх акторів залучав не лише співробітників Молодого театру, але й, приміром, М. Мордкіна

<sup>185</sup> П. Нятко називає дисципліну «сценічні етюди», див.: Нятко П. Сторінки мого життя / Поліна Нятко // Про Поліну Нятко: збірник / упоряд. Т. Й. Стах. — К.: Мистецтво, 1985. — С. 18.

<sup>186</sup> Ігнатович Г. Pro futuro [...]. — С. 124.

та М. Лунда<sup>187</sup> — визнаних майстрів, спілкування з якими мало незаперечний виховний ефект. Словом, студійці повсякчас творчо контактували із першорядними фахівцями, перебували під постійним наглядом професіоналів, відчували уважне до себе ставлення. І все це — попри численні проблеми, які тоді обсіли Молодий театр.

Л. Курбас, не зважаючи на жодні перешкоди, перенавантаження, дуже ретельно добирив педагогічні прийоми і вже на початковій стадії навчання висував перед студійцями серйозні, але вмотивовані вимоги. Насамперед, він «найпильнішу увагу звертав на вміння актора мислити: передусім — думка, вона збуджує емоцію, лише під суворим контролем думки проявляється темперамент, який керується нею. Він не визнавав безконтрольних пристрастей, вважав їх “натуралізмом”, чужим мистецтву»<sup>188</sup>. У запроваджуваних ним педагогічних підходах переважали системні ознаки. Приміром, «запропоновані етюди виконавець проробляв кілька разів, щоб показати вміння зафіксувати не лише зовнішній малюнок поведінки, а й хід думки, вияв почуттів. Етюди обговорювалися відразу ж усіма, а підсумок підводив Лесь Степанович. Це була неповторна школа, яка спрямувала всю подальшу мою акторську, режисерську й педагогічну працю»<sup>189</sup>.

Своєю педагогічною практикою Л. Курбас засвідчив широту творчих поглядів: він ніколи не відкидав ефективних методик. Навпаки, завжди виявляв до них цікавість, впроваджував у життя. Так, Л. Болобан згадував: «Першим нашим “мистецьким педагогом” стала книга С. Волконського “Выразительный человек”, що нам її Олександр Степанович порадив прочитати й вивчити»<sup>190</sup>.

Л. Курбас переймався проблемою виховання театральних педагогів. В. Василько згадував як його — майбутнього вихователя кількох поколінь українських акторів і режисерів, а тоді, фактично, початківця, лідер Молодого театру зацікавлював педагогічною працею, допомагаючи утвердитися на нових для В. Василька фахових позиціях. Згодом деякі молодотeatрівські викладачі-початківці стануть відомими українськими режисерами. З їхніми іменами пов’язуватимуть всю подальшу історію мистецького напрямку, очолюваного Л. Курбасом. Саме в Молодому театрі почалося формування цілого корпусу українських постановників, чие професійне становлення важко уявити поза активною педагогічною працею.

<sup>187</sup> Радше за все, Л. Болобан помилявся, вважаючи Б. Ніжинську та В. Сладкопєвцева педагогами Студії.

<sup>188</sup> Нятко П. Сторінки мого життя [...]. — С. 19.

<sup>189</sup> Там само. — С. 20.

<sup>190</sup> Болобан Л. [А. Сергєвський] Від Молодого театру до Кийдрамте / Леонід Болобан // Лесь Курбас: Спогади сучасників [...]. — С. 106.

Бурхливий другий сезон стартував прем’єрою «Едіп-цар». «Акторському» театру, чиї ознаки були присутні в окремих спектаклях попереднього періоду, остання робота Л. Курбаса завдає нищівного удару. Починається ера театру «однієї волі» — режисерського, вірність якому Л. Курбас зберігатиме упродовж всього мистецького життя, уникаючи будь-яких компромісів у цій царині.

Хоча ознак такого типу сценічної культури не бракувало у виставах за О. Олесем та Ф. Грільпарцером, саме «Едіп-цар» стає першим принциповим зразком національного режисерського театру. Л. Курбас мав усі підстави називати його «зворотним пунктом в історії українського театру»<sup>191</sup>. Він був правий хоча б тому, що перша постановка античного твору завжди посідатиме особливе місце в історії національної сцени. Але значно важливіше інше: у роботі над «Едіпом-царем» відбувся рішучий методологічний злам — від окремих, часто малопослідовних спроб змінити практику театру, митці переходять до програмних дій. Водночас, за словами Ю. Блохина, з постановкою трагедії Софокла на молодотeatрівському кону постав «перший, дуже виразний експеримент в напрямку до естетичного театру»<sup>192</sup>.

Думка критика зайвий раз засвідчує приналежність «Едіпа-царя» Л. Курбаса модерній культурі, ознаки якої виявлялися на іманентному рівні. Адже зауважений Ю. Блохиным пріоритет є характерним саме для модерністського дискурсу. Колектив для досягнення відповідного рівня мусив здолати численні перешкоди. Шлях від студій у приміщенні шорної майстерні навесні 1916 року до прем’єри восени 1918 року був довгим і важким. За цей час методика репетицій, конфігурація майбутньої вистави зазнають серйозних змін, поступово всотавши накопичуваний досвід.

Роботу над майбутньою виставою Л. Курбас розпочав, вочевидь, раніше весни 1916 року. Йдеться про зауважений С. Бондарчуком етап праці Л. Курбаса над перекладом І. Франка, а, можливо, і над загальною концепцією майбутнього сценічного твору<sup>193</sup>. Хоча впливу Франкової мовної інтерпретації на естетичний зміст вистави дослідники, за винятком, мабуть, Н. Чечель, спеціально не зауважували, однак такий вплив, безперечно, існував, позначаючись на ритмі та структурі сценічної дії, яку Ю. Бобошко слушно називає «оживленням музики вірша в акторі»<sup>194</sup>.

<sup>191</sup> Український революційний театр і його творець: з розмови з Лесем Курбасом // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, — документи / заг. ред., передм. і прим. В. Ревуцького; упорядник О. Зінкевич. — Балтимор; Торонто: Смолоскип, 1989. — С. 495.

<sup>192</sup> Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр [...]. — С. 166.

<sup>193</sup> Переклад трагедії Софокла під назвою «Цар-Едіп» вийшов окремим виданням у Львові у 1894 році.

<sup>194</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас / Ю. М. Бобошко. — К.: Мистецтво, 1987. — С. 43.



Згодом А. Курбас розглядатиме будь-який віршований текст як «перешкоду» для сценічної реалізації. Якщо відкинути емоції, то контекстуальний зміст щоденникового запису, радше за все, вказує на інерцію певної мистецької ідеології попередньої доби, що виявилася у відразі до «літературоцентричності» найбільш динамічних українських культурних сил, зацікавлених у розвитку так званого «театрального» театру.

У театральних колах міста саме лише звертання нікому невідомих початківців до трагедії Софокла було поціноване як досить зухвалий виклик. Крім того, в пам'яті киян ще не «припала порохом» згадка про знамениту постановку М. Рейнхардта з С. Моїсси у заголовній ролі, яку багатьом пощастило побачити під час гастролей німецької трупи (1912 р.). Дехто, приміром, Є. Кузьмін та Г. Юра, навіть стверджували, що А. Курбас просто наслідував М. Рейнхардта.

Художні засади обох сценічних творів не мали нічого спільного. Взяти, хоча б, принцип просторового розв'язання. Для німецького режисера чимало важив цирковий сценічний майданчик, натомість, А. Курбас зовсім не виявляв зацікавлення в сцені-арені — її не передбачала його режисерська концепція. У роздумах над просторовим рішенням «Едіпа-царя» він і А. Петрицький врешті зупинилися на ідеї умовного середовища. Вишукану колористичну й фактурну стриманість вистави, розв'язану мінімалістичними засобами, дехто із сучасників пояснював фінансовою скрутою. Чи так це насправді? Дійсно, А. Петрицький, за його власними словами, для роботи не потребував нічого, крім фанери і мішковини. Митця вабила можливість досягти граничної художньої виразності найпростішими фактурами та формами. Актори власноруч зшивали, латали, фарбували драні мішки для оформлення, згадуючи через півстоліття, як «для “Едіпа” через місяць були готові не тільки декорації, але й частина костюмів. [...] Умілими руками художника мішківина перетворювалася на оксамит чи ще на якусь небачену тканину. З того непринадного матеріалу Петрицький створив чудове оформлення “Едіпа”, яке було надзвичайно лаконічне і гостре за емоційним впливом на глядача. На невеличкій сцені Петрицький виготовив різнокольорові сукна і колони в такому співвідношенні, що все це оформлення вже своєю композиційною побудовою вводило глядача в атмосферу передчуття Софоклової трагедії. Особливо впадала в очі червоно-багряна завіса, яка, ритмічно рухаючись поміж колонами, підсилювала сприйняття глядачем хору у виставі — сцену благання народу»<sup>195</sup>.

Зоровий план «Едіпа-царя» справляв на публіку враження благородною простотою архітектурних форм, знаковою колористикою, інтенсивністю світлової партитури. Дехто побачив у цій роботі вияв «цілком малярського підходу до старої трагедії. [...] Вже після першого підняття завіси ви бачите, що малярство, жи-

<sup>195</sup> Терещенко М. Кризь лет часу [...]. — С. 150.

вопис є душею вистави... Основна думка артиста (Курбаса — Н. Є.) була цілком малярська»<sup>196</sup>. Особливо наголошував на тому, як А. Петрицький відчутно підніс роль суто живописних ефектів, керівник електротехнічного цеху Молодого театру, відповідальний за технічну реалізацію ідей художника: «Малярві Анатолію Петрицькому [...] вдалося досягнути такої рельєфності в перспективі, що здавалося, нібито колонада їде в туманну далечінь горизонту. Світлові ефекти, які подавалися в строго продуманій гамі, доповнювали психологічний малюнок драми. Від білого і радісного рожевого переходили вони часом в сумні червоні, а в найвищому пункті драми — в жахливі фіолетові з якимсь сірим, безнадійним відтінком»<sup>197</sup>.

Декорації «Едіпа-царя» склалися із портика, шести білих колон (плюс дві бічні) та жертovníка, три ряди сходів перед палацом увиразнювали рельєф ігрового майданчика. Масштабом архітектурних об'єктів «бралися до уваги» пропорції людських фігур: хору у коротких бязевих хітонах, головних персонажів, одягнених у схожі, проте, більш пишні хітони та декоративно щедро оздоблені плащі. Архітектурні елементи у цій системі відігравали, сказати б, конструктивно-стабілізуючу роль, а строї та багрова завіса — динамізуючу. Темно-сірий бязевий «радіус» замикав простір, базовим колоритом якого було сіре, біле та червоне. Кольорові комбінації самої картини значною мірою залежали від мізансценічного малюнку і від руху завіси — входу до палацу. Складна світлова партитура не лише щохвилини увиразнювала благородну простоту архітектурного «модуля», але й відбивалася на сценічній дії, гармонізуючи візуальні, аудіальні, емоційні плани «Едіпа-царя». Такого єднання всіх обраних чинників у першій постановці античного твору, насправді, годі було й чекати. Саме тому, створений А. Курбасом та А. Петрицьким прецедент, в цілому, потужно стимулював розвиток режисерського театру в Україні.

Зорові та звукові образи резонували у діях хору — чотирнадцяти акторів і актрис, які постійно перебували на сценічному майданчику. На їхню пластику відчутно впливали ритм та мелодика віршованого тексту, уможливаючи належну темпоритміку мізансцен. Особливості мізансценічного малюнку вирізняли «Едіпа-царя» не лише поміж вистав інших українських колективів, але й Молодого театру, в історії якого праця над трагедією Софокла всіма учасниками вважалася найважчою. Довгий час більшість із них вважали непереборною проблемою перехід від читання гекзаметрів до їх поєднання з рухом.

<sup>196</sup> Ковдра Б. [М. Могилянський] Сучасне в античному: (З приводу відновлення «Царя Едіпа» в Молодому театрі / Борис Ковдра // Театр. — К., 1919. — 7–8 апр.

<sup>197</sup> Васильєв Б. Ідея театральності і її відбиток в «Молодому театрі» / Б. М. Васильєв // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи [...]. — С. 73.

П. Самійленко згадувала, як вона три роки «в перервах між великими ролями [...] невтомно працювала і над темпоритмом у “Царі Едіпі”. У цій роботі Курбас наголошував на музичних елементах та дещо експресивному, патетичному жесті»<sup>198</sup>. Те, що рух на сцені має власну естетично-змістову цінність, виконавці зрозуміли не одразу. В. Василько змальовував безпрецедентні зусилля акторів, які на вимогу постановника мали демонструвати «додержання ритмічності, пластичності наших рухів, поз». На цих репетиціях виявилася ще одна грань мистецького обдарування лідера колективу — Л. Курбас «виступав як режисер-хореограф високого класу. Як скульптор він ліпив із [...] поз і жестів складні комбінації. Над усім панував надзвичайно чіткий ритм. Хоч музики у постановці не було, але вистава була надзвичайно музикальною за своїм внутрішнім ритмом, музикою в голосоведенні і пластиці»<sup>199</sup>.

Крім того, Л. Курбас виявився ще й вправним хормейстером — поетичне слово на сцені могло виливатися «риданнями, стогоном, зойком, нюансами зітхань»<sup>200</sup>. Усі голоси було розписано по партіям залежно від регістрів та тембрального забарвлення. Звукова фактура вистави вражала багатством нюансів, утворюваних «гудінням чоловічих голосів», «високим сопрано» дівчини, «м'яким, баритональним тембром» голоса Едіпа — Л. Курбаса. «Учасників хору він сам розподіляв за відтінками голосів і вправно використовував усю широчінь вокального діапазону»<sup>201</sup>.

Вистава стає серйозною спробою режисера екстраполювати закони побудови музичного твору на твір драматичний. У «Едіпі-цареві» вперше в національному театрі «хаос людських переживань, піднесення і падання душ, трагедія їх, одвічна боротьба людини з волею богів, — все це втілено Молодим Театром, а точніше — головним режисером Лесем Курбасом — в музикально-ритмічних формах; цілій п'єсі з її вічною мораллю, з її стихійними страстями людської душі — дана, так мовити, ритмічна концепція. Оце й єсть ідея постановки»<sup>202</sup>. Не в останню чергу такого ефекту вдалося досягти регулярним фаховим тренінгом. Далися взнаки вправи за Ж.-Ф. Дельсартом, інтерес до ідей С. Волконського, що Л. Курбас невтомно заохочував.

Існували також інші фактори впливу на естетичний зміст вистави. Згодом сам постановник серед таких чинників називатиме експресіонізм. Симптоматично,

<sup>198</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь [...]. — С. 43.

<sup>199</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 124.

<sup>200</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь [...]. — С. 44.

<sup>201</sup> Там само. — С. 46.

<sup>202</sup> Савченко Я. Відкриття Молодого Театру. Царь Едип / Яків Савченко // Відродження. — К., 1918. — 20 листоп.

що невдовзі по прем'єрі «Едіпа-царя» він видрукує статтю «Нова німецька драма», де йтиметься про засади цієї мистецької течії, чие відлуння знаходимо й у виставі за Софоклом, особливо, за виразом автора, у сенсі «ритуальності та екстатичності дії» — ознаки його власної сценічної інтерпретації античної трагедії.

Український театр такого досвіду раніше не мав. Майже всю попередню добу його існування трагедія як така була, з точки зору владних інститутів царської Росії, для нього «не бажаною», через що, фактично, не з'являлася на українському кону десятиліттями. Працюючи над твором Софокла, Л. Курбас прагнув докорінно змінити цю ганебну ситуацію, створити важливий культурний прецедент.

Втім, лише появи «Едіпа-царя» в репертуарі українського театру було недовго — без оригінальної програмної ідеї, яка б адаптувала трагедію для української сцени, надавши феноменологічних рис такій спробі, зусилля постановника лишилися б марними, або мізерними. Л. Курбас не міг не розуміти важливості застосування оригінальних концептуальних підходів до сценічного розв'язання трагедії Софокла.

Вистава, яку він врешті здійснив, мала всі ознаки програмного твору. Приступаючи до постановки, він спробував гармонізувати феномени «трагічного» і «прекрасного» — відтак, звернувся до досвіду музичної культури. Здобутий результат викликав чималий фаховий інтерес. На загальному тлі вирізнялося судження Я. Савченка, який майже впритул наблизився до адекватного розуміння режисерської позиції Л. Курбаса: «Хор в цілому своєю прекрасною пластикою робить глибоко-естетично незабутнє вражіння, і властиво він весь час тримає глядача в високому напруженні. На другий план одсувається сама трагедія і окремі дієві особи, власне, вони проходять колоритними уривками крізь музику дії. Публика не помічає трагедії. На сцені відбувається щось інше, це: музика слова, музика жести, музика людських душ, над котрими трагедія розкрила свої чорні крила»<sup>203</sup>. Постановник справді досить енергійно переосмислював у своїй виставі феномен трагічного, але воно нікуди не зникало, лише набувало оригінального естетичного виразу.

Драматичну напругу в молодотеатрівському спектаклі створювало незвичне для національної сцени позиціонування маси (хору) та героя (Едіп Л. Курбаса). Аргіогі трагічною тут визнавалася і доля героя, і доля народу-хору, який своїми реакціями незрідка свідчив про душевний стан фіванського царя. П. Самійленко згадувала, що цей гурт глядачі сприймали як персоніфікацію думок Едіпа. Я. Савченко, в свою чергу, додає: «Хор відбиває відповідними акордами ті чи інші

<sup>203</sup> Там само.

почування проіннятих трагедією душ царя Едипа й інших головних персонажів п'єси. Ритмічним речитативом хтось один з хору передає жах царя Едипа перед неминучим, чи якесь інше почування, потім в тон підхоплює речитатив двоє, четверо, нарешті, одна половина хору і весь хор»<sup>204</sup>.

На тому, що хор міг асоціюватися з внутрішнім станом інших персонажів, наголошувала тодішня студійка Молодого театру П. Самійленко: «Під час страшних віщувальних сліпого Терезія (С. Семдор — Н. Є.) (він провістив, що злочин батьковбивства вчинив сам Едіп) хор стогне і завмирає, втупивши очі в землю. [...] Він оживе, ніби прокинеться від страшного кошмару тільки тоді, коли розлючений і збентежений Едіп піде до себе в палац»<sup>205</sup>. Подібним чином хор реагував і на темпераментну оповідь Пастуха (Г. Юра), коли той «тремтячим голосом [...] сповіщав про трагічну подію. На його слова: "...і ткнув собі в обидва ока!" — хор, зойкнувши, зі стогоном хилився, мов очерет од вітру, з боку на бік..."»<sup>206</sup>.

Послідовне збільшення діапазону реакцій хору, ускладнення структури його функцій змушує ставити питання про особливу естетичну природу цього явища. З іншого боку, таке позиціонування хору радикально вплинуло на формування комплексу «трагічної провини» головного героя. Хай там як, проте, в цій роботі складалася принципово нова для української сцени диспозиція героя (Едіп) і маси (хору). В «Едіпі-цареві» закладається своєрідна матриця нових підходів до конфлікту людини із соціумом. У подальшому вона стане однією з прикметних ознак Театру А. Курбаса.

Вже у першій спробі, в трагедії Софокла, стосунки обох сторін розвивалися від сцени до сцени, дедалі більше ускладнюючись. Режисер не обмежив себе лише декларуванням нового підходу, а спробував розгорнути його в мізансценічному малюнку. Змучені люди, які на початку вистави заповнювали порожню сцену, виявляли своє горе «різко-дісонуючими звуками, які в цілому набирають характеру бурь»<sup>207</sup> — це був голос стражденного фіванського демосу. Поява Едіпа, чия «царствена постать у довгій туніці, з вінцем на чолі приковувала до себе увагу. Низький оксамитовий голос, чиста літературна мова [...] лилася м'яко і спокійно»<sup>208</sup>, — долали хаос емоційних реакцій натовпу. Будова сцени створювала враження хвиль, які накочуються на берег, а за мить меланхолійно тануть. Збудження хору гамувалося голосом Едіпа, його заспокійливими інтонаціями. Внутрішня впевненість царя змушувала натовп коритися його духовній си-

лі. Приплив змінювався відпливом. «Після монолога Едіп йде у глибину сцени. А за ним — хор легкокрилих дівчат. Тепер це його думи, ще не займані досі гіркою злою»<sup>209</sup>. Тільки-но він полишав майдан перед палацом, як хором опановував неспокій. «Дівчата розсипались по сцені, наче в бентежному клекоті шукань перед неминучою грозою. [...] Приєднуються і приєднуються голоси, переконуючи всіх богів, які живуть з ними, в їх болях і radoщах. Хор стає півколом... І довго ще в благаннях до богів несеться біль-зойк з пораненої душі громади»<sup>210</sup>.

У трагедії Софокла однією з центральних є тема сліпоти: сліпим від початку був віщун Терезій, засліплює себе у фіналі Едіп. Для Курбаса-актора цей мотив важив багато. Вочевидь він його ретельно розробляв — адже саме духовна засліпленість героя призвела до жахливої катастрофи. Опрацьовуючи саме цю лінію, А. Курбас здіймався на найвищий щабель виконавської майстерності. Все, що стосувалося теми сліпоти, набувало першорядного значення і для Курбаса-режисера — мізансценічно він намагався її максимально наголосити. Так, перед появою на кону віщуна, він посуває натовп на авансцену, щоби в момент, коли хор починає підозрювати свого царя в дворушництві, публіка мала змогу роздивитися обличчя народу-страдника, сказати б, на крупному плані.

...Фіванці глибоко страждають від сумнівів, істина їм не відкривається, попри всі молитви і благання. Вони опиняються на краю сцени, як на краю душевної прірви. Внутрішнє сум'яття робить рухи людей екстатичними, наче в трансі. «Простягнуті наперед руки. Заплющені очі, мов сліпі, дивляться і не бачать. Хор погойдується в ритмі віршів, ніби вагаючись прийти до якогось висновку»<sup>211</sup>. Духовна сліпота, так само як сліпота фізична, тут поставала головною причиною страждань не однієї лише конкретної особи, а всього роду людського. Довкола саме цієї програмної ідеї А. Курбас будував виставу.

Це також стосується особи Едіпа. Трагедію його самопізнання Курбас-актор переживав, ні на хвилину не припиняючи пошуку причин лиха, що спіткало фіванців. Спочатку він шукав їх в інших людях. Звинувачення, кинуті Терезію (С. Семдор) та Креону (В. Леонтович), здавалися надто темпераментно проголошеними та їдкими. Лише згодом, коли здогад про справжню причину народного горя починав ятрить його душу, Едіп А. Курбаса втрачав над собою владу. Від цього моменту, як згадував свідок, відбувався психологічний злам: «Внутрішній світ Едіпа, шкала довідувань, вирішень і глибоких думок була на повну силу насичена емоціями, які під кінець набули звучання трагічних потрясінь, душевних тортур»<sup>212</sup>.

<sup>204</sup> Савченко Я. Відкриття Молодого Театру. Царь Едип [...].

<sup>205</sup> Самійленко П. Незабутні дні горинь [...]. — С. 46.

<sup>206</sup> Нятко П. Сторінки мого життя [...]. — С. 19.

<sup>207</sup> Савченко Я. Відкриття Молодого Театру. Царь Едип [...].

<sup>208</sup> Нятко П. Сторінки мого життя [...]. — С. 19.

<sup>209</sup> Самійленко П. Незабутні дні горинь [...]. — С. 45.

<sup>210</sup> Там само. — С. 45–46.

<sup>211</sup> Там само. — С. 46.

<sup>212</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 133.

Зовнішній вираз жахливого душевного стану свідчив про панування хаосу в усьому його єстві, свідомості, почуваннях. «Розбурханий пристрастями Едіп навіже-но кидається посеред хору, який вражений муками свого царя, стогоном, зойками, молить його опам'ятатист. І ось тут Курбас-актор передавав великий відчай, почуття розпачу, який огортав ясний розум Едіпа. “Меча, меча подайте! — біжачи, кричав. — І де є жінка? Ні, не жінка, де є мати, що його й дітей його в однім носила лоні?”. Із стогоном Едіп зникав у палаці»<sup>213</sup>. Фінальний епізод Л. Курбас будував на різкому контрасті двох станів: афекту й протрації. Складність такого вирішення посилювалася різкістю протиставлення та стрімким характером розвитку подій. Своєрідним затактом цієї сцени були звуки, що лунали за лаштунками перед появою царя. Спочатку глядачі чули «нелюдський крик, неначе ричання звіра, і на сцену з простягненими вперед руками, які хапали повітря, натикаючись на колони, вривався Едіп-Курбас. З проваль його очей текли криваві потьоки... Із грудей хору вихоплювалися болісні слова: “О горе, горе!”. Поява Едіпа була страшна»<sup>214</sup>. Як це не дивно, але тієї миті його емоційний стан зазнавав різких змін, ніби фізична травма зупиняла розпад особистості. В. Василько особливо наголошував на вражаючій несподіванці такого емоційного спаду, стверджуючи, що наступної хвилини герой вже «не страждав. Здавалось, це самопокарання принесло його душі заспокоєння»<sup>215</sup>. Останній «акт» самопізнання Едіпа — Л. Курбаса завершувався не імпульсивним жестом відчаю, а свідомим жертвоприношенням. Адже самопокара була потрібна його герою для порятунку народу.

Створюючи цей образ, Л. Курбас виводить на український кін нового героя, чю драму тлумачили як інтелектуальну. Доля фіванського царя постає як доля особистості, приреченої на існування в найскладніших і найдраматичніших ситуаціях, зіткненні з силами, не підвладними її волі. Спроби розгадати загадку буття лише загострювали відчуття персонажем неспроможності протистояти фатуму. Це усвідомлення могло його зруйнувати, але не могло знищити природного прагнення істини. Вистава фокусувалася на осмисленні й переосмисленні героєм Л. Курбаса сенсу власного існування як сенсу буття, що і робило його інтелектуальним героєм. Цілком слушно з цього приводу висловився О. Дейч: «В Едіпі Курбаса головне було у передчуттях і сумнівах. Це — трагедія нової людини, обтяженої тягарем родових злочинів. Він розумів, що на нього насувається якийсь хаос, темрява — і шукав у собі сили протистояти їм»<sup>216</sup>.

<sup>213</sup> Самійленко П. Незабутні дні горінь [...]. — С. 47.

<sup>214</sup> Нятко П. Сторінки мого життя [...]. — С. 19.

<sup>215</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 134.

<sup>216</sup> Дейч О. Людина, яка була театром / Олександр Дейч // Жовтень. — К., 1982. — № 6. — С. 97.

Свідоме використання засад музичної культури принагідно до потреб драматичного театру суттєво вплинуло на програмний зміст творчих шукань Л. Курбаса, методи його мистецької школи, в центрі якої знаходилися закони темпоритмічної будови вистави. Він їх досліджуватиме впродовж власного життя, життя всіх керованих ним колективів, про що свідчить його режисерська практика, яка демонструє: принципи формування музичних образів можуть стати чинними для образів сценічних. Л. Курбас започаткував цей курс, працюючи над трагедією Софокла. Очевидно, саме з цього моменту почався зауважений Ю. Блохиним процес «естетизації» українського театру.

З часом Л. Курбас усе наполегливіше розвиватиме прийоми ритмічного унормування сценічної поведінки маси, впроваджуватиме і культивуватиме ці здобутки вже за інших умов. Врешті, він спробує теоретично осмислити накопичений досвід у створеній теорії сценічних ритмів, яка, хоча й не була ним сформульованою остаточно, існувала в окремих висловлюваннях, виступах, записках і, головне, радикально позначилася на всій сценічній та педагогічній практиці. Таке спрямування пошуку вплинуло на характер основ так званої березільської школи, з притаманним їй інтелектуальним осяганням механізмів сценічної творчості.

Робота над «Едіпом-царем», започаткувавши цей потужний рух, у своєму конкретному виразі, насамперед, позначилася на методиці побудови масових сцен і формуванні нового типу героя, тим самим прокладаючи шляхи опанування експресіоністичною культурою. Із найзнаменитішої вистави Молодого театру починається відлік нової історії не самого лише сценічного колективу — в цій колосальній за змістом і сенсом роботі важливий досвід отримала вся національна театральна культура, що сприяло її подальшому оновленню, якнайкращому інтегруванню в європейський художній простір.

Після того, як «Едіпом-царем» відкрився другий сезон, до кінця 1918 року Молодий театр показав киянам ще чотири вистави. З появою вистав Г. Юрі, С. Семдора та В. Васильєва в Молодому театрі реально змінився кадровий склад постановників, але тільки про першого з них можна було говорити як про перспективного режисера.

Втім, сучасники неоднозначно поставилися до тих спроб. Приміром, Д. Антонович, закидаючи всьому колективу «гріх» творчого задкування, насправді, адресував свої кпини, насамперед, Г. Юрі: «Силою інерції Молодий Театр, ще не розібравшись в моменті, який саме переживав театр у Європі, тягнув до літературності, і це приводило його до таких катастроф, як постановка пьєси Андрєєва, як хватання за пьєси Винниченка, але здоровим інстинктом вже ніби спостерігав, що його шляхи ведуть до чистої театральності, а літературності тільки віддавав



данину, бо за літературність театру цілий десяток років перед тим провадилася боротьба з театром побутовим»<sup>217</sup>.

Схожу думку декларував М. Вороний: «Спроби деяких артистів дати свої режисерські постановки (Семдора “Затоплений дзвін”<sup>218</sup> і В. Васильєва “Тартюф”) було очевидним непорозумінням, і говорити про них не варто»<sup>219</sup>. Чимале роздратування викликали у нього акторські роботи, які він вважав руйнівними для майстерних витворів художника: «В декораціях “Затопленого дзвона” блищала фантастичними кольорами мрійна казка, а в павільйоні для “Тартюфа” синтетичними плямами пишався стиль Короля-Сонця (Людовіка XIV); що ж ти четься виконання п’єси артистами, то жорстока проза невдалого виконання лише псувала ілюзію обстановки»<sup>220</sup>. Не крився автор і з неприйняттям «Кандіди», де йому бракувало «містерії», яку заступив «шаблон», через що «художня концепція англійського драматурга затерлась марними зусиллями неоповідних виконавців»<sup>221</sup>. Через майже двадцять років значно менш категоричному Ю. Блохину друга режисерська спроба Г. Юри здалася «старанною, технічно досконалою». Він їй не відмовляв у певній естетичній спрямованості, зауваживши, що вистава «витримана в стилі театру настроїв»<sup>222</sup>. Так само вважав і сам постановник: «Тонку інтелектуальну комедію було розв’язано на сцені в психологічному плані, з дбайливою розробкою взаємин і духовного світу героїв — Кандіди (С. Мануйлович), Джемса Морелла (А. Курбас), Берджеса (С. Семдор), Мерчбенкса (Г. Юра)»<sup>223</sup>.

Дотепно змальовану Б. Шоу парадоксальну історію зіткнення почуттів і моралі режисер намагався відтворити в прийомах психологічно-побутового театру. Ймовірно, його неабияк вабила перспектива щеплення українській сцені жанрових рис інтелектуальної комедії, і він квапився випробувати свій талант на оригінальному драматургічному матеріалі, проте виявився безсилим, натрапивши на численні, насамперед, творчі проблеми. Йому, вочевидь, не варто було братися за цю п’єсу, лишаючись «на території» традиційного психологічно-побутового театру. Отже, слави Г. Юра не стяжав, але певний досвід здобув.

<sup>217</sup> Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919 [...]. — С. 209.

<sup>218</sup> М. Вороний помиляється — режисером «Затопленого дзвону» був Г. Юра.

<sup>219</sup> Вороний М. Український театр під час революції [...]. — С. 295.

<sup>220</sup> Там само.

<sup>221</sup> Там само.

<sup>222</sup> Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр [...]. — С. 166.

<sup>223</sup> Український драматичний театр: нариси історії в 2-х т. / Ін-т мистецтвозн., фолькл. та етнограф.; ред. кол.: М. Рильський (відпов. ред.) [та ін.]. — К.: Наукова думка, 1967. — Т. 1.: Дожовтневий період. — С. 450.

Чи слід, з огляду на постапу ситуацію, брати під сумнів мистецький сенс опрацювання «Кандіди» в Молодому театрі? Очевидно, що ні. Почати, хоча б, з плідної співпраці Г. Юри з А. Петрицьким, який для розгортання камерного любовного сюжету п’єси Б. Шоу побудував на кону скромний, але елегантний павільйон, за вікнами якого виблискував веселий урбаністичний пейзаж. Там вирувало життя сучасного міста: стрімко рухалися перехожі, кеби, трамваї<sup>224</sup>. Художникові пощастило живописною картинкою вулиці візуально «відсторонити» драму почуттів героїв як парадоксальну. Від самого початку приватне життя персонажів потрапляло в конфлікт з реальною дійсністю за вікном. Зоровий образ «великого» світу за стінами дому, активно інтерпретований художником, заважав персонажам у їхньому «маленькому» приватному світі ігнорувати рух, вимоги швидкоплинного часу. Протиставлення «зовнішнього» і «внутрішнього» виразу буття в «Кандіді» Г. Юри та А. Петрицького мало концептуальні ознаки, що уможливорюється єдністю бачення головного конфлікту вистави художником і режисером. Вони виявилися співниками в спробах відтворити «чудернацьку» гру почуттів та переконань героїв, ставши, таким чином, на стезю розбудови вистави інтелектуального типу. Однак, режисер не зміг звільнитися з полону звичної для нього стилістики традиційного побутового театру: брак чітко сформульованої естетичної позиції завадив йому енергійно рушити у бік програмного режисерського театру. Втім, об’єктивно, ця постановка розсувала простір для нового досвіду національної сцени, хоча й не спричинила серйозного мистецького ефекту.

Подальшого розвитку творчі стосунки Г. Юри та А. Петрицького набувають у «Затопленому дзвоні». Рецензента вразила вишукана краса декорацій: «Зелено-блакитне чисте та ясне, як прозорий кришталь, небо з ніжними обрисами дивних рослин, і на цій прозорій глибині блискуче, ряснопроміне сонце і тоненька, також вогнисто-золота, постать Равтенделяйн. Сміливе з’єднання кольорів — прозорої блакиті з червоним золотом — створило акорд по красі незвичайний. [...] Освітлення, довгі схилені обриси зажурених дерев, трав та квітів — все переносить в тужливу казку, все говорить про сумний кінець. Взагалі — це були високохудожні, надзвичайно оригінальні декорації, від яких вигравала вся п’єса»<sup>225</sup>.

Потужний естетизм візуального образу дозволяв розглядати цю виставу серед явищ модерного театру, інтерес до якого Г. Юра тоді демонстрував. На це, насамперед, вказує вибір п’єси одного із «батьків» модерної драми.

Зазначений естетичний терен був спільним для Г. Юри та А. Курбаса — режисера «Йолі». Інша річ, що вистави помітно відрізнялися за ступенем мистецького

<sup>224</sup> Там само.

<sup>225</sup> М. С-ич. [М. Симиц] «Затоплений дзвін» у Молодому Театрі // Нова рада. — К., 1919. — 4 січ. (22 груд. 1918 р.).

радикалізму, інтенсивністю образних фактур. Окрім того, для модерністської культури вкрай істотним фактором є рівень освіченості й інтелектуальної потужності творця, а Г. Юра, слід визнати, помітно в цьому поступався Л. Курбасові. Проте робота над «Затопленим дзвоном» підтвердила рішучу налаштованість постановника й надалі практикувати на ниві «європеїзації». Можна також сміливо твердити, що в співпраці Г. Юри з А. Петрицьким були всі ознаки руху до режисерського театру.

На вибір цієї п'єси могло вплинути захоплення Г. Юри К. Станіславським, який замолоду теж звертався до феєрії Г. Гауптмана. Недаремно український режисер декларував намір: «поєднати психологічно правдиву гру “реальних” персонажів — майстра Генріха (С. Семдор), Магди (П. Самійленко), пастора (О. Юрський) з театральністю фантастичних персонажів — феї Раутенделяйн (О. Добровольська), лісовика (М. Терещенко, Г. Юра), водяника (В. Василько)»<sup>226</sup>, — адже схожими ідеями переймався і засновник МХТу. Аналізуючи його більш пізню постановку «Сліпих» М. Метерлінка, М. Строева наголосила: режисер компенсував «брак умовності фантастикою казкового характеру (майже так, як він це робив ще в «Затопленому дзвоні»)»<sup>227</sup>.

Помітне нехтування Г. Юрою специфікою символізму теж давалося взнаки у домінуванні «казкової» стилістики. Про саме таку спрямованість його режисури дізнаємося від В. Ревуцького, коли той, посилаючись на оповідь О. Добровольської, зауважив характерну колізію, що до неї потрапила актриса після співпраці з Л. Курбасом: «Їй було доручено символічну постать феї Равтенделяйн... Режисером цієї вистави був діяч іншого напрямку молодотеатрівець Гнат Юра, але актриса дотримувалася свого досвіду у настроєвих Етюдах О. Олесья»<sup>228</sup>. Відтак, маємо розходження актриси з постановником «Затопленого дзвона» в питанні естетичного змісту образу. Про що це говорить? Радше за все, Г. Юра запропонував їй ілюстративні засоби. По всьому, символістична природа «Затопленого дзвону» лишилася для нього «річчю в собі». Вдруге після «Кандіди», при спробі жанрового транспонування п'єси, режисер потрапив у ту саму пастку: інтелектуальна комедія Б. Шоу, полишена ним на теренах побутового театру, зазнавала відчутної естетичної деформації, а символістична драма Г. Гауптмана, спрощена до казки, — втрачала філософський підтекст.

<sup>226</sup> Український драматичний театр: нариси історії в 2-х т. [...] — Т. 1.: Дожовтневий період. — С. 450.

<sup>227</sup> Строева М. Режиссерские искания Станиславского, 1898–1917 [...]. — С. 144.

<sup>228</sup> Ревуцький В. Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська / Валеріян Ревуцький. — Нью-Йорк: Слово, 1985. — С. 15.

Втім, на думку Д. Антоновича, вистава Г. Юри була помітно кращою за численні спектаклі російських труп, які намагалися ставити п'єсу Г. Гауптмана «протягом останніх двадцяти років, в цілком реалістичних тонах. Тим вони, розуміється, убивали до кінця всю поезію драми». Натомість Г. Юра, як стверджував критик, «вперше у нас виставив цю драму в поетичній фантастичній формі» і саме тому «далеко підійнявся над російськими театрами»<sup>229</sup>.

Щирість намірів постановника «Затопленого дзвону» лишилася в річищі модерної культури не викликала сумнівів. Але досягти принципового мистецького результату Г. Юрі завадив брак ґрунтовної режисерської концепції та належних творчих контактів із виконавцями. На останніх міг значно сильніше впливати А. Петрицький, чий внесок у відтворення фантастичного світу «Затопленого дзвону» сучасники визнавали видатним. Навіть більше — його мистецьке світобачення помітно стимулювало пошуки окремими акторами засобів сценічної виразності, необхідних для окреслення постатей їхніх героїв. Приміром, В. Василько, працюючи над роллю Водяника, за його словами, «зробив усе, щоби мати вигляд, ніби він щойно виринув з води. Всі зовнішні елементи образу — і перуки, і костюма — “текли вниз, стікали”. Маківка голови була лиса, а далі — сіро-зелене волосся з окремими ниточками срібла, мовби мокре, також “стікало” вниз. [...] Обличчя не було видне глядачам, я заховав його за тюлем. На тюлеві, теж сіро-зеленому, — великі бутафорські лупаті очі з блискітками. Вони були нашиті в тому місці, де під тюлем були мої брови. Я рухав бровами, а для глядачів це був рух лупатих очей Водяника. Я довго не показував глядачам його лап, лише в кінці, коли Водяник мав забрати Раутенделяйн у своє царство, я простягав за нею свої пазурі, — це були рукавиці, вдало зроблені під клешні рака. На глядачів вони справляли сильне враження»<sup>230</sup>.

Тут доречно буде згадати, що паралельно з постановкою драми Г. Гауптмана відбувалися репетиції «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера, в яких Л. Курбас широко застосовував етюдний метод, викликаючи величезний інтерес колективу: «актори-молодотеатрівці, що не були зайняті в “Горе брехунові”, не пропускали жодної його репетиції»<sup>231</sup>, розглядаючи їх як своєрідне керівництво до дії. Відгомін тих процесів знаходимо в тому, що і як В. Василько писав про опрацювання ролі Водяника. Г. Юра теж грав у «Горе брехунові» й цілком міг зазнати впливу підходів, які запроваджував Л. Курбас. Утім, частина акторів, зайнятих у «Затопленому дзвоні», якщо вдатися до виразу, вжитого сучасними літературознавцями, що «ознакою

<sup>229</sup> Д. А. [Д. Антонович]. «Молодий Театр» / Д. А. // Робітничая Газета. — К., 1919. — 2 січ.

<sup>230</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 141.

<sup>231</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 133.

Модерну є гра з формою, а не з сюжетом»<sup>232</sup>, — на жаль, віддавала перевагу саме «трі з сюжетом». Мабуть, тому, не зазнаючи належного режисерського проводу, дехто з них безпорадно борсався в хвилях дещо безладної самореалізації.

Натомість, це не означає, що режисера Г. Юри була позбавлена ознак самотності. М. Терещенко, приміром, зауважив його оригінальне тлумачення міфологічних персонажів: «Більшість фантастичних сил природи було показано дуже своєрідно. Трагування спектаклю виходило за межі відомих театральних традицій. Наприклад, такі персонажі, як Лісовик і Водяник, що в більшості театрів показувались як гидкі потвори, в Молодому театрі викликали у глядачів симпатії. Водяник був мудрим, сердечним дідуганом, а Лісовик — веселим і вічно молодим юнаком, рухливим, сповненим життєрадісним гумором, витівками й неприязню до міщанського болота»<sup>233</sup>.

Між тим, створення психологічно правдивих портретів фантастичних істот виявилось майже карколомним завданням, впоратися з яким пощастило не всім. Мабуть, лише В. Василько зміг назвати причини, які стали на заваді досягнення необхідного результату деяким його партнерам. Йдеться про розповсюджену звичку підміняти психологізм натуралізмом, що здавна дошкуляла багатьом українським митцям. Вважаючи такі ризики нагальними і вкрай небезпечними, В. Василько небезпідставно шукав виходу в інтенсивній роботі над формою. Паралельно із ретельною роботою над зовнішнім виглядом персонажа він особливу увагу приділяв опрацюванню літературного матеріалу. В «римованому, віршованому тексті драматурга, ламаному ритмі мови», який «підкреслював умовність, поетичність персонажа»<sup>234</sup>, він знаходив порятунок від псевдопсихологічних рефлексій. Вистава, попри брак безпосередньої регулярної роботи з постановником і відсутність потужного режисерського проводу, одразу стала популярною, чим помітно поліпшила матеріальний стан трупи.

Щодо самого Г. Юри, то він краще за інших розумів: справжній успіх на нього чекає лише в роботі над твором, який щонайповніше відповідає його природним нахилам та естетичним смакам. Із цими думками він починає пошуки літературного матеріалу і вже за місяць по прем'єрі «Затопленого дзвона» пропонує киянам «Гріх» В. Винниченка, ймовірно, свій найбільш вдалий режисерський опус часів Молодого театру. Поза сумнівом, особливої впевненості Г. Юри надавала довіра драматурга, який йому першому дозволив здійснити постановку тільки-но створеної п'єси.

<sup>232</sup> Свєрбілова Т. Від модерну до авангарду: Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття [...]. — С. 17.

<sup>233</sup> Терещенко М. Кризь лет часу [...]. — С. 156.

<sup>234</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 141.

Напередодні нового, так і не розпочатого сезону, А. Курбас, оприлюднюючи майбутній репертуар колективу, називає серед нечисленних вистав, що лишилися від попереднього сезону, також і «Гріх». Добре розуміючи необхідність врахувати так звану «злобу дня», маючи, втім, інші, аніж у Г. Юри, погляди на цю проблему, лідер театру визнавав за колегою право на окрему точку зору, на власний творчий вибір.

У посталій політичній ситуації Г. Юра виявив непогану обізнаність у кон'юнктурі політичного моменту й особливостях глядацького попиту. Його попередня й наступна режисерські роботи позиціювали митця як, можливо, найбільш успішного представника, сучасною мовою, масової культури в новітній історії національного театру. Він, як ніхто, вмів знаходити найкоротший шлях до аудиторії, на смаках якої добре розумівся.

В роботах сучасних дослідників української драматургії подибуємо аналогічне розуміння п'єси В. Винниченка, що демонструє, як «соціально-психологічна драма ХІХ ст. перетворювалася на психоаналітичну і до того ж стилізувала в собі популярні жанри масової культури, як-то кримінальна драма, мелодрама»<sup>235</sup>. Тож Г. Юра не випадково став першим постановником «Гріху» — твору, що, по-перше, був, мелодрамою, а, по-друге, «сміливо розправлявся» із тільки-но поваленим режимом, буквально, прирікаючи спектакль на підвищений інтерес широких кіл глядачів. Чи ж треба дивуватися, що під час перегляду вистави окремі надто збуджені червоноармійці готові були стріляти в садиста-жандарма (С. Семдор)<sup>236</sup>? Подібної реакції не викликала жодна інша робота Молодого театру.

Камерний характер п'єси, обмежена кількість персонажів і, головне, психологічно-побутова стилістика — все це дуже пасувало природі обдарування Г. Юри-режисера. Майже всі ролі в «Гріху» грали актори, з якими йому ще раніше пощастило досягти належного творчого порозуміння: С. Семдор, О. Ватуля, В. Василько, П. Самійленко, О. Юрський. Цього разу він не брав участі у виставі як виконавець, відтак міг зосередитися виключно на режисерській роботі. Нарешті, його цілком влаштувало запропоноване С. Гречаним рішення сценічного простору — традиційного, без претензії на щось більше, ніж позначення місця дії. Він сам його досить докладно описав через багато років: «На сцені була правдиво відтворена обстановка вітальні в квартирі революціонерки Марії: прості меблі, скромне оздоблення. За вікнами видно верхівки дерев. Так підкреслювалося, що дія відбувається на другому поверсі міського будинку. Це допомагало добре передати атмосферу жандармської облави, звуки фургонів, що під'їжджали,

<sup>235</sup> Свєрбілова Т. Від модерну до авангарду: Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття [...]. — С. 13.

<sup>236</sup> Див.: Нятко П. Сторінки мого життя [...]. — С. 21.

сюрчки поліцаїв, тупіт солдатських чобіт на сходах та по бруківці тощо. Скупо за деталями, але цілком достовірно передано і обстановку камери слідчого»<sup>237</sup>.

Дуже міцним був акторський ансамбль. На загальному фоні виділявся С. Семдор — майстер психологічно-побутового театру, технічно вправний, сценічно виразний. Його Сталінський — особистість, здатна здивувати непересічною поведінкою, віртуозною маніпуляцією людьми — вміло провокував публіку несподіваними психологічними реакціями, хитромудрими поворотами розмови з Марією — П. Самійленко. Здавалося навіть, що Г. Юра намагався дещо демонізувати Сталінського і тим, сказати б, збільшити масштаби його особистості. Водночас режисер старанно «маскував» сутність цього «поета підлоти» оманливо невиразною зовнішністю. «Плескуватий, старенький картузик та блаженка потріпана шинелька»<sup>238</sup> мали дезорієнтувати не лише героїню П. Самійленко. Якщо спробувати схарактеризувати лінію поведінки Сталінського у молодотеатрівській виставі, то насамперед вона викликає згадку про образи, створені виконавцями ролей на амплуа «героя-неврастеника», що слід визнати органічним для першого постановника п'єси В. Винниченка. Г. Юрі пощастило змусити глядачів з неослабною увагою спостерігати за емоційно наснаженим діалогом-двоєм головних героїв, який у його інтерпретації позначався відчутною інтелектуальною напругою.

У виставі було кілька інших цікавих акторських робіт, приміром, В. Василька, який згодом докладно прокоментував свою працю над образом Ніздрі<sup>239</sup>. Однак, його спомини не лишають жодного сумніву: лінію сценічної поведінки героя, мізансценічний малюнок (як й у роботі над образом Водяника) акторові довелося розробляти на власний розсуд. Ні про яку принципову естетичну координацію з програмними режисерськими настановами тут не йшлося. Ідеї режисерського театру цього разу Г. Юрою фактично майже ігнорувалися. Звідси — неуввага до стилістичної єдності всіх складових сценічного образу, випадковість окремих формальних прийомів, що згодом змусило у С. Бондарчука стверджувати: «Широкими творчими шуканнями мистецької форми Г. Юра тоді ще не займався. І якщо говорити про його тодішній сценічний почерк, то в усіх поставлених ним виставах, не зважаючи на цілком різні жанрові і стильові ознаки драматичних творів та творчий напрямок їх авторів, він був однаковий»<sup>240</sup>. Сам Г. Юра по-

<sup>237</sup> Український драматичний театр: нариси історії в 2-х т. [...] — Т. 1.: Дожовтневий період. — С. 450.

<sup>238</sup> Федір Б. [Ф. Близнюк] «Гріх»: Нова п'єса В. Винниченка // Нова рада. — К., 1919. — 5 лют. (23 січ.).

<sup>239</sup> Див.: Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 229–230.

<sup>240</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 159.

яснював свої підходи тим, що здійснював власні вистави лише «на засадах реалістичного мистецтва психологічної правди»<sup>241</sup>. Цілком зрозуміло: автор наведених рядків не пов'язував проблему формальної довершеності режисерського рішення із засадами «мистецтва психологічної правди», що якнайкраще пояснює ставлення Г. Юри до власне головних засад режисерського театру.

Хоча С. Бондарчук, можливо, надто категорично звинувачував свого колегу в байдужості до формальних завдань на початковій стадії його режисерської діяльності, однак, певна хаотичність таких спроб Г. Юри, відсутність осмисленої естетичної програми у його вже четвертій режисерській спробі впадали у вічі. Прагнення й можливості постановника не збігалися. Причиною міг стати брак продуманих режисерських підходів, недостатня творча сміливість, надмірна поміркованість естетичного позиціонування, врешті — елементарний поспіх.

Невідповідність режисерських спроб Г. Юри, В. Васильєва, С. Семдора програмним цілям Молодого театру чимдалі ставала більш очевидною. У М. Вороного, слід визнати, надто вже радикально налаштованого, їхні режисерські дебюти викликали відчуття, нібито молодотеатрівці надміру метушилися (у М. Вороного — «металися»). Навіть більше: він визнавав за гуртом роль «революційного чинника, що зривав пута старих традицій і шукав нових шляхів», але тільки тоді, коли той «був лише “студією” і, відколи перестав нею бути, втратив рацію свого існування і звироднів»<sup>242</sup>.

Фахові пріоритети частини трупи, яка стояла на боці Г. Юри та С. Семдора, демонстрували прагнення дотримуватися досить консервативної мистецької орієнтації. Ідея європеїзації у них асоціювалася лише з оновленням репертуару. Своїм естетичним орієнтиром вони, зазвичай, називали окремі явища російської сценічної культури, хоча не завжди були належним чином обізнані в їхній естетичній природі. Саме цій частині трупи був чужий студійний радикалізм, вимоги безупинного пошуку й наполегливого фахового навчання.

Конфлікт насправді мав не так естетичний, як світоглядний характер. Варто взяти до уваги, що кожна зі сторін сповідувала ідеї «європеїзації» української сцени, прагнула її оновлення, спиралася передусім на твори модерної літератури, художню ідеологію модернізму.

У протистоянні Л. Курбаса та Г. Юри найважливішими були розходження у поглядах на подальший розвиток українського театру, на методи подолання перешкод, які їм траплялися. Г. Юра позиціював себе прихильником поміркованої європеїзації національного театру, що не передбачало кардинальних змін

<sup>241</sup> Там само.

<sup>242</sup> Вороний М. Український театр під час революції [...]. — С. 296.



фахового стану акторів, не вимагало їхнього «переоснащення», художнього до- і перевиховання. Саме в цьому пункті на межі 1910–1920-х років Г. Юра і Л. Курбас розійшлися категорично й остаточно. Історія Молодого театру відбиває еволюцію їхнього протистояння в цьому виняткової ваги питанні.

Попри неоднозначне ставлення Г. Юри до шукань Молодого театру, вони стали для нього плацдармом власної творчої реалізації. І всі процеси, які там відбувалися, не могли на ньому не позначитися, тим більше, що як актор він постійно брав участь у виставах Л. Курбаса. Згодом Г. Юра по-різному оцінював діяльність гурту, але його впливу на власну мистецьку особистість ніколи не заперечував.

Молодотеатрівське середовище, плідні творчі контакти, які уможливлювала мистецька політика Л. Курбаса, стимулювали професіональне зростання Г. Юри, відіграючи, безсумнівно, позитивну роль у його (і не тільки) становленні, допомагаючи йому й надалі торувати власний творчий шлях.

Л. Курбас після київських прем'єр «Едіпа-царя» готувався до наступної роботи — «Різдвяного вертепу» (побачив світло рампи 8 січня 1919 року). Репетиційний період супроводжувався стрімким розвитком украї драматичної внутрішньої колізії. Її характер і масштаби гранично ускладнювали працю Л. Курбаса, змусивши його в розпалі роботи скласти з себе обов'язки головного режисера та голови Товариства, пояснюючи таке рішення намаганням втручатися в його режисерську діяльність.

Річ у тім, що включення до репертуару «Різдвяного вертепу» серйозно збурило труп. Вкрай негативну реакцію на цей вибір демонструвала не лише та частина трупи, яка неохоче долучалася до регулярного фахового навчання, але й дехто з прибічників Л. Курбаса, відмовляючи цьому експерименту в будь-якій естетичній та практичній доцільності. Ті, хто найактивніше опирався лінії Л. Курбаса, саме тоді отримали визнання публіки, що додавало їм аргументів у наполегливих вимогах змінити курс. Вони активно закликали уникати ризикованих спроб, таких, як-от, «Різдвяний вертеп», шукати дальшого зближення з широким глядацьким загалом, для чого, на їхню думку, не потрібні були ані виснажлива праця, ані безперервне навчання. Натомість Л. Курбас лишався непохитним.

Його звертання до вертепної культури помітно зацікавило українських інтелектуалів. Так, зокрема, Д. Антонович висунув оригінальну гіпотезу мотиву щеплення вертепної культури тогочасному драматичному театру. Він наголосив на пріоритетній ролі «європеїзації» для нових українських театрів — Державного драматичного та Молодого, де перший, орієнтуючись на Московський Художній театр, локалізував довкола цього феномену свій пошук засобів «європеїзації» української сцени. Другий же рухався «шляхом чистішої театральності і найкраще себе почуває у п'єсах символічних і таких, де можна виступати з підкресленням те-

атральності». Саме тому, стверджував автор, Л. Курбас, в пошуках оригінального матеріалу, «не міг пройти мимо нашого українського вертепу. Перше — тому, що, яко театр маріонеток, вертеп є театром ідеальним у своїй театральності. Друге — тому, що в історичному надбанні українського театру вертеп має найбільше здорового і художнього серед української драматичної творчості минулих віків. [...] Поставити вертеп на сцені модерного театру, це річ велика, складна і її не можна робити так, “з нальоту”, як це, видимо, зробив Молодий театр»<sup>243</sup>.

Режисерська позиція Л. Курбаса ясно свідчила: наміру просто відтворити на драматичному кону форми стародавньої народної культури він не мав. Радше за все, його приваблювала нагода здійснити радикальний творчий експеримент, спираючись не на новітню драму, а, сказати б, «припадаючи до давніх джерел»; використати яскраву, самобутню театральність вертепного дійства, керуючись модерною художньою ідеологією. Саме це і було естетичною програмою вистави. Відтоді в Театрі Л. Курбаса вертеп як потужний естетичний чинник посідатиме особливе місце. А безпомилковість суджень Д. Антоновича про чималі «ресурси» цього, приналежного містеріальній культурі, феномену митець доводитиме своєю творчістю ще не раз.

З приводу інших, більш конкретних причин появи «Різдвяного вертепу» на молодотеатрівській афіші безпосередні учасники подій висловлювали різні думки. Декому пощастило заторкнути принципові сенси поставання цієї унікальної вистави. Приміром, для Й. Шевченка «Різдвяним вертепом» та «Горе брехуніві» «вперше з'являється розуміння справжньої суті, дійсної природи театру, розуміння театру як гри»<sup>244</sup>. В. Василько зауважив, що «це була велика школа для відчуття актором форми»<sup>245</sup>. С. Бондарчук (на час створення «Різдвяного вертепу» — його противник) згодом називав виставу «трампліном у творчому зростанні Л. Курбаса, А. Петрицького, а разом з ними й всього нашого колективу» і, водночас, наголошував на її «гострій і яскравій сценічній формі»<sup>246</sup>. На жаль, нам не пощастило дізнатися про концепцію вистави безпосередньо від постановника, проте маємо наведені В. Васильком слова, з якими керівник Молодого театру нібито звернувся до трупи перед початком репетицій<sup>247</sup>. Він закликав повернутися до джерел національного театру, в яких можна «угадати зерно, зародки того, що

<sup>243</sup> Д. А. [Д. Антонович]. Молодий Театр / Д. А. // Робітничая газета. — К., 1919. — 12 січ.

<sup>244</sup> Шевченко І. Молодий Театр: Його роль та робота [...]. — С. 10.

<sup>245</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 138.

<sup>246</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 154.

<sup>247</sup> Сумлінний літописець театральних подій тих часів В. Василько цілком міг досить точно відтворити думки Л. Курбаса з приводу мети й мотивів постановки, але не варто вважати ці слова прямою цитатою з Л. Курбаса.

так буйно потім розцвіло у творчості Котляревського та інших основоположників нашого театру. Поруч з показом яскравої сторінки минулого ми ставимо перед собою суто творчі завдання, які допоможуть нам підвищити свою театральну майстерність. Принцип постановки вертепу — ляльковий театр»<sup>248</sup>. Цебто, йдеться про унікальну можливість прямо апелювати до явища, яке, по-перше, сформувало «генотип» національного театру, а, по-друге, — використати його як нагоду для формальних експериментів із видовою природою театру.

Якщо з довірою поставитися до оприлюднених В. Васильком слів, важко не зауважити очевидної неупередженості лідера Молодого театру до традиційної культури. Він взагалі не був схильний обмежувати палітру виражальних сценічних засобів. І таке налаштування давало йому чималі переваги в мистецьких експериментах, створювало для них плідний ґрунт, бо не стримувало свободи мистецького самовияву, навпаки, — дозволяло при нагоді спиратися на ментально близькі художні феномени. З роками ця риса творчої вдачі далі розвиватиметься, запобігаючи сектантській замкненості на вузькому колі прийомів, засобів, підходів.

«Різдвяний вертеп» став серйозним випробуванням на творчу зрілість для трупі в цілому. Втім, робота над цим матеріалом переконала акторську молодь у придатності рідної мистецької ниви для радикальних експериментів. Крім того, оволодіння механізмами творення вертепних образів помітно збагатило творчий апарат виконавців новими підходами та прийомами, які Л. Курбас використовував у наступних постановках за творами Т. Шевченка.

Технологічний аспект побудови «Різдвяного вертепу» викликав жвавий інтерес дослідників. Поміж найпринциповіших виступів виділяється стаття Ю. Блохина, де, закидаючи виконавцям брак належної техніки, він, водночас, досить обережно припускає, що спектакль міг бути «екскурсом у бік маріонеткового театру, проповідованого Гордоном-Едвардом Крегом»<sup>249</sup>. На відміну від Ю. Блохина, деякі автори, вже в наш час, про безпосередній вплив Г. Крега на «Різдвяний вертеп» пишуть однозначно ствердно, хоча ніяк це документально не підтверджують. Тим не менше, не лише сам постановник, але й жоден із учасників тих подій — В. Василько, С. Бондарчук, Й. Шевченко — імені Г. Крега у цьому сенсі не згадували.

Л. Курбас, безперечно, був знайомий з теоріями Г. Крега, часто з різних причин звертався до тих чи інших аспектів діяльності видатного реформатора сцени. Щодо теорії «надмаріонетки», то варто наголосити: видатний англієць розглядав ідею антиномії живої людини і маріонетки в зв'язку з універсальною природою

театру, тоді як Л. Курбас, у переказі В. Василька (інших свідчень ми не маємо), висував перед виконавцями конкретне завдання, слушне саме у випадку постановки «Різдвяного вертепу». Відтворення пластики ляльки режисер розглядав як імітацію поведінки певного прошарку персонажів, і до певної міри — засіб «перевтілення»: «Актори мають заграти ляльок. Діяти, вірніше, рухатись, як ляльки. Міфічні персонажі, які діятимуть на горішній площадці, розмовляти мають, як ляльки, — механічно. А ті, хто гратимуть, реальних персонажів на нижній площадці, розмовлятимуть як звичайні люди. Треба знати основу руху ляльки, механіку, а не логіку поведінки персонажа. Почуття виявляти лобово, максимально, примітивно, лаконічно, без напівтонів і переходів. Всі почуття, первісні, ясні, прості, чіткі. Це найвідповідальніша справа акторського перевтілення. Так, так, перевтілення! [...] Уявіть себе лялькою, перевтільтесь у ляльку»<sup>250</sup>. Останні репліки цієї тиради позбавляють будь-якого сенсу твердження про наслідування Г. Крега — керівник Молодого театру говорить саме про імітацію, яка уможливорює «перевтілення», що не мало нічого спільного з настановами Г. Крега.

У вправах на механізацію рухів український режисер бачив лише одну із можливостей поліпшення сценічної виразності актора. На його думку, така робота «принесе велику користь. [...] Це колосальна вправа на володіння своїм тілом. Треба знайти манеру поведінки ляльки, яка категорично відмінна від поведінки живої людини на сцені. Тут на першому плані не психологія, а рефлексологія, механіка руху. [...] Для підвищення акторської майстерності ми дозволяємо собі таку “розкіш”, бо важливе відчуття актором основ руху. Коли є вправи на володіння своїми нервами, то можуть бути і вправи на усвідомлення механіки людських рухів»<sup>251</sup>. Ідея використання досвіду лялькового театру для осмислення механіки рухів і ляльки, і живого актора була тоді конче актуальною. В Європі, у першій третині ХХ ст., відповідні спроби набули чималого поширення. Л. Курбас розумів користь таких студій для акторів і приділив їм належну увагу. Однак все це жодним чином не означає, що роботу над «Різдвяним вертепом» слід розглядати як практичну реалізацію вчення Г. Крега про «надмаріонетку».

Самі учасники вистави мали нагоду переконатися у величезній користі докладених ними зусиль, хоча й розцінювали репетиційний період як важке випробування. Репетиції в пам'яті більшості лишилися зразком край складної та копіткої фахової роботи. «Техніка, методика лялькового театру давалася нам нелегко. Це був важкий іспит на володіння своїм тілом, на пластичний малюнок

<sup>248</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 137.

<sup>249</sup> Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр [...]. — С. 168.

<sup>250</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 137.

<sup>251</sup> Там само. — С. 137–138.

ролі, на звільнення від самого себе»<sup>252</sup>, — під наведеними словами В. Василька могли б поставити підпис усі без винятку учасники роботи. Ймовірно, тільки «Едіп-цар» створював для акторів більше фахових проблем. Але над античною трагедією вони працювали не один рік, тоді як для підготовки вертепу мали лише місяць. Тим не менше, виконавці чим далі сильніше відчували результати цієї праці: «Ми захоплювалися все більше. Курбас зумів зацікавити нас аналізом основ руху людини, шуканням імпульсів до руху, позбавленням себе звичайних жестів. Все було дуже складно, але цікаво»<sup>253</sup>.

Стосовно «імпульсу до руху» — проблеми, яка постала під час репетицій «Едіпа-царя», то тут варто нагадати, що вимога утримуватися від будь-яких жестів напочатку опрацювання ролі змусила тоді невправних виконавців напружувати недорозвинену інтелектуальну складову творчого апарату, інакше дивитися на природу творчих імпульсів, без чого неможлива правильна регуляція органіки сценічного образу. В певному сенсі праця над «Різдвяним вертепом» продовжила раніше застосовану репетиційну практику, ставши прикладом постійного вдосконалення методичних основ очолюваного А. Курбасом напрямку. Безперечно, тоді було ще годі говорити про чітке окреслення засад конкретної мистецької школи, однак, варто зауважити її започаткування в тих чи інших підходах і мотивах.

Помітна роль в опрацюванні А. Курбасом як античної трагедії, так і вертепу, належала стилізації. Саме у вертепі, в стилізованому русі вона набула найяскравішого виразу, насамперед, у виконавців ролей біблійних персонажів, з поміж яких помітно вирізнялася Р. Нещадименко (Рахіль). В цілому, сцену «Плачу Рахілі» часто називали однією з вершин трагедійного мистецтва тієї доби. Умовно-стилізовані рухи героїні, коли вона долонею витирає удавані сльози, емоційно вражали публіку, змушуючи забувати, що персонаж Р. Нещадименко — «лялька». Стилістичним полюсом цього образу був образ Сатани (М. Терещенко), в естетичній природі якого відчувався вплив балагану. Цей персонаж, за задумом режисера, мав постійно вправлятися в імпровізованих дотехах щодо «гарячих» політичних новин. Єдиний серед, так званих, міфічних персонажів, він міг говорити «нормальною» мовою. Образи, створені Р. Нещадименко та М. Терещенком, сказати б, унаочнювали жанровий діапазон містеріальної частини молодотеатрівської стилізації вертепу.

Для А. Курбаса о тій порі проблема стилізації набула особливої актуальності — він навіть називав власний колектив театром стилізації. Її закони, регламентуючи ретельний добір та гармонійне єднання всіх образних засобів, змушували

<sup>252</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 138.

<sup>253</sup> Там само.

прискіпливіше ставитися до проблем форми, що, в результаті, помітно поліпшило розвиток стильової чутливості всіх творців вистави.

Роботу над вертепною виставою режисер почав із пошуку літературних джерел, які слушно вважав особливо важливими для цієї безпрецедентної спроби. Саме тому він звернувся через пресу до фахівців із пропозицією написати сучасний варіант такої п'єси. Втім, належних пропозицій він не дочекався, що й спонукало його зупинитися на вертепному тексті, який перед тим оприлюднив О. Кисіль. Автентичний музичний матеріал режисер знайшов у архівах, а здійснення просторового образу доручив А. Петрицькому, чюю роль у стилізації народної літургійної драми сучасники визнавали в усіх сенсах принциповою. Навіть більше: зоровий образ стає стилістичним «камертоном» молодотеатрівської вистави, про що згадував Ю. Блохин — єдиний, хто зауважив усі головні структуроутворюючі елементи «Різдвяного вертепу»<sup>254</sup>.

Цьому досліднику ми завдячуємо збереженням досить докладного опису декорацій і виразних характеристик сценічної дії: «Коли розсувається завіса, бачимо сцену, на сцені, в глибині — велика чотирикутна будова, ніби вертепна коробка, так само поділена на дві рівні частини — горішню, де відбувається містерія “різдва христового”, і долішню для побутової інтермедії. Коло цієї будови спереду, з лівого й правого боку — два імпровізовані криласи з школярських лавок, це міститься невеличка бурсацька капеля, що під час містерії реагує на події “різдва”, співаючи давніх псалмів»<sup>255</sup>. Робота над бурсацьким хоровим коментарем подій живилася досвідом, набутим в роботі над «Едіпом-царем», хоча, звичайно, тип реакцій обох гуртів був різним.

Корпус персонажів «Різдвяного вертепу» склали біблійні, інтермедійні герої та бурсаки. Тип костюмів двох перших груп залежав від місця їхнього перебування на кону, приналежності до одного зі «світів», — стверджував В. Василько. Іншої думки був С. Бондарчук, вважаючи, що для виготовлення строїв усіх героїв вистави використовували кольоровий папір та фарбовану марлю. В. Василько зауважив ці матеріали лише у «горішніх» персонажів. Питання костюмів лишається відкритим, хоча, радше за все, необхідність чітко розмежовувати функції окремих груп героїв мала позначитися і на підходах до вбрання.

<sup>254</sup> П. Коваленко наводить додаткову деталь, яку не згадає жоден інший автор, деталь стилістично неузгоджену із загальним просторовим рішенням. Йдеться про пофарбовані червоним аніліном полотнища, на яких художник «намалював чорними силуетами двох величезних козаків-мамаїв, на зразок народного примітивного лубка. Це панно було повішено замість сценічних порталів». Див.: Коваленко П. Шляхи на сцену / Прохор Коваленко. — К.: Мистецтво, 1964. — С. 113.

<sup>255</sup> Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр [...]. — С. 168.

У виставі чисельно переважали саме інтермедійні герої. Ю. Блохин не помилявся, вважаючи їхню роль провідною, через що «центр ваги дії було перенесено на інтермедію»<sup>256</sup>. Л. Курбас бачив у інтермедії ефективний засіб реагувати на «злобу дня». Завдяки вертепу, який за своїми комунікативними засадами був ніби створений для поліпшення діалогу митців із глядачем, Молодий театр зміг виявити власні політичні погляди в інший спосіб, аніж той, до якого вдавався Г. Юра.

На жаль, історія не лишила нам повноцінного опису вистави, що, мабуть, спонукає декого з дослідників робити надто сміливі припущення стосовно тих чи інших її аспектів. Узяти, хоча б, казус з інтермедією, в якій містився натяк на політику Скоропадського стосовно німців. Деякі дослідники, посилаючись на книгу В. Василька «Театру віддане життя» (1984 р.), видану через дванадцять років після смерті автора, описують цей епізод як сцену з вистави, хоча тут йдеться лише про репетиції. Цю ситуацію роз'яснює ненадрукована автобіографія В. Василька (датована 1938 роком): «Тоді, ще, коли був гетьман, Молодий театр замовив Якову Отруті (не знаю, хто ховався за цим псевдонімом) сучасний вертеп, сатиру, де дієвими особами був Скоропадський і німці. Я, наприклад, грав Скоропадського, Лопатинський — німця. Зрозуміло, що це робилося конспіративно. Цей вертеп не був показаний, але його репетирували»<sup>257</sup>. В цілому питання змісту інтермедійних сюжетів «Різдвяного вертепу» — передостанньої молодотeatрівської роботи Л. Курбаса — залишається відкритим.

Після наступної прем'єри — «Шевченкової вистави», якою закінчився надзвичайно бурхливий другий сезон, Молодий театр, фактично, перестав існувати.

Спектакль за творами Т. Шевченка (11 березня 1919 року) в деяких джерелах фігурує як концерт. В. Василько, приміром, називає його то «Шевченкова», то «Шевченківська», чи, навіть, «Ліричні вірші». Іноді до складу цього сценічного твору помилково зараховують інсценізації поезій П. Тичини, які, насправді, молодотeatрівці показували окремо, в артистичному кабаре «Льох мистецтв». Такі різночитання, радше за все, виникли через обмежену кількість показів, а терміну «концерт», вистава, вочевидь, має «завдячувати» структурі, утвореній сюжетно між собою не пов'язаними інсценізаціями поезій Кобзаря: «Великий льох», «Єретик» (за афішею — «Іван Гус»), «І небо невмите...», «На Великдень, на соломі...», «Не спалося, — а ніч, як море...», «У неділеньку та ранесенько...»<sup>258</sup>. За

<sup>256</sup> Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр [...]. — С. 168.

<sup>257</sup> Василько В. Автобіографія [Рукопис] / В. Василько. — ІМФЕ НАН України, Ф. 14-к, од. зб. 3/1.

<sup>258</sup> В окремих дослідженнях, у тому числі й у Ю. Блохина, є згадка про «Москалеву криницю», яку, крім М. Терещенка, ніхто з учасників подій не називає.

жанром вони не співпадали. «Великий льох», слідом за поетом, постановник визначив як містерію, «Івана Гуса» В. Василько називав народною трагедією, а театралізовані вірші були різножанровими мініатюрами.

Л. Курбас ще на самому початку історії Молодого театру мав намір поставити поезію Т. Шевченка, але втілити його пощастило лише наприкінці цієї історії. Взимку 1919 року, «за декілька днів Курбас зробив основу інсценізації, а решту передбачав розробляти під час репетицій. Цей метод акторам дуже подобався»<sup>259</sup>.

Характер опрацювання поетичних текстів Кобзаря щонайкраще відповідав студійним принципам як за формою, так і за змістом. Майже в усіх згадках про виставу передусім йдеться про постапу з перших хвилин особливу творчу атмосферу. Так, приміром, у переказі С. Мануйлович сенс роботи над віршем «У неділеньку та ранесенько...» полягав у тому, що індивідуальні емоційні реакції, чи, навіть, рефлексії виконавців, завдяки пануючій атмосфері «переплавлялися» на своєрідне сценічне дійство. Все починалося з багаторазового читання твору гуртом актрис, варіювання ними інтонацій, тембрів. Потужний емоційний імпульс раз по раз змушував їх до цілком несподіваних жестів, па. С. Мануйлович згадувала, як раптом «дівчата захоплено, ніби побачивши раніше за мене валку чумаків, промовляють по складах: “Чу-ма-чень-ка”. Після паузи я підхоплюю: “Чумаченька свого зустрічати”. Я вже не можу встояти на місці, музика примушує мене йти, мало не бігти, трохи пританцьовуючи. А Лесь Степанович стежить через плече за мною, іноді кидаючи: — Добре, ідіть, зафіксуйте цей рух»<sup>260</sup>.

Аби посилити напругу майже «медитативного» стану виконавиць, надати їхнім реакціям структурної чіткості, спрямувати рух у належне річище, Л. Курбас підхоплював те, що вони робили інстинктивно, фортеп'янною імпровізацією на теми народних пісень, стиха виспівуючи віршовані рядки, добираючи ритмічний та мелодичний супровід для поетових слів. Поступово утворювалася модель майбутньої сценічної мініатюри, де єдналися в органічне художнє ціле спонтанна реакція та ритмічно осмислена мелодекламація.

Цілком очевидно — Л. Курбас умисне так спрямовував творчий процес, аби пластичні реакції поставали органічно, а зовнішній вираз емоцій героїнь був художньо виправданим, допомагаючи актрисам уникати «штучного» жесту, з чим трупа зіткнулася ще в роботі над «Едіпом-царем». Трагедія Софокла створила також передумови для експериментів з інтонаційним та пластичним малюнками у роботі над творами Т. Шевченка.

<sup>259</sup> Терещенко М. Крізь лет часу [...]. — С. 157.

<sup>260</sup> Мануйлович С. «У неділеньку та ранесенько...» / Софія Мануйлович // Лесь Курбас: Спогади сучасників [...]. — С. 101.



Ймовірно, працюючи над етюдом «І небо невмите...», в якому діяв чоловічий гурт, Л. Курбас вдався до майже тих самих прийомів, що й у роботі над віршем «У неділеньку та ранесенько...». Недаремно С. Бондарчук у схожих виразах писав про режисуру обох мініатюр: «Сценічне втілення їх було спробою Курбаса перекласти ліричний твір на мову театру засобами колективної декламації, поданої з ритмопластичними рухами»<sup>261</sup>.

«Театральне іномовлення», про яке згадував С. Бондарчук, висувало перед художником вистави — А. Петрицьким — вимоги, які мали багато спільного з тими, які постали перед ним у період праці над «Едіпом-царем». Відтак, мініатюри «У неділеньку та ранесенько...» та «І небо невмите...» візуально виглядали таким собі «відлунням» першої української античної вистави із запровадженням тоді ж принципово новим оформленням — умовним.

Дія першого вірша розгорталася на тлі великого сіро-блакитного задника, бо сі дівчата, «вдягнені в перехоплені неширокими крайками хітони з м'якого матеріалу кольору селянського полотна», у віночках із дрібних квітів на розплетених косах спільно й порізно ритмічно рухаючись, час від часу збиралися в скульптурні групи. Колір, світло пробуджували почуття піднесеності, ліричної схвилюваності навіть у самих виконавиць. «На сцені навкруги голубе повітря, станки і ми в ясно-сірому вбранні. Нам здається, що ми рухаємося не по землі, а пливемо у повітрі босими ногами»<sup>262</sup>. Особливий емоційний стан виконавиць, енергійно підтриманий візуальними виражальними засобами, насамперед — світлом, заворожував аудиторію, посилюючи здатність до співпереживання.

В роботі над мініатюрою «І небо невмите...» Л. Курбас вдався до аналогічного прийому через необхідність стимулювати уяву публіки, її здатність до асоціювання. Тому «на сцені не було ні моря, ні хмар, ні очерету, тільки невисокі сірі станки на сірому тлі. На цих підвищеннях п'ять-шість акторів, убраних від шиї до п'ят у широкі шати з сірого, набіленого полотна і такого ж кольору перуки пейзажів. Актори індивідуальними та поєднаними зі словами поета колективними рухами, що змінювалися зі скульптурною виразністю, викликали у глядачів потрібні асоціації — то “заспаних хвиль”, то вибуху протесту»<sup>263</sup>.

Репетиційна методика обернулася для трупи новим серйозним випробуванням, несподівано для себе виконавці з'ясували: «Ця невелика річ потребувала не меншої затрати нервової енергії, ніж п'єса на чотири дії. І текст і музика вимагали весь час перебувати в дійовому процесі, весь час бачити, а “бачити” веде

за собою “думати”»<sup>264</sup>. Акторський молодняк, долаючи перешкоди, пов'язані, головним чином, із браком досвіду, отримав потужний імпульс до вдосконалення, переоцінки наявних можливостей і резервів, без чого не варто було розраховувати на повноцінний творчий самовияв.

У тих процесах відбувалося народження мистецького принципу, який, врешті, стане наріжним каменем Курбасівської моделі театру. Більшість учасників згаданих подій стверджує, що саме тієї пори лідер колективу вперше вжив термін «перетворення» для позначення особливого способу сценічного відображення поетичних образів Кобзаря. Це підтверджують і висловлювання самого Л. Курбаса: «Коли ми робили перетворення [...], як колись у ліричних віршах (а історія перетворення починається з ліричних віршів), наприклад “Зайчик” або “Вечір”, — там було будування, там був той же підхід, тільки ми не розуміли, що ми робимо. [...] Там було перетворення ілюстративне, комбінація руху певних осіб, від неї мала постати асоціація того, про що говориться. Це було перетворення другого порядку. Перше зробив поет, друге — ми, але ми робили вже більш свідомо, так що не перетворювали поетичних метафор, а просто переводили на мову рухів і групових побудов те, що поет хотів сказати метафорами. [...] На сцені не був показаний вечір. Не було заходу сонця. Не було квакання жаб, хати і т. п. Не було всіх тих суто реалістичних знаків, перенесених із життя на сцену, які просто в співставленні мусили викликати уявлення про вечір. Просто наголошений був настрій та уявлення про вечір у певній естетичній площині — ми хотіли того досягнути, аж ніяк не належними до природи вечора речами, такими як рух рукою, або вся група лягає спіраллю, а зверху хлопець із дівчиною цілувалися [...], коли ми робили перетворення, певним рухом викликали певні асоціації, актор це поєднував із певним відчуттям у житті і одержував назад те, що він творив у своїй психіці»<sup>265</sup>.

В історії лишилося обмаль спроб окреслити це поняття з принципових позицій. Вважаємо, що найбільш точно «перетворення» схарактеризували В. Василько та С. Бондарчук. Перший зауважив, що перетворення «є одним із методів посилення внутрішньої динаміки сценічного твору. [...] Через асоціацію за схожістю чи за контрастом воно викликає зовсім нові, свіжі процеси в сприйманні глядачів, розбуджує нові думки й переживання, а іноді й сильні реакції»<sup>266</sup>; другий визначав «перетворення» як «принцип театрального іномовлення, образного мислення режисера й актора», завдяки якому те, що відбувається на кону, не «копіює

<sup>261</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 156.

<sup>262</sup> Мануйлович С. «У неділеньку та ранесенько...» [...]. — С. 102.

<sup>263</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 157.

<sup>264</sup> Мануйлович С. «У неділеньку та ранесенько...» [...]. — С. 102.

<sup>265</sup> [Курбас Л.] Лекції з «Практики сцени» [Машинопис] ...

<sup>266</sup> Василько В. Народний артист УРСР О.С. Курбас: Замість передмови / Василь Василько // Лесь Курбас: Спогади сучасників [...]. — С. 19.

життя, а справляє враження реальності»<sup>267</sup>. Кожен зі згаданих авторів досить переконливо передав загальний зміст ідеї Л. Курбаса. Цікаво, що обидва колишні молодотeatрівці зауважили переважання ігрового принципу над міметичним — традиційним для попередньої доби національного театру, тобто переважання модерної художньої ідеології над ідеологією народницькою, яка в українській сценічній культурі найповніше себе виявила в театрі корифеїв. Отже, цілком слушно вони виокремили найважливіший аспект у новому методичному принципі, що спричинив поставання нової естетичної доктрини. Саме завдяки Л. Курбасові, запропонованому ним методу «перетворення», український театр впевнено еволюціонував у бік модерної сценічної культури.

Подальшу історію Театру Леся Курбаса не можна уявити поза «перетворенням». Ніхто із дослідників не уникнув не лише згадок, але й спроб розтлумачити значення цього терміну. Зараз важливо лише наголосити момент його появи, терен поставання та одну із головних ознак — цілеспрямоване стимулювання у глядачів асоціацій.

Праця над поезіями Т. Шевченка переконала Л. Курбаса в необхідності «заохочувати» публіку до активнішої співтворчості, врешті, сподвигла дбати про інспірацію та регуляцію її асоціативних процесів. У добу зародження авангардної культури принцип «перетворення» помітно актуалізує діалог театру і публіки, допомагає останній краще адаптуватися до нових форм образного мовлення. В європейській театральній культурі першої чверті ХХ ст. якраз Л. Курбас та Вс. Мейєрхольд приділяли таку велику увагу асоціаціям.

Те, що концепція «перетворення» виникає в роботі над «Шевченковою виставою», що вона напрямки пов'язана зі спробою відтворити поетичний світ автора сценічними засобами, — позначилося не лише на творчій долі Молодого театру. Значення цієї події більш вагоме, адже саме «Шевченківська вистава» переконливо доводила: інтегрування українського театру в європейський культурний простір можливе шляхом залучення до тих зрушень національної класичної спадщини. Унікаючи міметичних форм сценічного виразу, вдаючись до образно «перетворених» засобів змалювання дійсності, молодотeatрівці значно інтенсифікували процес реформування національного театру, долаючи в такий спосіб, можливо, найбільший бар'єр, що відділяв український театр від театру європейського.

Щодо інсценізації віршів «Не спалося, — а ніч, як море...» та «На Великдень, на соломі...», то нові мистецькі підходи відбилися на їхній поетиці меншою мірою. Ймовірно, це залежало від особливостей естетичної природи двох останніх мініатюр. Перша — по суті жанрова сценка, де Г. Юра — Т. Шевченко та П. Долина

<sup>267</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 156–157.

і М. Терещенко — солдати-вартові за законами психологічного реалізму зображували поетичні образи на засланні. Л. Курбасові, за словами В. Василька, довелося багато працювати «над тим, щоб органічно пов'язати діалог вартових з настроєм Шевченка»<sup>268</sup>, який у Г. Юри був майже ескізною фігурою: глядачі бачили його у напівтемряві за ґратами та чули з його уст кілька фраз. Про постановочне рішення «На Великдень на соломі...» відомо лише те, що, по аналогії з епізодом «Не спалося, — а ніч, як море...», його було поставлено «зовсім реалістично, з реалістичним оформленням: тином, соняшниками. Актриса О. Добровольська<sup>269</sup> була одягнена як бідна сирота. Все просто, щиро, наївно і в той же час поетично»<sup>270</sup>.

Всі чотири інсценізації народжених на засланні віршів разом утворили виразний ліричний портрет Кобзаря. Стриманість, з якою режисер розв'язував проблему фізичної присутності поета у виставі, ескізний характер змалювання його особистості, нарешті, той факт, що він перебував поміж власних героїв («Не спалося, — а ніч як море...»), — справляло враження поетичної сповіді Т. Шевченка, допомагаючи глядачам зрозуміти: вистава не ілюструє біографію, а формує образ творчої долі митця.

«Великий льох», про який лишилося обмаль інформації, вочевидь, мав би презентувати Т. Шевченка як філософа, мислителя, для чого жанр містерії пасував якнайкраще. На жаль, кілька коротких зауважень з тих, що до нас дійшли, стосуються майже виключно роботи художника. Йдеться про мальований задник, на якому була зображена «стара, напівзруйнована церква з багатьма проломами, з яких промовляли Душі. Поруч — віковий дуб з дулами-медальйонами, крізь які було видно відповідно загримовані голови акторів, що грали Воронів»<sup>271</sup>. Ця просторова диспозиція робить, практично, безпомилким припущення, що постановник, досить жорстко «вмонтувавши» виконавців у декорації, тим змусив їх зосередитися, головним чином, на засобах мовної виразності. Підтвердження знаходимо у В. Василька, який згадував про досягнуту акторами «активізацію інтонацій, укрупнення жестів без психологічного мотивування вчинку»<sup>272</sup>, й у С. Бондарчука, що зауважив «досконалу словесну дію»<sup>273</sup>.

Аскетичний пластичний малюнок «Великого льоху», попри розвинені мовні характеристики його героїв, вочевидь, складав різкий контраст пластично

<sup>268</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 144.

<sup>269</sup> У своїх спогадах П. Нятко писала, що цією роллю вона дебютувала на сцені Молодого театру. Можливо, вони з О. Добровольською грали її в чергу.

<sup>270</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 144.

<sup>271</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 156.

<sup>272</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 144.

<sup>273</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 156.

вигадливого «Іванові Гусу» (на думку сучасників, саме цьому сюжету належала у виставі провідна роль). Здавалося, ніби Л. Курбас свідомо прагнув викликати асоціації легендарного чеха із геніальним українським поетом, відтак зробив постать Гуса центром «Шевченкової вистави».

Деякі критики, розділяючи це припущення, зауважували принциповий зв'язок «Івана Гуса» та «Едіпа-царя». Однак, в постановці трагедії Софокла титульного героя грав досвідчений Л. Курбас, тоді як в останній прем'єрі роль Гуса доручили початківцю М. Терещенку. З ним режисер надзвичайно багато працював окремо, змушуючи мобілізувати уяву, всі емоційні та інтелектуальні резерви.

Структура ролі великого протестанта розгортала його постать, насамперед, в емоційних ракурсах. Спектакль починався сценою в храмі, з гірких слів героя про панування зла на землі. «На сцені — лише ігрові деталі: аналой та хрест, що перед ним молиться Гус, грати тюрми та ганебний стовп, біля якого сплячуть великого Єретика. [...] У схрещенні двох світлових променів на темному фоні куліс, біля аналая, одягнений у темний чернечий хітон, стоїть Іван Гус»<sup>274</sup>. Персонаж М. Терещенка говорив до Бога так, ніби, водночас, розмовляв із самим собою. В наступному й останньому, передсмертному монолозі, він уже звертатиметься до натовпу, чие сумління та совість щиро прагне збудити.

Необхідність поєднувати «доцентрове» та «відцентрове» спрямування монологів вимагала від М. Терещенка духовної, творчої зрілості, відповідної техніки. Їхню нестачу доводилося компенсувати особливими ознаками сценічної поведінки, відомими нам завдяки зауваженням Я. Савченка. Йдеться, насамперед, про експресивність. Гру актора критик називав «виразною й темпераментною», а тон — «натхненним і правильно взятим». Він наголошував: сценічний образ розвивався «на продуманих фонах, в супроводі живих груп, талановито скоординованих», що, на його переконання, «дозволяє [...] одмітити цю постановку як прекрасний дарунок артистичної фантазії й слідує ступінь бадьорої режисерської думки»<sup>275</sup>. Отже, для Я. Савченка не було таємницею, що М. Терещенко (і не він один) своїми високими творчими результатами у цій виставі завдячував режисеру. Не менш важливим слід визнати саму структуру сценічної дії, яка ідейно, естетично, емоційно організовувала розвиток сценічних подій, робила художньо переконливим і мізансценічний малюнок і внутрішнє наповнення ролі кожного персонажа.

Принциповою в цьому процесі була місія художника, чий внесок високо цінували, насамперед, актори. Приміром, виконавець ролі Гуса в своїх спогадах наго-

<sup>274</sup> Бондарчук С. Молодий театр [...]. — С. 156.

<sup>275</sup> Я. М. [Я. Савченко] Перший Молодий театр К.Р.Р.Д.: Шевченкові інсценівки / Я. М. // Комуніст. — К., 1919. — 23 квіт.

лошував на тому, як світло в цій виставі додавало дії драматизму, експресивності, рвучкості. Промінь, вихоплюючи із темряви ті чи інші постаті, об'єкти, робив ракурси і пози особливо виразними. Так, у першому епізоді було «подано лише натяки на декорацію готичного храму, кілька характерних його деталей»<sup>276</sup>, решту мала домалювати фантазія глядачів. Із тих фрагментів, малочисельних станків і сукон А. Петрицький створював делікатний, але від того не менш виразний, зоровий план вистави. Він не претендував на домінування, однак відчутно активізував асоціативні процеси.

Важливе уточнення щодо загальної спрямованості вистави зробив свого часу Ю. Блохин, звернувши увагу на специфіку її будови, оскільки «впливає на глядача, здебільшого, не поодинокий актор, а колективна маса акторська, всім комплексом отих складових елементів театральної дії»<sup>277</sup>. Саме це він визнавав новаторськими, саме тут, на його думку, «молодотеатрівці зійшли на найвищий щабель своїх досягнень у сфері чистої театральності — досягли початків експресіоністичної дії»<sup>278</sup>. З тезою Ю. Блохина перегукується репліка П. Руліна, який теж побачив у «Іванові Гусу» (вкупі з «Едіпом-царем») «перші зернятка експресіонізму»<sup>279</sup>. Врешті, Л. Курбас, згадуючи 1927 року останню прем'єру Молодого театру, як «перший експресіоністичний спектакль у тодішній Росії»<sup>280</sup>, це вкотре підтвердив.

Автор першої монографії про режисуру Л. Курбаса — Ю. Бобошко, мав усю підставу виокремити суто експресіоністичні ознаки в останній молодотеатрівській виставі Л. Курбаса, вказавши на «синхронні колективні рухи і жести, динамічну зміну мізансцен, контрасті перепади інтонацій». Серед характерних прикмет цього напрямку він слушно називав і те, що принципово важливим «композиційним чинником виступало у виставі світло»<sup>281</sup>. До наведеного переліку можна додати ще й гостроту та експресивність мізансценічного малюнку, а також особливий характер взаємодії героя і маси, в якому наголошується драматизм їхнього протистояння. Ці та деякі інші прикметні ознаки естетики вистави допомагають краще зрозуміти природу мистецьких пріоритетів Л. Курбаса наприкінці другого сезону Молодого театру.

Зробивши на межі 1910–1920-х років ХХ ст. експресіоністичне щеплення українському театрові, Л. Курбас прагнув тим подолати ізоляцію національної

<sup>276</sup> Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр [...]. — С. 169.

<sup>277</sup> Там само.

<sup>278</sup> Там само. — С. 168.

<sup>279</sup> Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня [...]. — С. 99.

<sup>280</sup> Курбас Л. Шляхи Березоля [...]. — С. 159.

<sup>281</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас [...]. — С. 51.

сценічної культури від актуальних європейських рухів. С. Павличко дуже точно зазначила, що Л. Курбас «єдиний у своєму поколінні переконаний західник, який відчуває не лише зацікавленість, але й співзвучність із певним сучасним культурним процесом [...], що відбувається поза Україною»<sup>282</sup>.

У другому сезоні Молодого театру його керівник майже одночасно поставив свою найбільш експресіоністично наснажену виставу тієї доби і написав статтю «Нова німецька драма» для першого числа часопису «Музагет». Програмні ознаки останньої прем'єри — «активізм світосприйняття і відношення до життя» — Л. Курбас приписував саме німецькій експресіоністичній драмі. Він розглядав її прагматично: як практик сцени, а не літературознавець. Відтак для нього цей новий різновид драматургії був, радше, «матеріал для театру. Театр отримує знову текстове лібретто для мети *своєї*, для своїх зміслових видовищних ефектів, для орудування масами, для світлових і колірних оргій»<sup>283</sup>. Позбавлений можливості бачити на сцені твори, згадуваних ним В. Газенклевера, Г. Кайзера, Ф. Унру, П. Корнфельда, Р. Герінга, А. Штрамма, спираючись на лічені драматичні тексти та нечисленні критичні розвідки, Л. Курбас намагався допомогти читачеві скласти уявлення про, радше, «гіпотетичний» театральний зміст нового напрямку. Він пропонував режисерське бачення нової німецької драматургії, коли писав, що тут утворюється «величезне поле для режисера. І нова преінтересна можливість для театру сполучення пантоміми і словесної драми, звуку мови і літургії, плястики і музики»<sup>284</sup>. Реформи, покликані до життя цим напрямком, могли, на його думку, докорінно змінити уявлення про функцію сценічного простору, дозволили б використати «всі можливості арени бездекораційної, безкулісної». Значно посилилася б, як він вважав, роль світла. Ритуальна природа нової драми створить умови аби сполучати «театр з богослужінням», коли перед глядачами «вливаються маси і випливають, серед крику і молитовного співу». У роздумах Л. Курбаса є місце і для особи героя, чие сценічне відтворення передбачає «ліричне риторичне» кружляння фантазії довкола екстатичного настрою певного «Я», набринілого великим стремлінням до чину — це й є може новий принцип мистецький»<sup>285</sup>. Впадає в око, що серед прикмет напрямку, який він презентував у цьому дописі, трапляються й такі, чию проекцію помічаємо на окремих виставах Молодого театру. Згодом вони ще гучніше озиватимуться в спектаклях Л. Курбаса, деяких його учнів.

Завдяки лідерові Молодого театру вперше в мистецькій історії України на сторінках українського видання постають виразні, хоча й цілком умоглядні сценіч-

ні образи, сказати б, шкіци майбутніх експресіоністичних вистав. Пафос фінальної тиради — емоційної реакції на явище німецького експресіонізму — видається відлунням мрій самого автора про майбутнє українського театру: «Вражіння розбуханої стихії сил, що прокинулись в глибинах нації, покоління, покликане до життя оп'янілого молодістю і небувалою волею чину. Розмах молодої мускулястої руки і початок відповіді на питання: наше, нове мистецтво»<sup>286</sup>.

Попри вагомій здобутки другого сезону, внутрішня криза в колективі досить довго визначала моральну атмосферу, доки у лютому 1919 року Л. Курбас, підтриманий основною масою акторів, не повернувся до керівництва. Першим цю ситуацію прокоментував Ю. Бобошко, точно розставивши акценти в перебігу тих подій. Він мав усі підстави стверджувати, що конфлікт другої половини 1918 — початку 1919 років був бунтом акторської анархічної волі, яка в спектаклях Л. Курбаса наразилася на прояви режисерського театру, що викликало її шалений супротив. Саме це спричинило розбрат, а не, словами Г. Юри, «з одного боку, орієнтація Курбаса на театр умовної стилізації, вишуканих форм, пошуків самодостатньої театральності, і з другого — прагнення частини акторів до творення реалістичного, психологічного мистецтва»<sup>287</sup>. Гостра реакція лідера трупи на посталий конфлікт дала зрозуміти: у питаннях мистецької стратегії його позиція лишається безкомпромісною. Він навіть не вважав за потрібне приховувати від суспільства ні інформації про конфлікт у колективі, ні власної оцінки подій. Все це його спонукало написати статтю «На грані».

Після закінчення другого сезону Л. Курбас знову звертається до громадськості — цього разу, щоб викласти свою точку зору на стан справ у Молодому театрі. Якщо восени 1918 року він знайомив суспільство з мріями про майбутнє української сцени, не оминаючи всіх її хиб і проблем («літературоцентричність» й безстильність, тягар рутинних традицій, погана фахова підготовка актора, тощо), — то навесні 1919 року тон і предмет його висловлювань радикально змінюються. Тепер Л. Курбаса хвилює, насамперед, творче життя власного колективу. Заторкуючи болючі проблеми, що ледь його не зруйнували, він висловлювався гранично відверто.

Невелика за розмірами стаття виявилася досить місткою і заторкнула болючі проблеми в житті колективу, українського театру в цілому. Л. Курбас із винятковою відвертістю писав про все дратівливе й ганебне, що руйнувало цей театр. Анітрохи не криючись, він стверджував: «Найгірша перешкода мистецтва в театрі це т. зв. готовий актор, професіонал. Що це таке? Це в більшості рутинна, нахабна, зарозуміла, сліпа, недалека, нетворча. Копія копії. Сосуд традицій.

<sup>282</sup> Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі [...]. — С. 186.

<sup>283</sup> Курбас Л. Нова німецька драма / Лесь Курбас // Музагет. — К., 1919. — № 1/3. — С. 120.

<sup>284</sup> Там само. — С. 119.

<sup>285</sup> Там само. — С. 118.

<sup>286</sup> Там само. — С. 122.

<sup>287</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас [...]. — С. 44.



Перекровлене вухо, що прислухається тривожно і жадібно до оплесків. Маленька душа, — хвора на рецензії»<sup>288</sup>. Колектив Молодого театру, на його думку, ця хвороба не лише не оминула, але й спричинила тяжкі наслідки в його творчому організмі. А. Курбасу особливо дошкуляло те, що їм не пощастило зреалізувати власний план дій, адже вони «надіялися сказати своє відповідальне слово після 4–5 літ витривалої праці» аж поки зважилися б називати власну працю «мистецтвом». Але численні компроміси через страх матеріального краху, а найгірше — амбіційність акторів, які заради успіху у невибагливої публіки ладні були зрадити меті, — все це поставило майбутнє гурту на грань, яка відділяє рутинний «репертуарний» театр «без стерна» від театру із виразним мистецьким обличчям. Аналізуючи події, що могли призвести до остаточної творчої деградації цілого театрального організму, який ще не встиг здійснити і половини своїх творчих планів, А. Курбас, врешті, сформулював подальші перспективи Молодого театру, виходячи з наміру більшості труп повернутися на студійний шлях: «Молодий Театр стає тепер театром шукань. Значить стає на єдиному правильний шлях до мистецтва, бо поза шуканнями театру мистецтва тепер не може бути»<sup>289</sup>.

Рішуча налаштованість А. Курбаса будувати «театр однієї волі», режисерський театр — наскрізна ідея статті «На грані», — змусила його ініціювати подальші зміни в Молодому театрі, про що він сповістив колектив по закінченні другого сезону. В цей же час А. Курбас серйозно переймався перспективами нового набору в Незалежну Студію при Молодому театрі, брав найактивнішу участь у створенні Державної української музичної драми. Однак лише невеликій частині всіх тих планів пощастило реалізуватися — їм завадили події, які докорінно змінили долю керованого А. Курбасом театру.

Власне, надій на третій сезон Молодий театр позбавила радянська влада, приєднавши його до театру імені Т. Шевченка (колишня Держдрама), аби утворити Перший театр Української Радянської Республіки імені Т. Шевченка. Розвиток подій вимагав від молодотеатрівців відповідних реакцій. Частина труп, очолювана Г. Юрою, з настанням осені виїхала за межі Києва.

Попри опозиційність лідера гурту до новацій А. Курбаса, художня ідеологія, якої дотримувався Молодий театр, не була відкинута ані самим Г. Юрою, ані тими, кого він тоді очолював. Це далось взнаки одразу при злитті з Новим Львівським театром. В. Хмурий, оповідаючи про вплив на тодішню акторську молодь «бойових гасел» керованого А. Курбасом осередку, зауважив, що після ор-

ганізації Нового Львівського театру до нього «над'їхав із Києва [...] Калин. Він привіз із Молодого театру “Молодість” і дещо з молодості Молодого театру. ... Новий львівський театр був переїзний і мав репертуар побутовий. Проте, перші подуви свіжого вітру з Молодого театру його актори зустріли з надзвичайним ентузіазмом. Переїхавши волею воєнної долі до Кам'янця Подільського, вони одразу стали в опозицію патентованому побутовізму театру Стадника, і не могли скоритися провідній руці Садовського...»<sup>290</sup>. Отже, відлуння мистецьких подій, які відбувалися у Києві, відчули й у інших куточках України, що якнайкраще свідчить про очевидний вплив зрушень, інспірованих А. Курбасом у національному сценічному мистецтві, на театральну ситуацію в цілому.

Між тим, частина колективу, яка лишилася в Києві, в пошуках виходу з украй скрутною ситуації постійно обговорювала найближчі перспективи, намагаючись якимось творчо позиціюватися. Врешті, на загальних зборах було ухвалено за будь-яких обставин зберегти набутий творчий досвід, повсякчас плекати «молодотеатрівську ідеологію». Перевірити це на практиці довелося з настанням 1920 року, коли А. Курбас розпочав підготовку нової вистави — «Гайдамаки» за Т. Шевченком.

Сценічна доля творів Т. Шевченка в Україні охоплює майже півтора століття. На багатому подіями тлі постановка А. Курбаса височить мистецькою Говерлою. Деякі сучасники реформатора національного театру (П. Рулін, Ю. Меженко, Й. Шевченко) вважали, що цією виставою закінчилася ціла епоха в українській сценічній культурі й розпочалася її нова доба. Недаремно вона покликала до життя низку сценічних інтерпретацій драматичної поеми Т. Шевченка в інших театральних колективах, які зазвичай використовували літературну редакцію А. Курбаса, зроблену ним на початку 1919 року (видана «Книгоспілкою», 1926 р.)<sup>291</sup>. У 1922 році А. Курбас переніс виставу на сцену театру ім. М. Заньковецької, пізніше — неодноразово повертався до поетичного шедевр Т. Шевченка у керованих ним самим колективах (Киїдрамте, 1920; Мистецьке Об'єднання «Березіль», 1924; театр «Березіль», 1930), чим створив важливий прецедент у національній сценічній культурі.

Радше за все, А. Курбаса надихав неугавний глядацький інтерес, не кажучи вже про фахівців, критиків, науковців різних поколінь. Цей інтерес з роками не згас. Численні спогади учасників подій, монографія Г. Довбищенко та М. Лабінського (1972, 1989 рр.), де розглядається сценічна історія поеми Т. Шевченка, в якій

<sup>288</sup> Курбас А. На грані. (Про Молодий Театр) / Лесь Курбас // Мистецтво. — К., 1919. — № 1. — С. 17.

<sup>289</sup> Там само. — С. 19.

<sup>290</sup> Хмурий В. [В. Бутенко] Мар'ян Крушельницький: етюд [...] — С. 29.

<sup>291</sup> Інсценізація складалася з прологу та трьох великих картин. Крім того, А. Курбас розвинув сценічну дію у кількох пантомімах: «Поневолення», «У корчмі», «Зустріч Оксани з Яремою», «Сходка гайдамаків», «Бій», «Після бою».

спектаклі А. Курбаса посідають чільне місце, — всі вони це засвідчують. Нині важко уявити спробу досягнути творчий шлях А. Курбаса без, принаймні, згадки про «Гайдамаків».

Доля «Гайдамаків» складалася примхливо. Почати з того, що прем'єра відбулася вже на сцені Першого театру Української Радянської Республіки ім. Т. Шевченка, хоча, за А. Курбасом, спектакль був «останнім словом Молодого театру». Вперше серед виконавців знаходимо представників інших мистецьких шкіл: О. Загарова в ролі Благодичного, І. Мар'яненко — Гонти та О. Мішти — Лейби. (Щоправда, їхньою участю постановник обмежив присутність у виставі акторів не молодотеатрівської генерації<sup>292</sup>). Обставини їхнього запрошення лишилися недослідженими, але зрозуміло, що А. Курбас найбільше потребував у своїй роботі особливого молодотеатрівського досвіду, накопиченого, насамперед, у «Шевченковій виставі» та «Едіпові-цареві» — новаторських сценічних творах, чого новоприбулі виконавці були позбавлені.

На репетиціях «Шевченкової вистави» постав метод «перетворень» — одна з емблематичних ознак Театру А. Курбаса, створеної ним школи. Сценічне опрацювання вертепу, Шевченкової поезії всіх переконало: використання феноменів національної культури попередньої доби в радикальному оновленні театру цілком можливе. Оприлюднення особливого підходу до образу народу як рушія історичних процесів у роботі над античною трагедією суттєво скорегувало розповсюджені уявлення про функцію масових сцен. Навіть більше — оскільки хор у «Едіпові-цареві» водночас і троянський демос, і голос совісті Едіпа, — ця диспозиція особи та маси інспірувала появу нової концепції героя, розкривши також резерви загострення драматичної напруги, яких національна сцена раніше не знала.

Всі згадані ознаки вказують на вплив експресіоністичної художньої доктрини. Якщо до них додати рефлексії, проартикульовані в статті «Нова німецька драма», — отримуємо комплекс принципів і підходів, використаних А. Курбасом у сценічній інтерпретації поеми Т. Шевченка.

Постановка «Гайдамаків», всотавши і збагативши весь цей досвід, посіла чільне місце в процесах реформування національної сцени кінця 1910 — початку 1920-х років. Однак, навряд чи варто її тлумачити лише як підсумок попередніх шукань А. Курбаса та Молодого театру. Нова робота створювала й нові художні прецеденти, ідеї, що не завжди були зрозумілі для сучасників. Характерний приклад — реакція на музичне рішення «Гайдамаків», власне, на роль музики в структурі сценічної дії, адже тут їй належала винятково важлива роль.

<sup>292</sup> В. Василько стверджував, що у масових сценах брали участь і студенти Інституту ім. М. Лисенка

Свідки й учасники подій згадували про особливу увагу А. Курбаса до музичної концепції майбутньої вистави. На його запрошення до співпраці одразу відгукнувся Р. Глієр, який, за згадкою В. Василька, написав «шість номерів: увертюру, пролог-пантоміму, пантоміму зустрічі Яреми з Оксаною, фінал першої дії, антракт перед третьою дією, сцену бою, а також усе оркестрував. Всі ці номери є оригінальними симфонічними творами, і саме вони відіграли велику роль у музичній атмосфері постановки»<sup>293</sup>. Окрім того, дописувач зауважив використання А. Курбасом трьох пісень М. Лисенка: «Ой літа орел», «Пісня про Швачку», «Од села до села», пісню К. Стеценка «Гей, нащо ви, славні брати гайдамаки, засіяли трупом степи та байраки...» та пісні «А в нашого Галайди» Н. Прусліна, який після від'їзду Р. Глієра з Києва, завершив музичну редакцію «Гайдамаків» і диригував у виставі оркестром.

Новаторський характер музичного рішення «Гайдамаків» був очевидним, так само, як нові режисерські підходи до музики у структурі сценічної дії. Цей мистецький урок в цілому виявився не марним для національної сцени, його засвоїли й розвинули інші митці. Приміром, П. Козицький — автор музики до вистави «Сава Чалий» (1927 р.) — твердив, що не лише загальні підходи, але й конкретні засоби в «Гайдамаках» були для нього взірцем. Він згадував, як для «сцени покарання Сави на смерть його товаришами по повстанню, під час якої оркестра виконувала “*pianissimo*” гопакову музику», ним було вжито прийом добре знайомий по «Гайдамаках», для зображення «протиставлення драматичній кульмінації танкового мотиву і досягнуто тих самих наслідків»<sup>294</sup>.

П. Козицький зупинився на епізоді з вистави А. Курбаса — вбивств Гонтою власних дітей, — що свого часу викликав бурхливу реакцію сучасників. Зокрема, П. Саксаганський назвав режисерські підходи А. Курбаса «психопатичними». Таке неприйняття образних засобів, покликаних загострити протиставлення інтимних переживань та «вимог часу», особистої трагедії та суспільних інтересів, вказувало не лише на разючі зміни, що їх зазнавав національний театр під дією реформаторської діяльності А. Курбаса (зміни, які здавалися корифею української сцени неприйнятними), але й на суттєве переосмислення принципу позиціонування театру як суспільного інституту. А. Курбас не випадково саме у такий спосіб змальовував народну трагедію, через яку заручником так званої історичної необхідності ставала окрема людина. І тут особливо очевидним постає зв'язок проблематики й пафосу його постановки «Едіпа-царя» та «Гайдамаків».

<sup>293</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 164.

<sup>294</sup> Козицький П. Музика в «Березолі», 1932 р. [Машинопис] / Пилип Козицький. — Зберігається в архіві ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, Ф. 42., од. зб. 16.

Для створення зорового образу поеми Т. Шевченка режисер запрошує А. Петрицького. Художник вдало скористався досвідом їхньої попередньої співпраці. Проте, якщо в трагедії Софокла умовне середовище («сукна») він поєднував із античними колонами та жертovníком (місце дії та час), то в «Гайдамаках» будь-якої просторово-часової ознаки не простежуємо. На кону знаходився невисокий станок — простий і лаконічний, що тягнувся з куліси в кулісу, відділяючи перші дві третини сцени від ар'єрсцени. Вся конструкція складалася із трьох окремих сегментів; два бічних поєднувалися сходи́нками з третім — центральним, від нього кілька сходинок спускалися на підлогу. Подібно до того, як це було зроблено в «Едіпі-царі» та «Шевченківській виставі», задню частину кону А. Петрицький також задрапірував сірим полотном.

У першому варіанті «Гайдамаків» уярмлені селяни витягали на сцену карету (правильніше сказати «знак карети», бо вона була не об'ємною, намальованою на фанері). Пані, яка їхала в цій кареті, власне, теж була «знаком» і називалася Польщею. А весь цей епізод — пантоміма «Поневолення» — мав дати узагальнений образ народного страждання. Карета та Польща у подальших сценах не з'являлися. Згодом А. Курбас зовсім від них відмовився.

Надзвичайно складною та різноманітною виявилася світлова партитура вистави. Ю. Бобошко слушно називав світло у «Гайдамаках» «композиційним інструментом у руках режисера». Він першим зауважив певну знакову сутність світлової колористики вистави: «Спаляхи червоного світла зображали пожежі, що спалахували по панських маєтках на шляху повстанських загонів. Зелене світло у поєднанні з музикою передавало настрої ліричних сцен, синє — тривожну атмосферу потаємних зібрань, червоне — невгамовну лють “червоного бенкету”»<sup>295</sup>.

Знаковим у «Гайдамаках» були також костюми двох типів. Перший — історичний, краще сказати, такий, що відбивав поширені уявлення про національний одяг часів гайдамаччини. До другого типу належали лише костюми десятих жінок в однакових сірих довгих селянських свитках, пошитих із того самого полотна, що й «сукна». Монохромність цих строїв «руйнувалася» кольоровими крайками та стрічками на їхніх головах з однаковими, заплетеними в одну косу темно-попелястими перуками.

Це були Десять слів поета. Їхні функції важко окреслити однозначно, про що учасник вистави, В. Василько, писав: «Жінки не тільки оповідали, що діялося між окремими діями чи епізодами, вони давали оцінки подіям, радили дійовим особам, як їм вчиняти, обороняли їх. [...] Дуже рідко вони відігравали також роль “живої декорації”: ставали всі в ряд, стіною, поза якою вбігали на сцену конфедерати. З-поза їхніх спин конфедерати вигукували свої вимоги відчинити две-

<sup>295</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас [...]. — С. 59.

рі і потім, розштовхуючи цей ряд жінок, ніби ламаючи двері, вдиралися в корчму Лейби. І тільки в деяких моментах п'єси ці десять жінок стояли осторонь, зовсім не втручаючись у дію»<sup>296</sup>.

Про особливу роль художника у створенні «Гайдамаків» А. Курбас у другій половині 1920-х років справедливо зауважив, що А. Петрицький рішуче змінив саме уявлення про місію художника в українському театрі: «І в цьому відношенні революцію зробив “Молодий театр”, що в складі своїх співробітників мав Анатолія Петрицького, одного з найкращих майстрів костюма і театрального оформлення в нашій сучасності. По лінії свого мистецтва він проробив в “Молодому театрі” всі ті віхи формальної революції, що були тоді на часі»<sup>297</sup>.

Слушність думки А. Курбаса підтвердилася всім плином мистецького життя України, в якому «Гайдамаки» є певною художньою кульмінацією.

Варто наголосити, що призначення «хору» не обмежувалося роллю «авторських ремарок». Десять слів поета уособлювали «позаісторичний», вічний народ, чие ставлення до змальованих у поемі ситуацій суттєво відрізнялося від того, що своїми вчинками стверджували герої поеми — представники народу «історичного». Більше того, у реакціях хору образно відтворювалася узагальнена моральна оцінка тих давніх подій, і вона, ця оцінка, могла бути нищівною стосовно вчинків, думок, уявлень багатьох персонажів вистави. В цьому сенсі найбільше враження справляли фінальні сцени з Гонтою (І. Мар'яненко) — ними закінчувалася вся тематична лінія, пов'язана зі вбивством героєм власних дітей.

Своїми «Гайдамаками» А. Курбас уперше в українському театрі створив на кону ситуацію одночасного існування двох зовсім різних «народів», і у такий спосіб із досить несподіваної точки зору подивився на тих, кого традиційно називають «народною масою». У світлі його бачення сенс і мотиви вчинків цієї «маси» виявилися не просто неоднозначними, а суперечливими, що посилювало гостродраматичні, чи, навіть, трагедійні обертони відтворюваних подій. Оригінальне режисерське прочитання дозволило більш зважено та принципово підійти до осмислення ролі народу в історичних процесах. Адже у виставі А. Курбаса те, що чинив «народ тогочасний», зазвичай не знаходило підтримки у «народу вічного». В добу революцій і воєн таке позиціонування потребувало чималої мужності, принциповості й відповідальності.

Щодо естетичних ознак цього прийому, то існують усі підстави розцінювати його як вияв художньої ідеології так званого «епічного театру». В усякому разі, у виставі А. Курбаса саме на таку місію Десяти слів поета вказували покладені на нього функції — зокрема йдеться про коментарі хору, які відсторонювали

<sup>296</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 165.

<sup>297</sup> Курбас А. Шляхи Березоля [...]. — С. 151.

події «Гайдамаків». Відтак ставало ясно, чому пластика Десяти слів поета помітно відрізнялася від сценічної поведінки основної маси персонажів: хор, який, практично, весь час знаходився на сцені, рухався, радше, за законами хореографії. Майже всі дописувачі зауважували особливу виразність їхніх скульптурних поз, ритмічну наголошеність рухів і жестів. Водночас, хор був живим уособленням самого Кобзаря, його поетичним alter ego й своїми реакціями-коментарями також «відсторонював», власне, авторську позицію. Отже, у цій виставі зустрічаємося зі вкрай складною системою образних опосередкувань, що скеровує уяву в бік «поетичного театру», де хору належала системоутворююча роль.

Композицію вистави, яка складалася з окремих епізодів, поєднаних реакціями Десяти слів поета, можна прокоментувати влучним спостереженням Ю. Бобошка: «В загальному контрапункті компонентів спектаклю епізоди власне драматичної дії проходили немовби пунктиром, чергуючись з масовими сценами, пантомімами й “оповідними” фрагментами хору»<sup>298</sup>. Всі вони єдналися за монтажним принципом, що подеколи створювало враження кінооповіді. Саме це мав на увазі режисер В. Галицький, коли писав: «У центрі станка безперервною стрічкою тягнулися епізоди “Гайдамаків”, то у вигляді стоп-кадрів, які швидко змінювали один одного, то у формі драматичної дії»<sup>299</sup>. Все зазначене спонукає припустити: так званий «поетичний кінематограф», започаткування якого слушно пов’язують із творчістю О. Довженка на початку 1930-х років, у своїй генезі міг сягати «Гайдамаків» Л. Курбаса. Вистава мала всі шанси створити для кіношедеврів О. Довженка плідний естетичний ґрунт. І не лише для О. Довженка, якщо згадати про початок кінокар’єри ще одного представника цього напрямку в українському кіно — І. Кавалерідзе. О. Мусієнко з цього приводу зазначає, посилаючись на самого кінорежисера: «Згадаймо, що перший фільм І. Кавалерідзе “Злива” був спробою екранного прочитання шевченківських “Гайдамаків”. Безпосереднім імпульсом до створення картини став знаменитий спектакль. “Нині подивився у Курбаса “Гайдамаків” і в повному захваті. Яка висока культура! Не боюсь когось наслідувати, але “Гайдамаків” став би»<sup>300</sup>.

Центральні персонажі вистави Л. Курбаса, насамперед, Гонти (І. Мар’яненко), Оксана (В. Чистякова), Ярема (Ф. Лопатинський, Г. Ігнатюк, Л. Сердюк), Лейба (О. Мішта, А. Бучма, Й. Гіряк) «прокреслювали» власними долями ті чи інші сюжетні лінії, з’являючись на кону в окремих сценах, здебільшого досить коротких.

<sup>298</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас [...]. — С. 58.

<sup>299</sup> Галицький В. Театр моеї юности / В. Галицький. — Ленинград: «Искусство» Ленинградское отделение, 1984. — С. 168.

<sup>300</sup> Мусієнко О. Українське кіно: Тексти і контекст / Оксана Мусієнко. — [Вінниця]: Глобус-прес, 2009. — С. 76.

Тим не менше, це їм не заважало повноцінно розкривати характери своїх героїв. Зрозуміло, що запроваджений принцип побудови ролі вимагав великої майстерності, вміння лаконічними прийомами виявляти сутність кожної особистості. В. Галицький, приміром, був вражений тим, як А. Бучма мінімальними засобами досягав рідкісної психологічної переконливості у трагі-гротескному образі шинкаря Лейби. Цей персонаж, за його виразом, був «чудом мистецтва. А вершину чуда утворювали дві пісеньки, які він співав під шаблями польських панів. Не співати, а голосити хотілося старому шинкареві, його душу заповонив страх за долю красуні дочки... З його здавленого горла судомливо виривалося щось хрипке: “Була собі Гандзя... каліка небога...” Пани кричали: “Веселу давай!” І після паузи, зібравши рештки сил, шинкар примушував себе танцювати. “Перед паном... Хведором... і задком, і передком... перед... паном... Хведорком...” Ні, Бучма не танцював — він майстерно показував танець. [...] Його конвульсивні, рвучкі рухи містили у собі заряд трагедійності»<sup>301</sup>.

Насиченою естетичну фактуру вистави робила складна комбінація окремих стилістичних ліній. Почати, приміром, із лірико-романтичної, яку режисер, слідом за поетом, будував довкола взаємин Оксани та Яреми. Всі їхні стосунки уклалися в два епізоди. Для першого — побачення закоханих — режисер застосував прийоми, які змусили В. Чистякову говорити про «сцену-пісню». Головна особливість цієї ліричної картини — чергування словесної дії з пантомімічною. Другий епізод теж був дуетним, але режисер надав йому вигляду монологу Оксани, підтриманому лаконічними й делікатними реакціями чорниці (В. Яновичева). Гранично мінімізувавши діалогічну частину другого епізоду, режисер значно ускладнив завдання молодій виконавиці. Її героїня, переживши страшну наругу, вбивство закатованого батька, фізично і морально перебувала на межі життя і смерті. В. Чистякова відтворювала внутрішню боротьбу нещасної дівчини, яка зусиллям волі, мобілізуючи все чисте, світле, чим трималася її душа, намагалася повернути собі колишнє відчуття життя. Актриса, характеризуючи вимоги режисера до цієї сцени, уточнювала, що її монолог — «це “мікродрама”. В нього ті ж закони: зав’язка — розвиток — кульмінація — драматургічний спад — фінал»<sup>302</sup>. Образ Оксани стає лірико-екстатичним полюсом вистави. На протилежному її краю височіла трагічна постать Гонти.

У Л. Курбаса цей персонаж з’являвся на кону в останній, третій картині, мав три виходи, впродовж яких мусив розкрити трагедію непересічної особистості. Перша поява подавала Гонту як фігуру епічну. Він стояв поруч Залізняка

<sup>301</sup> Галицький В. Театр моеї юности [...]. — С. 168–169.

<sup>302</sup> Чистякова В. Листування з Валерієм Гаккебушем: (продовження) / Валентина Чистякова; публікація М. Лабінського // Український театр. — К., 2006. — № 5. — С. 20.



на станку; нижче, на всьому просторі сцени, юрмився барвистий натовп гайдамак. Їхній ватажок — полководець, впевнений у собі, своїх силах, здавалося, не знав докорів сумління, внутрішньої боротьби. Згодом Л. Курбас пояснив, що в естетичному сенсі персонажі цієї вистави «ґрунтувалися не на живих людських типах, сповнених м'ясом і кров'ю, а на певних енергетичних сконцентрованих персонажах, які були грандіозними монументальними постатями, які діяли як узагальнений образ, а не людська особистість, з усіма зовнішніми ознаками»<sup>303</sup>. Тож епічна, велична, лицарська фігура Гонти візуально, психологічно домінувала в цій сцені, символізуючи невідворотність кари всім кривдникам батьківщини. В. Галицький, описуючи свої враження, небезпідставно згадував монументальний живопис Я. Матейка. Проте дуже швидко сценічна ситуація радикально змінювалася — Гонта зустрів своїх синів-католиків. Упродовж наступного епізоду, коли страшний лемент Гонти змінювався онімінням емоційної прострації, коли він несподівано переходив на шепіт, щоби потім знову зірватися на крик, не «вміючи» затамувати жахливої люті відчаю, — всі зміни емоційних, психологічних станів актор відтворював художньо майстерно.

Після вбивства дітей Гонта їх оплакував, його монолог звучав лише у присутності Десяти слів поета. Лишаючись сам на сам зі своїм горем, він лишався сам на сам із тими, хто у виставі Л. Курбаса уособлював «вічний народ». Лінію зв'язку поміж цим гуртом і нещасним вбивцею власних дітей режисер накреслював чітко та послідовно. Наприкінці монологу герой, перебуваючи у стані жахливої душевної прострації, майже безбарвно говорив: «І мене вб'ють ...коли б швидше! Та хто поховає? Гайдамаки!.. Піду ще раз, ще раз погуляю». Хор підхоплював останню репліку, розвивав її, ніби подумки вдивляючись у безрадісну картину прийдешнього. Трагічною іронією бриніли слова хору: «Погуляли гайдамаки, добре погуляли: трохи не рік шляхетською кров'ю наповали Україну, та й замовкли...». І поставав образ знедоленого краю, в якому, попри ріки крові, пролітої гайдамаками, все ж таки, «нема правди, не виросла; кривда повиває».

Ставлення хору до того, як «погуляли» гайдамаки, було однозначно негативним. На відміну від «історичного народу», лідером якого був центральний герой вистави Л. Курбаса — Гонта, чиї переконання робили його вбивцею власних дітей, — «народ вічний», вочевидь, не був схильним приймати кривавої жертви, нехай навіть мотивованої благородною ідеєю здобуття свободи.

Концепція образу Гонти тут поставала в її прямих і опосередкованих зв'язках з обома іпостасями народу, що уможливило максимальне загострення моральної, філософської проблематики цього конкретного образу, вистави в цілому.

<sup>303</sup> [Курбас Л.] Лекції з «Практики сцени» [Машинопис] ...

Можливість роздивитися героя з усіх боків допомогла Л. Курбасу підійти до проблеми трагічної провини Гонти з дещо нетрадиційних позицій. У такий спосіб утворений «Гайдамаками» прецедент стає безцінним для національної сценічної традиції, особливо зважаючи на принциповий характер можливості опанування культурою трагедійної вистави.

Особливої уваги заслуговують думки самого режисера щодо підходів до вибору образної мови «Гайдамаків». Його слова, оприлюдненні у колі найближчих учнів-режисерів, дозволяють краще зрозуміти чим були інспіровані ті чи ті естетичні прийоми. Виокремлюючи через п'ять років після прем'єри деякі обставини постановки «Гайдамаків», він тим самим наближав слухачів до реалій, які впливають на художній задум: «Якщо ми [...] не затримувалися на окремих моментах життя, на її зовнішньому життєвому пливкому виразі, то це було тому, що не тільки зовнішні наші враження на зразок руху мас, змін влади, розривів бомб, гарматних пострілів були такими, але й в цілому ми самі були тісно пов'язані з тими подіями. Це був певний історичний процес, переворот, з яким ми були кровно пов'язаними; зі своїми симпатіями та антипатіями і т. п. І ми всі відчували, що зараз, у цей час, — яка важлива точиться суспільна боротьба, тенденція, яка має так чи інакше розв'язатися»<sup>304</sup>.

«Гайдамаки» — зразок зрілої мистецької форми, котра народилася в потужних творчих експериментах, на етапі активного оновлення національної сцени, що, врешті, засвідчило вихід її митців на нові рубежі. Сучасників цей шедевр Л. Курбаса змусив по-новому подивитися на перспективи вітчизняного театру. Стало очевидним: здійснювані Л. Курбасом мистецькі реформи радикально змінюють долю цього театру.

Досить коротка — практично два сезони — історія Молодого театру вміщує чимало важливих подій, які були інспіровані в програмному сенсі не досить чітко проартикульованими прагненнями «посунути» на маргінес народницький дискурс, замінивши його дискурсом модерністським. На початковому етапі бракувало конкретності естетичних уподобань, виваженості розрахованої перспективи. До появи Л. Курбаса, крім щирого бажання збагатити мистецький досвід і розуміння, що поза фаховим навчанням ніяке серйозне переоснащення неможливе, іншої більш-менш виваженої програми дій ця театральна молодь не мала. Лише гуртування довкола ідей «європеїзації» створило передумови для розгортання цієї молоді в бік художньо мотивованих практичних дій. «Галицький» досвід, носієм якого був, насамперед, Л. Курбас, відіграв тут роль каталізатора.

<sup>304</sup> Там само.

У порівнянні з колективами, які теж сповідували ідеї «європеїзації», позиціонування Молодого театру виглядало більш радикальним, хоча б тому, що не обмежувалося оновленням репертуару, а передбачало ґрунтовну студійну працю. У пошуках щоразу нових естетичних прецедентів навіть не надто значний мистецький результат міг збагатити досвід, розвинути художню гнучкість, стильову чутливість кожного творчого «я», театру в цілому. Для торування шляхів до європейської культури Л. Курбас часто вдавався до прийомів стилізації, характерних для модерністського мистецтва. Тим самим він прискорював наближення режисерського театру, викликаючи неоднозначну реакцію учнів, загострюючи протистояння із тими, хто віддавав перевагу традиційним формам творчої та організаційної роботи, обстоював театр домінування актора.

Щоправда, Л. Курбас це визнавав сам, зразки поміркованого «європеїзму» траплялися й на молодотеатрівському кону. До них належали постановки не лише Г. Юри («Лікар Керженцев», «Кандіда», «Гріх», «Затоплений дзвін»), С. Семдора («Доктор Штокман»), В. Васильєва («Тартюф»), але й Л. Курбаса («Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Молодість», «Йоля», «У пущі»). Крім того, спільним для них усіх була певна «літературоцентричність», долання якої відбувалося поступово і заторкнуло далеко не всіх молодотеатрівські режисерів. Лише Л. Курбас виявив послідовність, що далось взнаки під час опрацювання «Едіпа-царя», набуло чіткого виразу в постановці «Різдвяного вертепу», розвинулося у всіх його подальших постановках.

Прагнення позбутися «літературоцентричності», з іншого боку, свідчило про посилення процесів, характерних для модернізму, чий статус в Молодому театрі помітно зріс у другому сезоні. Водночас, певні естетичні ознаки «Едіпа-царя», ще більше «Шевченківської вистави», а згодом — «Гайдамаків» вказували на присутність у цих виставах рис, притаманних експресіонізму — авангардній культурі.

Власне, режисерська творчість Л. Курбаса на межі 1910–1920-х років розвивалася, сказати б, на стику модернізму й авангарду, демонструючи поступове посилення другої складової. Звертає на себе увагу й інше: головним тереном експериментальних спроб Л. Курбаса поруч із «Едіпом-царем» та «Горе брехунові» був «Різдвяний вертеп», вистави за творами Т. Шевченка, цебто, зразки української класичної культури. Відтак, для Л. Курбаса оновлення національної сцени не означало відкидання досвіду попередників, навпаки, передбачало його використання.

В усіх своїх шуканнях Л. Курбас спирався на акторів, які під його керівництвом творчо зростали у фаховому навчанні, роботі над виставами різного стильового та жанрового змісту. Естетичний режим більшості постановок був незвичним для традиційного українського театру, що утруднювало роботу виконавців і, водночас, збагачувало їхній досвід. Сам митець вважав, що на шляхах оновлення актор-

ської творчості Молодий театр зробив лише перші кроки, хоча прагнення сприяти цим процесам, на його думку, були одним із «коренів зародження “Молодого театру” з його жагою учоби, нової театральної культури та гаслом дня — єдність і чистота стилю спектакля». Л. Курбас стверджував: «Молодий театр» не встиг дати покоління майстрів; він дав культурне настановлення, революційну зарядку, поставив ряд проблем і дав необхідну кількість знань і умінь своїм акторам до дальшої самостійної праці»<sup>305</sup>.

Дуже важливим виявився досвід, отриманий молодотеатрівцям від співпраці Л. Курбаса та А. Петрицького. Їм пощастило взаємно підпорядкувати простір та сценічну дію, а, відтак — стимулювати розвиток режисерського «театру єдиної волі», активно залучаючи прийоми стилізації. Актори за нової ситуації існували то в просторі символістичної драми («Етюди Олеся»), то опановували можливості стилізації («Едіп-цар», «Різдвяний вертеп», «Горе брехунові»), то шукали прилаштування для умовного середовища («Шевченківська вистава»). Раз по раз їм доводилося переосмислювати сталі погляди на те, як просторові характеристики відбиваються на прийомах гри та на організації сценічної дії.

Нові підходи до використання музики у виставі, застосування законів побудови музичного твору для побудови образів драматичних змусили з принципових позицій переглянути сталу точку зору на форму та внутрішню організацію ролі. За ініціативою Л. Курбаса молодотеатрівці почали оволодівати навичками імпровізації, етюдним методом, долучалися до культури театральної маски тощо.

Нарешті, він висунув і творчо обґрунтував оригінальний естетичний принцип, що згодом став наріжним каменем його Театру — «перетворення», в такий спосіб ініціюючи важливі зміни в театральних технологіях, змінюючи підходи до формування діалогу театру і глядача. Всі ці зрушення позначалися на педагогічній практиці лідера Молодого театру. Перша постановка античної трагедії на українському кону посприяла формуванню митців творчо значно більше розкутих, адаптованих до актуальних процесів сучасного європейського мистецтва.

Поява «Гайдамаків», з одного боку, узагальнила весь молодотеатрівський досвід Л. Курбаса. За словами тодішнього студійця Л. Болобана, «Гайдамаки» були новим визначним кроком, що впливав з усіх попередніх його постановок у Молодому театрі. Допитливий глядач вистави відчував у ній виразні відгуки і монументальної статичності Софоклового «Царя Едіпа», і сатиричної задерикуватості «Горя брехунові», і народної простоти традиційного вертепівського дійства, тісно переплетені ораторійною публіцистикою «Івана Гуса», для втілення якої режисер знайшов новий ефектний прийом. Але цього разу винахідникові було вже тісно в рамках суто драматичної сцени і він сміливо залучав оркестрову

<sup>305</sup> Курбас Л. Шляхи Березоля [...]. — С. 147.

симфонічну музику та хоровий спів, створивши, отже, дивний зразок синтетичної вистави. Дивний і, як мені здається, неперевершений ще й по сей день»<sup>306</sup>. А з іншого боку, поява «Гайдамаків» означала вихід національного театру на принципово нові естетичні рубежі, знаменувала момент відліку нового часу для українського театру.

Відгомін процесів, які визначали сенс існування Молодого театру, зазнають не лише колективи, згодом очолювані Л. Курбасом, а й українська театральна культура в цілому. Довгі роки всі мистецькі заклади, створення яких ініціював Л. Курбас, у той чи інший спосіб резонуватимуть із Молодим театром — першим національним театром пошуку, принципово важливим феноменом духовної історії України.

Засновник колективу мав серйозний сентимент щодо цього дітища. Недаремно навесні 1925 року він скаже: «Ми робили театр у “Молодому театрі”. Після того театру не було»<sup>307</sup>. В тих словах — відлуння суму за часами, коли соціальній, політичній детермінації ще не належала така величезна роль у мистецькому самовизначенні колективу.

---

<sup>306</sup> *Болобан Л. [Л. Серговський] Від Молодого театру до Кийдрамте [...]. — С. 109.*

<sup>307</sup> *[Курбас Л.] Лекції з «Практики сцени» [Машинопис] ...*

розділ другий

---

## КИЙДРАМТЕ (1920–1921)

«Гайдамаки» справили значний вплив на культурну свідомість сучасників, обнадіяли щодо можливості рішучіших змін у житті національного театру. Втім, навіть у колективі, де вистава народилася, не було умов для стрімкого розвитку — експериментів, навчання. На думку одного з учасників подій, «неможливість для Олександра Степановича нових серйозних досягнень у рамках “коаліційного” театру, складеного з акторів різних, часом діаметрально протилежних уподобань»<sup>308</sup>, спонукала його братися за організацію ще одного мистецького осередку, викликаючи тим ентузіазм: «Для нас, студентів, це було сигналом, щоб знову взятись до студійних робіт. Знайшли приміщення для вправ, відновили заняття з пластики, постановки голосу, гриму тощо і досягли врешті найголовнішого: Олександр Степанович знову почав проводити з нами свої улюблені етюди з мімодрами. [...] Виникла, зокрема, думка, щоб залишити столицю і розпочати роботу спершу на периферії, а зміцнивши свої сили й підготувавши нові постановки, повернутися до Києва»<sup>309</sup>.

Голод, економічна скрута, реально загрожуючи життю, підштовхнула цей гурт знехтувати заборонами В. Затонського полишати місто й виїхати до Білої Церкви у липні 1920 року в статусі Київського драматичного театру (Кийдрамте). Трупі складали колишні молодотeatрівці: В. Василько, П. Долина, В. Калин, І. Левченко, Ф. Лопатинський, Р. Нещадименко, А. Смерека, В. Чистякова, А. Болобан, Д. Грай,

<sup>308</sup> Болобан А. [А. Сергювський] Від Молодого театру до Кийдрамте [...]. — С. 109.

<sup>309</sup> Там само. — С. 110.

Г. Ігнатович, А. Липківський, М. Марич, В. Онацька, А. Предславич, до яких приєдналися шевченківці А. Гаккебуш та Д. Антонович і щойно прибула акторська подружня пара з Галичини — Г. Бабіївна та Я. Бортник.

Українська дорога мало не спричинила трагедії. «Їхали ми з Києва щось біля тижня, — писав В. Василько. — Коли дісталися Фастова, запросили лікаря оглянути двох наших хворих артисток. Лікар, оглянувши їх обох, сказав, якщо ми будемо їхати в такому стані (голодування) і темпі, то він не певен, що ми доведемо цих товаришок до Білої Церкви. Вони були в стані гострої дистрофії від голодування в Києві»<sup>310</sup>. Колектив короткий час працював у Білій Церкві, а з вересня 1920 до квітня 1921 року — в Умані. Спроба осісти влітку в Харкові була невдалою — частина акторів полишила трупу, а решта виїхала до Білої Церкви, звідки вже восени очолювана А. Курбасом молодь повернулася до Києва.

Відповідно до юридичного статусу театру — товариство на паях — заробіток акторам виплачували в марках. Він був такий мізерний, що цілком закономірно до Правління колективу час від часу надходили такого роду заяви: «З огляду на те, що я при сучасній дорожнечі не можу прожити з сином на марки, які я отримую від Товариства як актриса, прошу дати мені ще яку-небудь технічну посаду, яка б не заважала моїй акторській професії»<sup>311</sup>.

Жалюгідний матеріальний стан трупи спонукав А. Курбаса до компромісів. Так поруч «Гайдамаків», молодотeatрівських «Едіпа-царя», «Молодості», «Горя брехунові», «Різдяного вертепу», «Чорної Пантери і Білого Медведя», «Зіля Королевича» в репертуарі час від часу з'являлися й поспіхом зроблені вистави. Афіша від того виглядала строкатою. Важко було збагнути, яка програмна мета об'єднала з вищезгаданими спектаклями «Невольника» та «Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Гріх» та «Панну Мару» В. Винниченка, «Ревізора» й «Одруження» М. Гоголя, «На перші гулі» С. Васильченка, «Господиню заїзду» К. Гольдоні, «Свободу» М. Потшера, «Нору» Г. Ібсена, «Цвіркуна на запічку» Ч. Дікенса, «Танок бюрократів» Р. Біринського, «Сатану» Я. Гордіна, «Білі гвоздики» А. Доде, «Марата» А. Амануеля, «Останій день Паризької Комуни» М. Львова.

Негаразди кочового життя стали на заваді планам А. Курбаса, проте не змусили відмовитися від регулярного фахового навчання, в чому, якраз, і полягала його стратегія. Й. Шевченко, називаючи початок 1920-х років «антрактом» між Молодим театром і «Березолем», мав усі підстави твердити: «У “Кийдрамте” йшов процес поглиблення й розроблення мистецьких принципів “Молодого театру”».

<sup>310</sup> Лист В. Василька до Н. Єрмакової від 8 червня 1969 року. — Зберігається в архіві автора.

<sup>311</sup> Документи: Заяви співробітників Держ. Мандрівного зразкового театру січень 1920 — грудень 1921 р.: 40 заяв [Рукописи]. — МТМК України, Ф.Р.: архів «Київ “Драматичний театр”», од. зб. 8401.



Тут, зокрема, точніше вже накреслюються основи виховання актора-виконавця нового театру, бо в “Молодому театрі”, що встиг поставити перед собою тільки загальні проблеми театральної науки, цю спеціальну галузь майже не зачіпалося. І наколи сьогодні вже можна говорити про те, що “Березіль” має власну оригінальну систему гри актора, що відрізняє його акторів од акторів інших театрів, то цю роботу розпочато саме у “Кийдрамте”»<sup>312</sup>.

В практиці гурту, обтяженого хронічною матеріальною скрутою, пріоритетним лишалося творче вдосконалення актора. А. Курбас, за згадкою одного з учнів, «щоразу “вторговував” собі дні чи навіть години для студійно-лабораторних етюдів. А якось запропонував [...] піти на ризик — цілком зупинити на два-три тижні вистави, щоби підготувати за цей час новаторську постановку, яка, мовляв, піднесе [...] колектив на вищий щабель театрального мистецтва»<sup>313</sup>. Паралельно він залучав до педагогічної праці Ф. Лопатинського, В. Чистякову, Г. Ігнатовича, Я. Бортника, В. Василька, а останньому допоміг зважитися на режисерський дебют.

Зміст, сенс, атмосфера праці окрилювала молодь, знайомство з різними формами театральної практики гартувало їхню творчу спроможність. А те, що лідер трупи не втомлювався відкривати перед ними ширші мистецькі обрії в ситуації дефіциту національних педагогічних та режисерських кадрів, позитивно впливало на мистецьку ситуацію в країні як таку.

Для самого А. Курбаса настають часи інтенсивних інтелектуальних студій, занурення в теоретичні основи мистецтва, в чому, головно, переконує безцінне джерело інформації — щоденник, уривки з якого, переписані рукою М. Верхацького, дійшли до наших днів. Вони справляють неабияке враження розмаїттям духовних зацікавлень, поглибленою увагою до фундаментальних проблем художньої культури, коли поруч з висвітленням суто театральних подій знаходимо роздуми над феноменами «краси», «музики», «літератури», «слова», «емоції», «настрою», «ритму», «стилю», тощо.

Поміж численних об’єктів уваги А. Курбаса на особливу роль претендували ті, що стосувалися мотивації творчого «висловлювання». Адже, з одного боку, вони позначали індивідуальну неповторність митця, а, з іншого — перспективи розвитку сценічного мистецтва в цілому.

В розмірковуваннях над долею української сцени митець виходив з ідеї контекстуальності її природи та підпорядкованості форм існування загальним законам культурного руху. Життя театру поставало в його уяві зумовленим довготривалими соціокультурними процесами. Втім, констатацією проблем, рані-

<sup>312</sup> Шевченко Й. Десять років українського театру: Український театр перед революцією [...]. — С. 29–30.

<sup>313</sup> Болобан А. [А. Сергювський] Від Молодого театру до Кийдрамте [...]. — С. 113.

ше накопичених українською сценою, А. Курбас не обмежувався, маючи намір їх розв’язати. Приміром, стверджуючи, що «старий театр “нутра” тим не мистецький, що почування, котре є стимулом усіх мистецтв, значить, і театру, зробив своїм засобом»<sup>314</sup>, — він одночасно визначав власні завдання: «Те, що колись великі давали несвідомо, це ми мусимо дати в досконалішій формі і свідомо. В цьому розрішенні театральної кризи поміж великим минулим, невідомим будучим і сірим сучасним»<sup>315</sup>. Схожим був його підхід до проблеми новаторства. На його думку, найрадикальніші мистецькі ідеї — закономірний результат художнього процесу, а не чиясь забаганка. Ці погляди — відбиті у щоденникових записках початку 1920-х років — дозволяють наблизитися до розуміння мистецької стратегії майстра, яку він виношував упродовж життя.

На першу позицію режисер-реформатор слушно висунув розбудову інтелектуальних підвалин українського театру, через нерозвиненість яких помітно гальмувалися інтегративні процеси — конче важливі для національної культури. Ґрунтовна оцінка особливостей генези сценічного мистецтва добре прислужилася А. Курбасові у визначенні власного плану дій, який передбачав суттєве формальне вдосконалення практики театру. В щоденниках зазначено: «Форма — це те нове, організаційне, що внесено мистецтвом у матеріал у згоді з прикметами матеріалу, з законами творчості і сприймання для розв’язання організаційних і ідеологічних завдань, які стоять перед мистецтвом. Зміст — ті елементи свідомості, які митець зорганізувавши у себе, дальше через зорганізований матеріал організує у сприймаючих. Мистецтво без форми — труп, без змісту воно — технічна організація речей»<sup>316</sup>.

У характері словесного виразу відчувається чимала енергія, яку лише підсилює афористична манера викладу. Здебільшого ці тексти заторкували фундаментальні художні проблеми, для позначення яких А. Курбас незрідка вдавався до парадоксів. Він, приміром, стверджував: «Стилю п’єси нема. Це — самообман. Стиль — це ми»<sup>317</sup>. Або: «Стиль — це означає бути в злагоді з матеріалом»<sup>318</sup>. Навіть без уточнень, розлогих словесних формул зрозуміло: автор схильний крізь цю призму розглядати основні механізми творчого акту, виявляючи зв’язок мистецького волевиявлення художника та естетичних домінант художнього процесу в цілому, про що, насамперед, свідчила практика Молодого театру.

<sup>314</sup> [Курбас А.] Тексти, документи різних років: 1920–1933 рр. [Рукопис; машинопис]. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42., од. зб. 49.

<sup>315</sup> Там само.

<sup>316</sup> Там само.

<sup>317</sup> Там само.

<sup>318</sup> Там само.

Серед пріоритетів його естетики поважне місце належало ритму — базовому чиннику його концепції театру, що тоді активно формувалася. Щоденники фіксують наростання уваги до проблеми стилю, через яку він дивиться на різноманітні речі: поезію, музику, красу. Приміром: «Краса там, де є яскравий ритм. [...] Краса є там, де є близькість до органічної цілості в пов'язанні груповому — тіл (ритмів у ритмі), ліній (у ритмі)»<sup>319</sup>. З наведеного випливає: мистецтвом для нього був лише той творчий акт, який дозволяв «засобами розміру, ритму і т. п. добитися у іншого активності в напрямку інтуїтивного схоплення і переживання речі, вираженої в символі, якою вона є в суті — в космічному, якою вона є в нас»<sup>320</sup>. Власне, ритм у свідомості А. Курбаса набув, у тому числі, рис універсального засобу унаочнення специфіки художнього мовлення митця.

Щодо соціальної детермінації творчості, то один із записів березня 1921 переконує: автор визнавав за ідеологією право впливати на лише на зміст, а й на форму мистецького твору. Тут його логіка — прямолінійна і, навіть, спрощена — видається запозиченою у пролеткультівської риторики: «Сучасне мистецтво творили для себе ті, що не працювали. [...] І ритми бралися з їхніх будуарів, салонів, курортів, а потім — із міщанського інтелігентського буття, тем, і проблем, що цікавили їх. Будучий устрій [...] — всі працюють — верхів немає. Вираз свій у мистецтві знайдуть ті ритми, що криються в основі соціалістичного побуту, який тільки буде. Основа його — праця; значить, ритми праці»<sup>321</sup>. Втім, практично, в сусідньому рядку, зваживши невідворотні «наслідки» такого розвитку подій, він робить досить несподіваний, як для «зачину», висновок, віддаючи перевагу зовсім іншим цінностям: «Після покоління, вихованого в соціалістичному дусі, в комуністичній державі праця не буде єдиним, чим живе людина, як не була і не буде ніколи. Праця для чого? Дух іде вперед, дух людства»<sup>322</sup>.

Отже, А. Курбас визнавав першість духовної мети творчості, хоча й не заперечував політичної детермінації мистецтва. Більше того, нещодавно набутий досвід змушував його формулювати власну позицію з урахуванням панівних соціальних ідей, врешті — передбачати їхній вплив на долю театру. Втім у Кийдрамте йому, головню, доводилося перейматися повсякденними проблемами колективу, чие напівголодне існування викликало серйозне занепокоєння. Слід було запобігти притлумленню творчого ентузіазму, чималих сил вартувало налагодження фахового навчання. Крім того, саме тоді з усією гостротою на порядку денному постала проблема діалогу з публікою.

<sup>319</sup> [Курбас А.] Тексти, документи різних років: 1920–1933 рр. [Рукопис; машинопис]...

<sup>320</sup> Там само.

<sup>321</sup> Там само.

<sup>322</sup> Там само.

Свого часу, в ситуації естетично більш складній, схожу задачу вирішував Молодий театр, якому належало переконати публіку у важливості своєї художньої місії і тим підтримати в ній віру в реформування національної сцени. Довкола вирувало багате на події мистецьке життя, позначаючись на смаках театрального загалу. Тож, молодотеатрівці, аби зробити свої мистецькі пропозиції художньо привабливими та переконливими, мали знайти в тих процесах власну нішу.

В Кийдрамте, фактично, тому самому гурту доводилося розв'язувати аналогічну проблему, зважаючи на потреби жителів містечок, навіть, сіл, чиї смаки помітно відрізнялися від запитів публіки великого культурного центру. Ігнорувати такий стан речей не випадало. Історичний момент вимагав корекції курсу і робити це доводилося «на марші» — часу на перебудову не залишалось. Було б помилкою говорити в цьому випадку про однорідність глядацького загалу, тим паче — невисокий рівень мистецького запиту всіх верств публіки. Врешті, й у Білій Церкві, й в Умані навіть за часи революції та громадянської війни не вщухав інтерес громади до культури й мистецтва, діяли окремі творчі інституції, в тому числі, — театральні трупи. Про все це можна дізнатися зі спогадів М. Бажана, П. Коваленка, А. Чужого, Н. Суровцевої.

Щодо Кийдрамте, то в його діяльності чимдалі дужчають ознаки нової стратегії А. Курбаса, генеза якої сягала Молодого театру, коли саме з фаховим навчанням очільник колективу пов'язував неминучий прорив до нової художньої якості театральної праці. Тоді естетичне оновлення національної сцени помітно прискорилося в тому числі й через залучення до педагогічної та режисерської праці акторської молоді. Однак у Києві піклування про фахове переоснащення мало, сказати б, доцентрове скерування — йшлося ж бо про власний вжиток. У Кийдрамте, натомість, посилюються відцентрові тенденції. А. Курбас, не покладаючись лише на ефект від споглядання вистави, вдався до художнього виховання публіки у спеціальних культурно-освітніх закладах, до співпраці з якими він та його учні або залучалися, або самі інспірували їхнє поставання (відомо про кілька таких осередків).

З хронології життя та творчості А. Курбаса (складеної за участі В. Василька), інших джерел відомо про дві білоцерківські та три уманські студії. Тільки-но прибувши влітку 1920 року до Білої Церкви, А. Курбас «очолив театральні курси при Політосвіті. [...] Де актори Кийдрамте вели спеціальні заняття з гриму, художнього слова, пластики. Особливим успіхом користувались лекції й бесіди Курбаса про основи акторської майстерності»<sup>323</sup>. Повернувшись до Білої Церкви з Харкова, він

<sup>323</sup> Шмаїн Х. Режисер, педагог, учений / Ханан Шмаїн // Лесь Курбас: Спогади сучасників [...]. — С. 135.

«зразу ж відкрив студію... Тут провадилися щоденні вечірні заняття за задалегідь складеною програмою. [...] Силами студійців було поставлено уривки з п'єс "Ромео і Джульєтта", "Макбет" і спектакль "Змова Фієско в Генуї"»<sup>324</sup>.

Уманський досвід виявився дещо інакшим — крім навчання акторів Л. Курбас готував режисерів-інструкторів для самодіяльності. Водночас, у жовтні 1920 року він заснував студію при Кийдрамте, а в грудні — при Радпрофі, яка не припиняла роботи і після від'їзду театру. В щоденниках студії відбита досить симптоматична картина життя закладу з амбітною й оригінальною програмою, про що з захватом писала Н. Суровцева, наводячи рідкісні, збережені часом записи. Так, приміром, 28 вересня 1921 року ухвалили: «Давати щодня написану на папері тему для мімодрам, інсценізацій і т. п.». На цьому ж засіданні головою студії обрано Бажана. Ознайомлюють Раду з інструкціями Л. Курбаса й ухвалюють: «перевести в життя все, що т. Курбас пропонував, себто: провадити лекції мімодрами помимо лекцій Предславича, в яких працювали над ритмом та лінією. Організувати гуртки по студіюванню історії мистецтв, теорії мистецтв, теорії музики. Праця в гуртках іде шляхом читання рефератів, диспутів та практичних вправ, заснувати гуртки загальноосвітні по таких предметах: Всесвітні історії (сюди входять історія культури та історія релігії), філософії, психології, природничі науки, соціальні науки та мови, організувати журнал»<sup>325</sup>.

Така мистецька політика стає нормою життя всіх очолюваних Л. Курбасом колективів. Навертаючи до творчості найширші кола глядачів, він прищеплював їм смак та інтерес до новаторських шукань українського театру, формуючи особливий тип культурного середовища. Розпочатий у провінції процес згодом вже у Києві набув свого остаточного вигляду в діяльності Мистецького Об'єднання «Березіль» (МОБ) у період між 1922 та 1926 роками. Його початковий етап припав на добу Кийдрамте, що знаходить підтвердження в свідченнях тогочасної преси, мемуарах свідків та учасників подій, щоденниках самого Л. Курбаса.

Стосовно відгуків публіки на вистави Кийдрамте, то вони, звичайно, його цікавили в, сказати б, прагматичному сенсі, як орієнтир для визначення «логіки компромісів». Але існували й інші, важливіші мотиви. Тож для початку він розмежував публіку на окремі групи, щоби краще розібратися в особливостях реакцій та естетичних пріоритетів кожної. Висновки, на які він спромігся, вплинули на його власну тактику: «Не вільно брати собі п'єс дохло-інтелігентних. Напружені, наївно зацікавлені, добрі обличчя селян і робітників набувають ви-

разу розчарування. Так боляче за них. Селяни куди інтелігентніша і культурніша публіка, аніж червоноармійці, або, взагалі, міська "сіра" публіка»<sup>326</sup>.

Виваженість і самокритичність цих думок переконує в розвиненому почутті відповідальності. Очевидно, що Л. Курбас добре усвідомлював власну роль у розбудові національної культури і, ширше — культурної самосвідомості глядачів. Свідченням цього є, приміром, запис, приурочений переїзду колективу з Білої Церкви до Умані: «Були такі, що плакали за нами, були такі, що тільки наші вистави зробили їх свідомими українцями. Політика залежить від державних мужів майже стільки ж, скільки погода від астрономів»<sup>327</sup>.

Разом із посиленням інтересу до нової публіки активізується увага Л. Курбаса до «перетворення» — «ферменту» запуску механізмів асоціювання. Постає тоді мистецька ситуація сприяла поглибленому осмисленню природи цього феномену, на що вказує характерний запис: «Реагують перш за все на рух. Рух, рух і рух! Щира, драматична — ще більше! трагічна інтонація змушує залу завмирати цілком»<sup>328</sup>. Поруч у щоденнику знаходимо відповідний висновок: «Більш, ніж коли-небудь вірю в успіх Шекспіра на селі. Про Мольєра нічого казати»<sup>329</sup>.

Цілком можливо, що тут засвідчено намір відновити працю над драматургією великого англійця, розпочату підготовчою роботою над «Ромео і Джульєттою» ще у Києві. Щоправда, у 1920 році режисер обирає для опрацювання «Макбета» (переклад П. Куліша).

Ім'я В. Шекспіра неодноразово з'являлося на сторінках щоденника і до прем'єри «Макбета», і після неї. Спочатку йшлося про самий лише намір: «Поставимо Шекспіра *impresio*». Пізніше Л. Курбас у лаконічній формі заперечував натуралістичні засоби сценічного розв'язання спадку драматурга. Врешті, майже через півроку по прем'єрі, він, обмірковуючи перспективи подальших постановок цих творів, демонструє більш ґрунтовний підхід до справи: «Шекспір-поет втратить і пропаде (ритміка вірша, вичерпуюче досконала ритміка дії і почувань), коли його грали як "театр", де слова вишиті на канві акторсько-режисерської ритміки дії і почувань. Шекспір-театр втратить і пропаде, коли будувати постановку на досконалій в літературному відношенні ритміці його вірша, дії, образів, почувань. Це буде ложнокласичний "театр" літературних достоїнств. Згадую свій "провал" "Макбета", "Царя Едіпа", почасти "Горе брехунові". Віршована п'єса — це пережиток літературного театру чи театру "неподвижного". Тому з віршем не приходить рахуватися, оскільки він не став у пригоді виявленню театральної ритміки того ж самого

<sup>324</sup> Шмайн Х. Режисер, педагог, учений [...] — С. 135.

<sup>325</sup> Суровцева Н. Лесь Курбас: (1917–1927–1937) / Надія Суровцева; публікація Л. Лук'янової // Слово і час. — К., 1990. — № 5. — С. 62–63.

<sup>326</sup> [Курбас Л.] Тексти різних років: 1920–1933 рр. [Рукопис; машинопис] ...

<sup>327</sup> Там само.

<sup>328</sup> Там само.

<sup>329</sup> Там само.

завдання. Тільки во ім'я цього треба з авторами тієї міри, що Шекспір, не рахувався. Або театр, або література. Шекспір у літературному відношенні досконалий і неперестежимий, а на театральну мову його допіру треба перекладати»<sup>330</sup>.

Вочевидь, практична зустріч із творчістю драматурга змусила Л. Курбаса поновому поглянути на весь комплекс мистецьких проблем, які йому видавалися актуальним врешті — внутрішньо підготувала до поглибленої праці над цим спадком і не лише над ним. Перша така спроба — 1920 року — мала феноменологічну природу, відкривши Шекспірові шлях на український кін. Водночас вона виявила художні пріоритети постановника та ступінь його професіональних амбіцій.

Попри те, що сучасні дослідники неодноразово робили спробу проаналізувати виставу, їм завадив відчутний брак інформації<sup>331</sup>. Сьогодні, приміром, достеменно відомі лише відгук О. Слісаренка («Вісті», 27 серпня 1920 р.) та малюнки І. Кулика й Я. Струхманчука зі зображенням центральних персонажів «Макбета». Цю невтішну картину дещо виправляють частково збережені щоденники В. Василька та його спогади «Театру віддане життя» (1984 р.), які, правда, побачили світ через дванадцять років після смерті автора під редакцією П. Нестеровського. У 1992 році були оприлюднені листи В. Чистякової до В. Гаккебуш, датовані початком 1972 року, що містять епізоди з репетицій «Макбета». Окремі згадки про цю роботу знаходимо в мемуарах учнів митця — «Лесь Курбас: Спогади сучасників» (1969 р.). Стосовно реакцій тогочасної публіки, то тут першу позицію займає щедрий на подробиці нарис М. Бажана «У світлі Курбаса» (1985 р.), в якому автор не оминув своєю увагою першу українську шекспірівську виставу. На жаль, поет припустився окремих прикрих помилок, приписуючи цій постановці ознаки іншого «Макбета» 1924 року. Приміром, він згадує про «листи фанери, що спускалися з колосників. На них було написано: “Табір біля Форресу”, або “Інвернес.

<sup>330</sup> [Курбас Л.] Тексти різних років: 1920–1933 рр. [Рукопис; машинопис] ...

<sup>331</sup> Див.: Кузякина Н. «Макбет» Шекспира в постановках Лесь Курбаса / Н. Б. Кузякина // Пьеса и спектакль: сборник статей / Мин. культ. РСФСР; АГИТМиК; отвеств. ред. А. Юфит. — Л., 1978; Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас / Ю. М. Бобошко. — К.: Мистецтво, 1987; Чечель Н. Українське театральне відродження: (Західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави) — К.: Наукова думка, 1993; Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Неллі Корнієнко — К.: Факт, 1998; Веселовська Г. Дванадцять вистав Лесь Курбаса: навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистец. / Ганна Веселовська; Міністерство культури і мистецтв України; Державний центр театального мистецтва імені Лесь Курбаса. — К.: [ДЦТМ ім. Л. Курбаса], 2004; Макарик І. Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років / Ірина Макарик. — К.: Ніка-Центр, 2010.

Замок Макбета”, або “Замкові ворота”, — і так при кожній зміні місця дії»<sup>332</sup>, чого не було у білоцерківській постановці. Втім, попри те, що на інформаційну точність його мемуари не претендують, на пам'ять митця цілком можна покласти, коли йдеться про емоційну атмосферу — вона суголосна реакціям безпосередніх учасників подій (В. Василька, В. Чистякової, Л. Болобана).

Репетиції розпочалися в Білій Церкві 4 серпня 1920 року, а прем'єра відбулася вже 20 серпня. Її музичний план утворили окремі частини другої сюїти Е. Гріга до «Пера Гюнта» Г. Ібсена, а долю візуального рішення, фактично, вирішили матеріальні статки. Від В. Василька дізнаємося: «Олександр Степанович запропонував дістати костюми і перуки в костюмерних Києва, а реквізит і декорації виготовити своїми силами. Колектив поділився на бригади. Одні, під керівництвом Родіона Єфименка, малювали декорації. Другі, очолені Лесем Липківським, виконували столярні та інші роботи. Треті, під керівництвом Фавста Лопатинського, готували реквізит, зброю. Жінки шивали і фарбували полотнища. [...] Мені додали поїхати до Києва і дістати потрібні костюми та перуки, щоправда, без будь-яких коштів. У Наросвіті про наш колектив уже дещо чули. За допомогою Марка Терещенка, який працював в апараті Головного мистецтва, Кийдрамте було видано з націоналізованої костюмерної братів Лейферт дві великі корзини костюмів і перук»<sup>333</sup>. Тож, глядачі побачили «три арки з завісами, а за ними невеликі мальовані задники, що мінялися залежно від місця дії»<sup>334</sup>.

В епоху військового комунізму такий стиль вирішення проблем був нормою життя, так само, як і «самодіяльно-студійні» підходи до роботи, коли, з одного боку, нестримний ентузіазм, а з іншого — брак коштів, змушували подеколи обходитися без фахівців. Не уникнув цієї долі й Кийдрамте. Характерну ситуацію описує П. Коваленко: «Костюми для гоголівського “Одруження” були виготовлені з мішковиної, обшиті блискучими позументами та золоченими гудзиками. “Мірандоліну”, наприклад, театр виставляв у суконних та вельветових ліверейних камзолах, вивезених з білоцерківського фамільного гардеробу графів Браніцьких, а фіжми для Мірандоліни — Чистякової довелося шити з фабричного бязевого просторада та з мішків з-під цукру»<sup>335</sup>.

Учні Л. Курбаса взяли за роботу над «Макбетом» з ентузіазмом, що викликав згадку про репетиції «Едіпа-царя». Всі перебували під сильним впливом заклику вчителя до самовідданості: «Хто розуміє весь жах такої гри слів: “Шекспір

<sup>332</sup> Бажан М. У світлі Курбаса // Бажан М. Твори в 4-х т. / Микола Бажан; упорядкування Н. Бажан-Лауер. — К.: Дніпро, 1985. — Т. 3.: Спогади. — С. 284.

<sup>333</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 178.

<sup>334</sup> Там само. — С. 179.

<sup>335</sup> Коваленко П. Шляхи на сцену [...]. — С. 181.



перший раз — “Макбет” — з 5 репетицій”, той не пожаліє поту і однієї-двох безсонних ночей для добра великої нашої справи. Закликаю до найбільшої енергії, підйому, твердості. Всі за всіх! Всі за спектакль! Не ждять, поки вам роботу дадуть в руки. [...] Робимо велике історичне діло для українського театру і культурне діло! Всю свою душу і енергію киньте в вогонь творчої праці над “Макбетом”»<sup>336</sup>. Полум’яні слова насажували акторів, переважна частина яких мала за плечима дорожочинний досвід опрацювання іншого світового шедедру — трагедії Софокла. Щоправда, цього разу на довготривалу підготовку розраховувати не випадало, через що навіть сам режисер переймався сумнівами стосовно художньої вартості власної роботи. Це питання і нині лишається відкритим. Утім, окремі прямі й опосередковані свідчення дозволяють, зважаючи на контекстуальну природу режисерського театру Л. Курбаса, зробити деякі висновки.

Почати з того, що програмно «Макбет» тяжів до «Едіпа-царя» та «Гайдамаків», складаючи разом із ними триетапне явище (обмежене періодом між 1917 та 1920 роками), коли Л. Курбас висунув нову для української сцени концепцію людини<sup>337</sup>. В попередній період такий герой на українському кону лише зрідка в принциповому сенсі залежав від політики, законів суспільного устрою. Натомість, усіх трьох головних персонажів згадуваних вистав Л. Курбас тлумачив як заручників волі й інтересів суспільства. Це створювало трагічну колізію, прирікаючи героїв на протистояння з оточенням, що мало для них катастрофічні наслідки. Крім того, акцентування концепції людини вказувало на помітне зміцнення позицій режисерського театру — унаочнювався зв’язок між концепціями особи та вистави.

Ще в «Едіпі-царі» Л. Курбас усіяко загострював драматичне протистояння героя та маси, водночас витлумачуючи сценічну поведінку хору як віддзеркалення внутрішньої боротьби героя. Композиційним центром вистави він зробив інтимний світ фіванського царя, чия індивідуальна воля не здатна була протидіяти «приписам» не лише долі — фатуму, але й очікуванням фіванського народу. В «Гайдамаках» Гонти теж поставав ніби розірваним навпіл — його сумління, совість, самоусвідомлення зазнавали тиску суспільних інтересів, спричиняючи моральну та духовну деструкцію. Тому на вимогу оточення, він вчиняв жахливий злочин проти людяності й власної душі.

Нарешті Макбет — ще один варіант особистості, чий внутрішній світ спотворений культом сили й сваволі, вкоріненим у суспільну свідомість як «норма»

<sup>336</sup> «Макбет» Шекспір, Київськ. драм. театр, Біла Церква, літо 1920 р. [Рукопис]. — МТМК України, Ф.Р.: архів «Київ “Драматичний театр”», од. зб. 8544.

<sup>337</sup> Більш докладно див.: *Ермакова Н.* Он должен был погибнуть / Наталья Ермакова // Театральная жизнь. — М., 1993. — № 10. — С. 27.

життя. Саме це у виставі Л. Курбаса штовхало героя на безкарні злочини. Від сцени до сцени, зазнаючи саморуйнації, він втрачав природне самобутнє «я» не лише через власний егоїзм, а й через моральне здичавіння суспільства.

Програмний зміст центрального образу визначав і засоби його сценічного розв’язання. В цьому сенсі впадає в око спільний підхід Л. Курбаса до кожної з трьох вистав — єдність естетичного прийому найперше свідчила на користь їхнього концептуального зближення. Взяти, приміром, молодотеатрівського «Едіпа-царя», де відтворення внутрішньої боротьби героя покладалося, крім усього, на хор, чия пластика, мовно-інтонаційні обертони позначали зрушення в свідомості Едіпа. Десять слів поета, в свою чергу, відбивали внутрішні боріння Гонти. В обох цих роботах побудова образу в, сказати б, прагматично-технологічному сенсі, здійснювалася шляхом залучення цілого гурту виконавців, а в сенсі формальному — через опосередкування внутрішніх процесів процесами зовнішніми за «посередництва» різних осіб, а не однієї. Недаремно засоби образного мовлення, до яких вдавався режисер, належали арсеналу умовного театру, мали узагальнюючий характер і були контрапунктними для, головним чином, психологічно достовірно окресленої постаті центрального персонажа, а всі сукупно — вони утворювали образ Макбета. Цей принцип, започаткований у Молодому театрі, Л. Курбас розвиватиме надалі й за три роки він (принцип) досягне естетичної кульмінації в «Джамі Гігінсі».

Тож, приступаючи 1920 року до постановки «Макбета», Л. Курбас розглядав центрального персонажа як систему взаємних «рефлексій» виконавця ролі Макбета та актрис, що грали відьом (В. Чистякова, Р. Нещадименко, В. Онацька), і були, за його визначенням, «внутрішнім голосом» героя. «Шекспірівські відьми — це посталі в людській подобі думки — нездоланні бажання, прагнення, що несподівано заволодівають людиною. Бажання — нібито легкі й солодкі, а водночас, — владні, загрозливі...»<sup>338</sup> — так, за згадкою В. Чистякової, Л. Курбас пояснював їхню місію в розкритті характеру Макбета. Втім, семантика поведінки трьох героїнь була ширшою.

Оскільки режисер вважав зло безособовим, то відьми, за його словами, «образна персоніфікація зла, прагнення до влади через трупи людей і навіть близьких друзів. Відьми — це втілення абстрактного поняття зла в людській подобі. Вони не можуть у жодному випадку відповідати пересічним уявленням зним із казок — “страхотливим”, носатим, сивокосим й беззубим бабусям»<sup>339</sup>. Відповідно до цих настанов режисер наголошував на їхньому, подиву гідному, протейзмі. Вони були,

<sup>338</sup> *Чистякова В.* Главы из воспоминаний / Валентина Чистякова; публикация Р. Черкашина // Театр. — М., 1992. — № 4. — С. 80.

<sup>339</sup> Там само.

начебто, «скрізь і завжди», безугавно змінювали «спосіб існування»: «відьми набувають вигляду двох переплетених дерев»<sup>340</sup>; «відьми застигають на мить, і, кинувшись урізнобіч, падають на землю. Вони ніби перетворюються на сіре каміння — вдягнені відьми в туніки з безбарвної мішкковини. Їхні голови сховані, як у черепахах. [...] Відьми підповзають одна до одної, утворюючи один сірий клубок. [...] Їхні обличчя — маски без виразу. А рухи нагадують про манери придворних дам»<sup>341</sup>.

У світлі запропонованого А. Курбасом позиціювання Макбета та Відьом особливого значення набувала їхня провокаційно «театральна» поведінка, підступна гра, що затягала героя в пекельні тенета. На нього магнетично діяли несподівані реакції, раптові повороти, різкі зміни емоційних станів таємничих виплодків потойбіччя. Ось відьми з'явилися на кону. «Три жіночі постаті зарухалися на сцені під музику “Ходи” грівівських гномів, неначе уві сні. Руки плавали в повітрі, ніби пробували на дотик, намацували те, що відьми шукали, а, знайшовши, вони розглядали це незриме “щось” і з огидою відкидали від себе. [...] В наступній сцені три відьми виходять веселі, мовби на підпитку, радіють, що все відбувається за планом. Підтанцювують під музику. Перша Відьма тримається попереду й, ніби випростовується від люти. Її аж трусить від захвату (“уособлення зла”). Хоча всі три відьми “танцюють”, це не танок. Це, радше, пластичне втілення перемоги. [...] Якись “протуберанці”... Підносяться вгору руки... То стрибки на зігнутих у колінах ногах, то кульбіт, то пірует на одній нозі з випростаною “прасом” іншою ногою... Відьми, тримаючись за руки, спробують утекти. Макбет утримує їх, вимагає пояснень. Але відьми рухами закликають його до мовчання. Їхні жести дуже виразні. Кожна тримає перед обличчям долоні рук, розчепіривши пальці, та похитує руками, ніби хоче сказати: “Тихше! Не треба! Не питай!” Підсміюються зловтішно... Перша відьма, розкидаючи руки, мовби розгладжуючи повітря, збурене духами з підземного царства, зупиняється біля Макбета. Говорить тихо, насміхаючись... На другому побаченні з Макбетом вони більш помітно “матеріалізуються”. Їхній танок стає яскравішим, швидшим, а слова — чіткішими, переконливішими, інтонаційно більш виразними. [...] Нарешті в останній зустрічі з Макбетом вони остаточно розперізуються. Остаточно підкорюють собі Макбета. Його подолано, він — раб злочинів — іграшка в їхніх руках. Відьми зухвало регочуть. [...] Бавляться, блазнують...»<sup>342</sup>.

Своєрідності мізансценічному малюнку надавав, передусім, ритм, за яким постановник залишав роль вирішального фактора дії. Саме ритм робив сценічну

<sup>340</sup> Чистякова В. Листування з Валерієм Гаккебушем: (продовження) / Валентина Чистякова; публікація М. Лабінського // Український театр. — К., 2006. — № 5. — С. 22.

<sup>341</sup> Чистякова В. Главы из воспоминаний [...] — С. 80.

<sup>342</sup> Там само.

поведінку відьом вкрай примхливою, звабною. Водночас, режисер послідовно їх «знеособлював», максимально узагальнюючи фігури «віщих сестер». Таким чином, позбавлені «індивідуальної поведінки, вони створювали єдиний образ “Відьомських яв”. [...] Відьми були розмноженим варіантом певного умовного сценічного вирішення. Безособовість відьом була набутком усіх трьох виконавиць і вимагала особливої техніки»<sup>343</sup>.

До пластичної розробки програмної ідеї вистави режисер залучив ученицю М. Мордкіна та Б. Ніжинської — В. Чистякову. Сама вона знаходила багато спільного у вимогах постановника «Макбета» та видатної реформаторки балету, зауважуючи, приміром, що білоцерківські репетиції стали «мовби продовженням [...] занять у Ніжинської»<sup>344</sup>. Аби пересвідчитися у принциповому суголоссі їхніх підходів, досить порівняти настанови А. Курбаса («жодної пластичної “красивості” у руках відьом [...], натомість, все мусило лишатися виразним, внутрішньо сконцентрованим й зрозумілим»<sup>345</sup>) з поглядами Б. Ніжинської. Остання, за словами В. Чистякової, «обурювалася безпредметною “красивістю” в танці, “красивістю” взагалі. Вчила нас шукати красу навіть у потворності, якщо це було необхідно для “виразності” внутрішнього змісту»<sup>346</sup>. З огляду на те, що крім авторки цього тексту, безпосереднього впливу Б. Ніжинської зазнали й інші учні А. Курбаса — Є. Стрелкова та Н. Шуварська (згодом головний хореограф МОБу, 1922–1926), — неможливо буде проігнорувати вплив на березільську школу мистецьких ідей, декларованих одним із найбільших реформаторів світового балетного театру ХХ ст.<sup>347</sup>.

Врешті, пластична лексика «Макбета» помітно тяжіла до засобів побудови образу хору в «Едіпові-цареві». На відповідний висновок також наштовхують розмірковування В. Чистякової стосовно природи сценічної поведінки окремих персонажів «Макбету»: «Ці танцювальні рухи ми не позичали ані з класичного жесту, ані з характерних танків. Це були рухи, подібні до ритмічних фігур Далькроза, модернізовані нами відповідно до нашого акторського розуміння макбетівських відьом»<sup>348</sup>.

<sup>343</sup> Гаккебуш В. Рита Нещадименко: нарис [...] — С. 33–34.

<sup>344</sup> Чистякова В. Листування з Валерієм Гаккебушем: (продовження) / Валентина Чистякова; публікація М. Лабінського // Український театр. — К., 2006. — № 4. — С. 17.

<sup>345</sup> Чистякова В. Главы из воспоминаний [...] — С. 80.

<sup>346</sup> Чистякова В. Листування з Валерієм Гаккебушем / Валентина Чистякова; публікація М. Лабінського // Український театр. — К., 2006. — № 3. — С. 18.

<sup>347</sup> Схожі думки висловлює у монографії «Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років» Ірина Макарик, спираючись у тому числі на листування Б. Ніжинської і Н. Шуварської, яке зберігається в бібліотеці Конгресу США.

<sup>348</sup> Чистякова В. Главы из воспоминаний [...] — С. 82.

З точки зору природи дії, законів ритму актори Кийдрамте рухалися в напрямку, ініційованому митцями, які докорінно змінили загальне уявлення про сценічну пластику а, відтак, інтенсивно вплинули на світовий театральний процес. Тож роботою над «Макбетом» («Едіпом-царем», «Гайдамаками») Л. Курбас зі своїми учнями, насамперед, у сфері тілесної виразності, активізували інтегративні тенденції в національному театрі.

На жаль, про роботу Л. Курбаса — виконавця заголовної ролі — майже нічого не відомо. Історія нам лишила, хіба що, однозначне схвалення О. Слісаренка, зроблене невдовзі по прем'єрі. Оприлюднені майже через півсторіччя позитивні відгуки М. Бажана й В. Василька не були конкретизовані з точки зору сценічних подій<sup>349</sup>. Останній з цих авторів, у монографії «Театру віддане життя», взагалі обмежився двома реченнями: «З акторів на першому місці був сам Лесь Курбас у ролі Макбета. Його палкий темперамент, гострота мислі, глибоке проникнення у психологію свого героя допомогли акторові розкрити зміст одного з найвеличніших творів драматурга»<sup>350</sup>.

На цьому тлі на суттєве увиразнення «акторського портрету» Л. Курбаса — Макбета претендує, хіба що, запропонований В. Гаккебушем опис однієї зі сцен за участі героя<sup>351</sup>. Втім, згаданий епізод, радше, належав виставі 1924 року, де Макбета грав І. Мар'яненко. Повертаючись до вистави 1920 року, зазначимо: Л. Курбас тоді міг застосовувати новаторські сценічні прийоми, що, власне, й намагався довести В. Гаккебуш.

Якщо пристати на цю точку зору, то в подібних спробах Л. Курбас міг спиратися на виконавицю головної жіночої ролі — Л. Гаккебуш, яка тільки-но приєдналася до трупи<sup>352</sup>. В. Чистякова згадувала, що сам Л. Курбас під час об'єднання Молодого й Державного драматичного театрів привернув її увагу до Л. Гаккебуш, яку в «Гайдамаках» призначили на роль Польщі. У Кийдрамте вона вже грає Перше слово поета, а з колишнього репертуару Молодого театру — Йокасту, Марію («Гріх»). Звичайно, їй випало виконувати заголовну роль у «Панні Марі», створеній В. Винниченком — її близьким приятелем — спеціально для неї. За його ж таки порадою, обдарована аматорка 1917 року (після короткого навчання у О. Таїрова) дебютує на сцені Національного театру, але досить швидко стає гарячою прихильницею Л. Курбаса, що В. Василько так пояснював: «В особі

<sup>349</sup> Див.: *Бажан М.* У світлі Курбаса [...] — С. 283–287; *Василько В.* Режисер-новатор / Василь Василько // Вітчизна. — К., 1963. — № 12. — С. 169–170.

<sup>350</sup> *Василько В.* Театру віддане життя [...] — С. 179.

<sup>351</sup> *Гаккебуш В.* Рита Нещадименко: нарис [...] — С. 27.

<sup>352</sup> Докладніше про це див.: *Єрмакова Н.* Акторська майстерність Любові Гаккебуш / Н. П. Єрмакова; АН УРСР; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. — К.: Наукова думка, 1979.

Олександра Степановича вона бачила високоталановитого режисера-новатора, шукача нових шляхів у театрі, режисера, який був для неї відкриттям, творчою знахідкою з великими перспективами»<sup>353</sup>.

Сама Л. Гаккебуш не могла не зацікавити керівника Кийдрамте як представниця рідкісного для українського театру типу актора інтелектуального плану. Унікальна специфіка індивідуальності, згодом розвинена у співпраці з реформатором українського театру, виділяла її з-поміж акторського загалу. Найперше, що захоплювало колег, було вміння до дрібниць точно фіксувати весь спектр ознак сценічного образу. Цю рису керівник Кийдрамте цінував особливо високо як засадничу для митців власної школи. В. Василько, згадуючи про навчання в Кийдрамте, зауважував: «В нашому вжитку слова “побутовщина”, “нутряк”, “жанрист” означали негативні якості акторської гри. Курбас, як і раніше, наполягав на фіксації ролі: “Зафіксована форма, — казав він, — це чаша, наповнена емоціями”»<sup>354</sup>. Тому приєднання до трупи Л. Гаккебуш у переддень роботи над «Макбетом» було принципово важливим.

Окрім того, вона була актрисою трагедійного плану. М. Бажан, який в підлітковому віці в Умані вперше побачив Л. Гаккебуш в ролі леді Макбет, згадував: «Величавість — оце був той тонус, той музичний лад, на якому розкішно і щедро карбувала свої викінчені трагічні ролі Любов Михайлівна, начебто самою природою створена саме як актриса трагічного плану, одна з тих не багатьох актрис світового театру, якій не треба було захикуватися, задихатися, виснажуватися, силоміць примушувати себе спинатися навшпиньки, щоби стати врівень з трагічними образами Шекспіра і Софокла, Шевченка і Горького»<sup>355</sup>. Звичайно, таких вершин актриса досягла не одразу, але 1920 року вона, на загальну думку, зробила чимало для того, щоби стати врівень зі своїм партнером — Л. Курбасом.

У виставі Кийдрамте образи обох героїв тематично були спорідненими, хоча «вектори» їхнього розвитку помітно відрізнялися. Якщо Макбет поступово деградував, розчавлений тягарем нечистої совісті, то його дружина — від початку переконана в «нормальності» злочину — рішуче, без жодних сумнівів йшла до своєї мети. І коли, здавалося, ніщо не могло зупинити одержиму честолюбством жінку, відбувся раптовий злам. Актриса з рідкісною для молодої виконавиці силою відтворила пробудження тієї єдиної людської риси, що затамувалася в душі героїні, — здатності відчутти і досягнути всю безмежність свого падіння. В. Чистякова згадувала: «Глядача особливо вражала сцена сомнамбулізму,

<sup>353</sup> Лист В. Василька до Н. Єрмакової від 9 грудня 1969 року. — Зберігається в архіві автора.

<sup>354</sup> *Василько В.* Театру віддане життя [...] — С. 187.

<sup>355</sup> З листа М. Бажана до В. Гаккебуша від 17 жовтня 1968 р. — Копія зберігається в архіві автора.

в якій звичайне людське ество леді Макбет несподівано проривалося назовні. Крах нелюдської догматичної жорстокості, противної природі людини, розлад психіки, яка не витримала надмірного злочинного перенапруження, актриса показувала зі справжньою трагічною силою. Образ леді Макбет — Гаккебуш був овіяний на сцені диханням справжньої трагедії»<sup>356</sup>.

Хоча Л. Курбас у своєму щоденнику називає першого українського «Макбета» «розсудочним» та «провальним», погоджуватися з ним навряд чи варто не лише з огляду на схвальну реакцію глядачів та безумовні ознаки публічного успіху. (У Білій Церкві, де вистава народилася, вона тиждень ішла щодня<sup>357</sup>). Збережена часом інформація свідчить про суттєві позитивні наслідки праці. Насамперед, вистава була рідкісним на той час «продуктом» режисерського театру. Запроваджена Л. Курбасом нова концепція людини піднялася у ній на нову ступінь, збагативши колектив досвідом опанування жанром трагедії. Зрілість окремих аспектів формального плану засвідчила ґрунтовну фахову працю. Врешті, гурт виявив чутливість щодо інноваційних процесів у світовому театрі, передусім у сфері пластики, будови сценічної дії. Потроху, крок за кроком Л. Курбас та його учні долали нові мистецькі рубежі.

Невдала спроба осісти в Харкові завершилася, фактично, розпадом Кийдрамте наприкінці 1921 року. Але вже навесні 1922 року, у Києві — започаткуванням МОБу — Л. Курбас швидко відновляє творчу форму свого оточення, починає розробляти нову мистецьку програму.

---

<sup>356</sup> Цит. за текстом передачі Українського радіо від 17 жовтня 1968 р., присвяченої творчості Л. Гаккебуш. — Зберігається в архіві автора.

<sup>357</sup> Болобан Л. [Л. Серговський] Від Молодого театру до Кийдрамте [...]. — С. 113.

розділ третій

---

## МИСТЕЦЬКЕ ОБ'ЄДНАННЯ БЕРЕЗІЛЬ (1922–1926)



Із закінченням епохи Кийдрамте та поверненням до Києва для Л. Курбаса особливої гостроти набуває проблема суголосся з історичним часом. Її вирішення вимагає добре зважених кроків, адже без чітко окресленої програми годі було й братися за таку справу.

Швидкоплинний час не дозволяв надто зволікати, і навесні 1922 року в Києві замість чергового театру Л. Курбас засновує Мистецьке Об'єднання «Березиль» (МОБ) — наріжний камінь у фундаменті нової сценічної культури. За чотири роки його реорганізують у державний театр, в статусі якого восени 1926 року розпочнеться вже харківський етап біографії.

Створити мистецький заклад із ширшими, ніж у театра повноваженнями, Л. Курбас зважується не одразу. Свідок подій О. Дейч згадував: «Повернувшись із Москви, я не впізнав Курбаса. [...] Згусток енергії і волі! І які задуми! Я чекав усього, та висловлені ним плани мене вразили. Мова йшла не про що інше, як про ... організацію Єдиної Всеукраїнської Театральної Академії, причому слово "Академія" тлумачилось дуже широко. На її факультетах мали народжуватись театри: драматичні, оперні, сільські, дитячі, пересувні, малих форм, масових видовищ і т. д... Передбачалось відкриття студій: танцю, пантоміми, фізичної культури, декламації; музеїв: театрального, музичних інструментів, давньої української книги, живопису і скульптури; шкіл: наприклад, Нових Драматургів, Інституту української режисури; бібліотеки: наприклад — зібрання світової драматургії — укра-

їнською мовою, до перекладацької роботи мали бути залучені письменники, які знають мови і люблять театр, і багато іншого»<sup>358</sup>.

Здійснення грандіозних планів вимагало ґрунтовної підготовки, кваліфікованих кадрів, але терпляче чекати на їхню появу Л. Курбас не збирався. Його стратегія полягала в мобілізації власних сил, задля чого був розгорнутий широкий фронт робіт. Відсутність попередників, матеріального заохочення Л. Курбаса не зупиняла.

В історії МОБу на особливу увагу заслуговує концепція та будова організації. На жаль, документальні свідчення про ті події є надто скромними і здебільшого лише пунктирно позначають все, що тоді відбувалося. Тим не менше, навіть побіжний погляд на обшир збережених часом свідчень наполегливої праці березильців дозволяє стверджувати — організація була динамічною й гнучкою системою функціонально зумовлених ланок, поєднаних між собою. За чотири роки пощастило окремі плани реалізувати, інші — сформулювати, створивши унікальний прецедент у національній культурі.

Географія МОБу, реєстр його осередків, де гуртувалося близько 250 осіб (за підрахунками Ю. Бобошка), справляють велике враження. Своєю діяльністю березильці охопили основні сфери творення й побутування професійного та самодіяльного театрив. Н. Кузякіна з цього приводу слушно зауважила: «Процес дуже швидко переріс задуми Курбаса. Бажаючих вчитися і працювати в театрі було так багато, що "майстерні" "Березоля" постійно поповнювалися, і невдовзі в театрі працювала-навчалася сила-силенна народу. Більше як двісті осіб. Стихійність зростання "Березоля" є свідченням величезної потреби в українському революційному мистецтві. Театр нібито долав межі власне театру, єднаючи всіх ентузіастів мистецтва та пропонуючи кожному залежно від підготовки та здібностей будь-яку роботу... Курбас був готовий з'єднати в "Березолі" усі сили театрального мистецтва до оперно-балетного включно»<sup>359</sup>.

До складу МОБу в різний час входило шість професійних театрив-майстерень у Києві та Одесі та кілька напіваматорських й аматорських колективів у Білій Церкві, Борисполі, інших провінційних містечках, окремі сільські театральні осередки. Тут одночасно працювали станції, комісії, лабораторії, вивчаючи та розвиваючи фахові засади театральної роботи: слово, голос, пластику, хореографію, тощо. Над цим «ландшафтом» Монбланом височів Режлаб (Режисерська лабораторія) — перша в Україні режисерська школа, чиї вихованці

<sup>358</sup> Дейч О. Людина, яка була театром [...] — С. 99.

<sup>359</sup> Кузякіна Н. Лесь Курбас / Н.Б. Кузякіна // Лесь Курбас. Статті в спогади о Л. Курбасе. Литературное наследие / ред. кол.: Н. Кузякіна [и др.]; сост. М. Лабинский, А. Ганюк. — М.: Искусство, 1987. — С. 22.

очолювали всі осередки Об'єднання. Під їхньою егідою працювали термінологічна, видавнича, бібліотечна, клубна, репертуарна, наукової організації праці, музейна станції, комісії, лабораторії. Існували в МОБі фоно- фото- та кінолабораторія, Ліга часу, Станція НОП, Психотехнічна комісія та Макетна майстерня. Особливе місце посідала в цій структурі Станція фіксації та систематизації досвіду (СФІД), покликана започаткувати теорію театру, режисури, розробити театральну термінологію та видати словник театральних термінів. В Об'єднанні видавали часопис «Барикади театру».

Якщо інформації про творчу діяльність МОБ відчутно бракує, то про матеріальний та побутовий бік його життя відомо ще менше. Свого часу цю тему заторкнули лише короткі повідомлення «Барикад театру» та нарис канадського журналіста М. Шатульського, оприлюднений наприкінці першого року існування МОБ. Цей, за висловом автора, «театральний університет», винаймав «будинок для приміщення своїх трьох майстерень... Плата, розуміється в порівнянні до величини будинку і його льокації (центр міста) є дуже маленька. Та попри це є інші великі розходи на ріжний потрібний реманент, декорації і на утримання самих артистів. Про матеріальне забезпечення всіх цих вимог з прибутків, які приходять від виставлювання штук, не може бути й мови. [...] Держава безпосередньо також не дає матеріальних средств, за виїмком ріжних привілеїв в зв'язку з рентуванням будинків, тощо. [...] Над "Березілем" має шефство 45-та Червоно-Прапорна дивізія. І ця дивізія є головним джерелом матеріального забезпечення "Березіля"»<sup>360</sup>. Останнє зауваження яскраво ілюструють спогади З. Пігулович: «Керівництво 45 дивізією допомагало нам матеріально. Щоденно ті, хто цього потребував, отримували півлітра молока, нас забезпечували картоплею, годували обідами, за дуже низькими цінами. Крім того, допомагали нам матеріально — лісом, фанерою — для оформлення вистав»<sup>361</sup>.

Березильці облаштовували своє робоче місце завзято, всіляко поліпшуючи умови праці, побуту. За словами С. Свашенка: «Внутрішнє життя "Березоля", якщо можна так сказати, в основному було побудоване на громадських засадах. Ми самі себе обслуговували і самі вели своє господарство. Була у нас їдальня, взуттєва майстерня. Власними руками ремонтували ми приміщення, де відбувалися заняття. З напівзруйнованого будинку на Левашівській вулиці ми

<sup>360</sup> *Пролеткор* [М. Шатульський]. Мистецьке об'єднання «Березиль» на Україні / *Пролеткор* // *Голос Праці*. — Вінніпег, 1923. — № 12. — С. 21–22.

<sup>361</sup> *Пігулович* З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» [Машинопис] / З. Пігулович. — МТМК України, Ф.Р.: архів Курбаса А.С., од. зб. 10032.

зробили гарний гуртожиток. У Голосіївському лісі мали навіть невелике допоміжне господарство»<sup>362</sup>.

Про матеріальний стан Об'єднання свідчить протокол засідання Правління МОБ початку 1925 року, де розглядалися фінансові проблеми. З тексту зрозуміло, що в той час осередок отримував державну субсидію, розмір якої їх не влаштував (йшлося про менш як вісім тисяч карбованців), утім, присутній на зібранні представник губернського виконкому заявив: «Цілком підтримую пропозицію про збільшення субсидії. Гринько<sup>363</sup> також підтримує цю справу»<sup>364</sup>. Очевидно, що влада була прихильною до «Березоля», бо невдовзі запросила переїхати до Харкова в статусі столичного театру з субсидією в сто тисяч карбованців. Вони невтомно продовжували розгортати свою діяльність. Цьому, найперше, сприяла особлива моральна та творча атмосфера, про яку Л. Курбас невтомно дбав. Його зусиллями витворювався стиль творчої праці, обарвленої оптимізмом, нестримним бажанням експериментувати, самовдосконалюватися, — складові, які він вважав запорукою зростання особистості молодого митця.

Коли йдеться про соціальний, культурний пафос березильського руху, не можна уникнути питання резонансів заяв і діяльності МОБу в гаслах і закликах Радянської влади, тим паче, що виступи березильців подеколи обарвлювалися лексикою більшовицько-агітпропівського ґатунку. Показовою в цьому сенсі є Платформа МОБу, оприлюднена на третьому році існування Об'єднання. По суті пролеткультівська риторика документу відбивала намір авторів вписатися в соціально-культурний, політичний контекст і заявити про це в дусі маніфестів так званих лівих революційних мистецьких угруповань.

Документи, оприлюднені в останнє десятиліття, змушують шукати генезу МОБу в реаліях соціально політичного життя періоду, який передував встановленню радянської влади в Україні. Архіви Театрального відділу Генерального Секретарства Центральної Ради переконливо доводять: ідея будівництва МОБу могла постати з програм, започаткованих владними інстанціями Центральної Ради та неурядовими закладами, які підтримували її політику. Приміром, в одному з тогочасних документів йдеться про «закладання урядових театрів: міських, робітничих, селянських та мандрівних, догляд за їх діяльністю... Закладання театральних музеїв та бюро... Закладання шкіл

<sup>362</sup> *Свашенко* С. Учитель юності моєї / Семен Свашенко // *Леся Курбас: Спогади сучасників* [...]. — С. 159.

<sup>363</sup> Г. Гринько (1890–1938) — державний діяч. У середині 1920-х років був головою Держплану України.

<sup>364</sup> [Курбас Л.] Тексти, документи різних років: 1920–1933 рр. [Рукопис; машинопис] ...

різноманітних типів: школи артистів, режисерів та інструкторів... Видавництво нових оригінальних і перекладних п'єс, режисерські видання, театральні підручники для шкіл і театру, часописи та журнали, урядження конкурсів та театральних книгозбирань»<sup>365</sup>.

Тож, у МОБівської програми був цілком конкретний «прототип», а Л. Курбас, через свою причетність до культурних процесів, запроваджуваних попередньою владою, мав бути обізнаним з її планами щодо театру. Тому, попри відчутну більшовизацію українського театру на початку 1920-х років, ідеї, актуальні для періоду будівництва національної держави, могли надихати Л. Курбаса, впливати на програмний зміст практики Об'єднання. Інша річ, що за нових політичних умов ці засади не могли не трансформуватися й постати у вигляді «легітимному» для нових соціально-політичних реалій.

Моменти збігу завдань національного театру (сформульованих ще за дорядянської доби) з цілями побудови культури «нового типу» потребують всебічного розгляду й принципової наукової оцінки. Тут не лише трапляються почасти несподівані збіги, тимчасові, а інколи й постійні зв'язки цілком відмінних рухів, даються взнаки часто силувані, проте, подеколи й добровільні альянси. В цілому в цих процесах поступово складаються засади поставання театральної культури тоталітарної держави.

Завданням постало в 1922 році МОБу була зміна форми та сенсів практики національного сценічного мистецтва. Особлива атмосфера мистецького товариства, члени якого згуртувалися довкола спільної ідеї, сповідували одні ідеали, мали лідером визнаний духовний й мистецький авторитет, — допомагало концентрувати сили, накопичувати творчу енергію. У цей період актуалізується досвід Молодого театру, оскільки саме студія органічно поєднує експерименти, навчання та виробництво, чого найбільше прагнув Л. Курбас.

На початку 1920-х років активізується студійний рух в Україні. Серед найпопулярніших гуртів виділяються осередки «молодотеатрівського кореня»: керований В. Васильком «Каменяр» та Всеукраїнська центральна студія (Центростудія) під орудою М. Терещенка. Остання (пізніше театр ім. Гната Михайличенка), надихаючись естетикою масових видовищ, активно розвивала так званий метод колективного дійства. Найбільше він вплинув на акторську творчість, за словами Г. Веселовської: «Крім загальноестетичних і стилістичних новацій [...] тут плекалося принципово нове для українського театру ставлення до акторської творчості, розуміння природи сценічного існування й виконавської

<sup>365</sup> Обов'язки посадових осіб Театрального відділу (без дати). — Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Ф. 2581., оп. 1, од. зб. 200.

техніки»<sup>366</sup>. Втім, інтерес до методу колективного дійства виявляли всі представники авангардного крила українського театру.

Створивши МОБ, Л. Курбас, насамперед, активізує педагогічну працю, тим самим зсуваючи вісь студійної діяльності в бік навчання та експериментів і започатковуючи в такий спосіб «постмолодотеатрівську» студійну модель. Досвід, здобутий у попередні роки, збагачується ідеєю виховання акторів, режисерів, художників та інших творців вистави в єдиному мистецькому середовищі, у процесах спільного фахового навчання. Корисним виявився досвід ще 1917 року використовувати літню відпустку для наполегливішого опанування секретами фахової роботи. Про результати цих зусиль писав Й. Гірняк, який саме тоді вступив до Об'єднання й уважно спостерігав за всім, що там відбувалося, намагаючись збагнути сенс їхньої практики. Хоча самого актора найбільше цікавили студії з пластики, він не лишився байдужим до загальних засад творчої праці: «Еластичне тіло молодого березільця, чіткий і яскравий рух, експресивний жест і слово, зв'язані режисером у мистецьку композицію, вже тоді творили видовище, яке тогочасний глядач сприймав з подивом і великою прихильністю. [...] Курбас поставив на молоду, зовсім не заражену театральними штампами людину. Їхнє молоде гнучке тіло скоро сприймало хореографічну й фізкультурну м'якість та виразність, які були конечні для пантоміми, для руху й жесту та навіть для музичної інтонації звуку і слова, що було характеристичним стимулом для зовнішнього вияву режисерського задуму»<sup>367</sup>.

Цілком очевидно, що у МОБі віддавали перевагу системній праці. Тренаж — вокал, акробатика, гімнастика, ритміка, мімодрами — відбувалися регулярно і був кількагодинним. Ритмопластичною виразністю березільців опікувалася очолювана Н. Шуварською та М. Верховинцем хореографічна майстерня. Її роль у житті Об'єднання була дуже помітною. «До занять по пластичці, які вела балерина Шуварська і від яких не позбавляв ані вік, ані акторський стаж і на яких навіть огрядний Іван Олександрович Мар'яненко робив арабеск, ми ставилися з належною повагою, розуміючи як це потрібно, — згадувала І. Авдієва. — Отримати похвалу Шуварської було важко, і часто ми крім офіційних годин додатково займалися самі невеликими групками, вдосконалюючи пліє чи

<sup>366</sup> *Веселовська Г.* Полілог із часом: Формула революційного мистецтва режисера Марка Терещенка / Ганна Веселовська // Записки Наукового товариства імені Шевченка: праці Театрознавчої комісії / редактори тому О. Купчинський, Р. Пилипчук. — Л.: [НТШ], 2007. — Т. ССLIV — С. 306.

<sup>367</sup> *Гірняк Й.* Спомини / Йосип Гірняк; упорядк. Б. Бойчук. — Нью Йорк: Сучасність, 1982. — С. 148–149.

піруети»<sup>368</sup>. На принциповій важливості саме цієї сфери діяльності наголошував Й. Гірняк — один із найбільш пластично виразних і фізично розвинених березільських акторів: «Хореографії Лесь Курбас приділяв велику вагу не тільки у поставах “Березоля”, але й всьому методу акторського виховання, як одному із засобів мистецького вияву. Всі роди гімнастики і спорту та танку були одними із головних предметів березільської школи. Гнучкість тіла актора “Березоля” була запорукою чіткого і виразного зовнішнього вияву психологічного стану людини. Вистави Лесь Курбаса (як й інших режисерів того театру) були характеристичні своїм музичним супроводом, що в свою чергу вимагало відповідного елемента хореографії. [...] За 12 років існування “Березоля” під керівництвом Лесь Курбаса, хореографічною частиною театру завідували такі балетмейстери: від 1922–1926 року Надія Шуварська. Від 1927–1929 Анна Купферова (спеціально заангажована балерина із Праги) і з 1930–1934 р. Євгеній Вігільов»<sup>369</sup>. Поруч з Хореографічною комісією працювали різні гурти, які переслідували схожі цілі. Так, приміром, заняттями з акробатики керували Ф. Лопатинський та І. Авдієва. Відвідування було обов’язковим, і березильці не шкодували часу та сил, опановуючи арсенал із кульбтів, рундат, фордешпругів, про що В. Василько писав у щоденнику: «Мар’яненко, що пробув тридцять з лишком літ на сцені, тепер, як відсталий учень, проходить з тов. Нятко екзерсиси по пластиці і робить це без жодних амбіцій, солідно й уважно. Бідні малороси, для них це непереборимий факт!!! Бо, коли Курбас “божевільний”, то Мар’яненко солідний високоавторитетний актор і репліки покрити нема чим. [...] Історичний день тим, що сьогодні Мар’яненко зробив перший кульбт вперед. Каргальський теж. Характерно, що обидва забились. Каргальський злякався і не захотів більш, а Мар’яненко зробив удруге і зробив уже значно краще»<sup>370</sup>.

З неменшою увагою Л. Курбас ставився до мистецтва виголошеного слова, яке називав «центральною справою культури»<sup>371</sup>. Його особлива прискіпливість пояснювалася переконанням, що «театр мусить бути центром, де виробляється жива мова, зразкова, чиста мова: театр культивує таку мову. Культура

<sup>368</sup> Авдієва І. Воспоминания [Машинопис] / І. Авдієва. — МТМК України, Ф.Р.: архів Курбаса Л.С., од. зб. 9964.

<sup>369</sup> Гірняк Й. Вибрані листи / Йосип Гірняк; публікація М. Ревакович // Світо-вид. — К.; Нью-Йорк, 1995. — № 4. — С. 56–57.

<sup>370</sup> Василько В. Щоденник. Т. 5: 1923–1924 рр. [Рукопис] / Василько В.С. — МТМК України, Ф.Р.: архів В.С. Василька, од. зб. 10374.

<sup>371</sup> Зібрання колективу в справі лабораторії слова [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42, од. зб. 29.

мови поруч з культурою жесту мусить стати в центрі нашої роботи»<sup>372</sup>.

Але чи відповідала такій настанові тодішня мовна ситуація в українському театрі? Л. Курбас не мав щодо цього жодних ілюзій: «Немає у нас культури сценічної мови, яка максимально доцільна для передачі мислі, чи навіть емоції, ми ще не вміємо максимально доцільно будувати інтонації і ритм мови, не вміємо передихнути, де треба, зробити паузу, підняти чи опустити тон, оперувати ним»<sup>373</sup>. На думку Л. Курбаса, проблема виголошеного слова відбивала стан виконавської культури в цілому, спонукаючи його наголосити: «Робота над словом спрямовує мислення актора на форму, на засіб, а без підбору засобів немає митця. [...] Слово мусить бути доцільним, тут має значення тембр, висота, сила, щоби слово дійшло в своєму завданні... Треба виховати і до виховати звичку — не вміти сказати безформенне слово, берегтися звички малювати голосом»<sup>374</sup>. Поліпшення мовної культури покладалося на спеціальну комісію в складі І. Мар’яненка, П. Берези-Кудрицького, Л. Гаккебуш, Л. Сердюка.

Крім того, аби поліпшити стан справ у сценічному мовленні березильці звернулися по допомогу до професора Й. Куніна, про якого Ю. Фоміна писала, що він створив «власну систему постановки голосу драматичного актора, використавши деякі секрети старовинного культового єврейського співу»<sup>375</sup>. Методика Й. Куніна називалася «система сфер» й у викладі І. Авдієвої, виглядала наступним чином: «Голос треба було вміти посилати у сім сфер (центрів) тіла, що надавало йому певної характеристики. Голос, що посилався в лоб, давав “мозкову інтонацію”; це перша сфера. Друга — в ніс: нудьга, сплін, роздратування. Третя — в горло: лірика, воркування, наївність. Четверта — в бронхи: захоплений романтизм. П’ята — в легені й серце: бадьорий, щиросердний, стверджуючий, відвертий оптимізм. Шоста — у діафрагму; це голос обурення, страждання тривоги. І, нарешті, — сьома сфера, коли голос треба було посилати в самий низ живота: трагічне звучання пристрасті, зненависті, гніву, нестерпного болю»<sup>376</sup>.

Л. Курбас ставився до системи Й. Куніна дещо скептично, закидаючи їй брак наукової аргументації: «Коли б це була гіпотеза, її б ще можна прийняти

<sup>372</sup> [Курбас Л.] Лекції з «Практики сцени» [Машинопис] ...

<sup>373</sup> Зібрання колективу в справі лабораторії слова [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42, од. зб. 29.

<sup>374</sup> Там само.

<sup>375</sup> Фомина Ю. Мемуари / Юлія Фомина // Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми / Роман Черкашин, Юлія Фомина; упоряд. та прим. В. Собіянського; передмова Н. Єрмакової. — [Х.]: «Акта», 2008. — С. 271.

<sup>376</sup> Авдієва І. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки / Ірина Авдієва // Лесь Курбас: Спогади сучасників [...]. — С. 149–150.



і почекати справдовуючих результатів. Але як твердження, це рішуче голосливо... Почувається тут недоладність, недопустима у строгій системі, яка хоч трошки хоче претендувати на науковість... Хиба тут, у корені, хиба, питома усім новішим теоріям ідеалістів, де містичну фантазію намагаються сполучити з науковими даними»<sup>377</sup>. Втім, через вкрай незадовільний стан справ у цій сфері він погодився використовувати окремі аспекти «системи сфер», але у вигляді, адаптованому для березільських потреб. Тож ініціаторам її запровадження в «Березолі» довелося трансформувати «всю систему Куніна в план практичного застосування для точного використання різними резонаторами та всіма регістрами у постановці голосу. Членам режлабу Курбас дав завдання впорядкувати весь цей матеріал»<sup>378</sup>. З. Пігулович, чиє опрацювання системи Л. Курбаса задовольнило, мала «налаштувати голосовий апарат акторів відповідно до вимог постановника. [...] Доводилося працювати з деякими акторами у відповідності до ролі, над розширенням діапазону голосу, над підтримкою високих чи низьких регістрів, не забуваючи про емоційне забарвлення»<sup>379</sup>.

Схожим чином в Об'єднанні поставилися до системи Дельсарта, щодо якої Л. Курбас писав: «До Дельсарта ніхто ніколи питанням систематики жесту не займався. Тому систему Дельсарта приймаю як перший ступінь еволюції жесту. Фактом є, що система Дельсарта, чи то шляхом студій над нею, чи то емпіричним, усіма нами засвоєна, і хоч, можливо, дехто й не знає термінології, система, як відкриття можливостей, у більшості сидить уже в крові. [...] Від нього через стилізований (жест — *Н. С.*), а потім ритмізований до перетвореного, і перетвореного ритмічно»<sup>380</sup>.

Від початку існування МОБ наріжним каменем педагогічної методи Л. Курбаса була освіта та самоосвіта. Як оцінювали його зусилля сучасники? Чи мав він їхню підтримку і в чому вона полягала?

Відомо, що інтерес до МОБу був значним — про це якнайкраще свідчать візити не тільки колег, а й державних та партійних діячів, що не могло не впливати на життя Об'єднання. Приміром, чималий ефект справив візит тодішнього народного комісара освіти СРСР А. Луначарського — визнаного ерудита та знавця світового мистецтва, який був у захваті від побаченого. Про це дізнаємося з пові-

<sup>377</sup> Курбас Л. Декілька слів про так звану систему сфер громадянина Куніна // Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас; упоряд. М. Лабінський. — К.: Основи, 2001. — С. 587–589.

<sup>378</sup> Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» [Машинопис] ...

<sup>379</sup> Там само.

<sup>380</sup> Курбас Л. Декілька слів про так звану систему сфер громадянина Куніна [...]. — С. 588.

домлення однієї з київських газет: «Розпитуючи про мистецькі справи на Україні, зокрема про український театр, т. Луначарський сказав, що “Березиль” цікавить його з перших днів свого існування. Робота і шляхи “Березіля” мають, на думку Луначарського, всесоюзне значіння»<sup>381</sup>.

Бували в Об'єднанні й зарубіжні гості. Згадуваний канадський журналіст М. Шатульський у своєму великому та ґрунтовному нарисі окреслив практику МОБу як певної мистецької школи. Вдаючись лише до перерахування дисциплін з розкладу МОБу, він створив образ напружених пошуків творчої довершеності. І цей «реєстр» у його викладі мав усі ознаки системи: «1. Плястика; 2. Акробатика; 3. Гімнастика; 4. Спорт; 5. Постановка голосу; 6. Дикція деклямацій; 7. Система виховання акторів, в яку входять: мімодрама, міміка, вправи монологічні, рисунок ролі, композиція ролі; 8. Теорія малярства; 9. Наукові екскурсії — по філософії, мистецтву, експериментальним наукам (інтелектуальне виховання); 10. Риторика; 11. Постановочна і експериментальна праця. Крім того, при “Березілі” є ряд комісій: а) по постановці голосу; б) психотехнічна; в) видавничая; г) музейна (ціль її — оснований першого театрального музею на Україні) і г) бібліотечна (ціль — створення на Україні загальної театральної бібліотеки). Лекції по ріжним питанням читають у “Березілі” визначні люде науки. Устроюються дискусійні вправи для того, щоби кожний питомець цієї інституції умів не тільки грати на сцені, не тільки шукати нових шляхів у театральному мистецтві, але щоби умів також при всякім випадку боронити те, чому він служить»<sup>382</sup>.

Особливо важливим для духовного розвитку березильців стає спілкування з тогочасною художньою елітою: міцнішають контакти з футуристами, очолюваними М. Семенком, та з неокласиками, головно, П. Филиповичем, М. Зеровим, О. Бургардтом. На окремих митців візит до МОБу справляє таке сильне враження, що змушує суттєво скорегувати власні творчі плани: зокрема В. Меллер, невдовзі після відвідин Об'єднання, організував при ньому Макетну майстерню, до складу якої увійшли його третьокурсники з Художнього інституту.

Стосовно М. Семенка варто нагадати, що його близьке приятельство з Л. Курбасом почалося ще за часів Молодого театру (поет навіть був у нього шафером на весіллі з В. Чистяковою). Відомо, що в 1919 році його п'єсу «Ліліт» планували поставити на молодотеатрівському кону. На початку 1920-х років контакти Л. Курбаса і М. Семенка відновилися на ґрунті спільної літературно-

<sup>381</sup> Тов. Луначарський у «Березілі» // Пролетарська правда. — К., 1925. — 5 листоп. — Без підпису.

<sup>382</sup> Пролеткор [М. Шатульський]. Мистецьке об'єднання «Березиль» на Україні [...]. — С. 20–21.

мистецької боротьби. «Хоча футуристи загалом були скупі на компліменти, — зазначає О. Ільницький, — Аспанфут, на диво, щедро розхвалював своїх театральних союзників. Яків Савченко, який регулярно коментував і рецензував діяльність “Березолу” в Києві, вбачав у режисурі Курбаса роботу генія, а його театр називав “блискуч[им] крок[ом]” до пролетарського мистецтва в Україні»<sup>383</sup>.

Принциповий характер мала спроба поета і режисера утворити літературно-мистецьку спілку, де, за задумом М. Семенка, домінувала б ідеологія футуризму. На початку листопада 1923 року Аспанфут і «Березіль» заснували Ініціативне бюро Жовтневого блоку мистецтв. Від Аспанфуту підписалися Михайль Семенко, Олекса Слісаренко і Гео Шкурупій; від «Березолу» — Лесь Курбас, Фауст Лопатинський, Гнат Ігнатович та інші<sup>384</sup>. Блок невдовзі розпався — МОБ не бажав поривати з неокласиками, що унеможливлювало беззастережне «сповідування» ідеології футуристів. Утім, творчі контакти з прибічниками М. Семенка березильці деякий час підтримували, про що свідчать, принаймні, «Барикади театру», на чиїх шпальтах присутність футуристів була досить помітною.

Щодо тогочасних літературознавців і мовознавців, то найближчою для Об’єднання особою довгий час лишився А. Ніковський: 1925 року його запросили читати курс лекцій з «української мови та літературної вимови», перекладати й редагувати п’єси для МОБу<sup>385</sup>. І хоча, за словами видатного вченого, «через гарячкову роботу МОБу над новими виставами лекції довелося припинити», він попросив звільнити його з постійної посади в МОБі, втім, пообіцяв: «Надалі з великою охотою на поодинокі запрошення буду ставати до помочі “Березолу”, чи коли викроїться вільний час для лекцій української мови, чи контактам з станції мови в термінологічній роботі, чи, нарешті, редагування мови поодиноких перекладів для репертуару “Березоля”»<sup>386</sup>. Згодом із березильцями як лектор співпрацював інший відомий літературознавець — О. Білецький. Тож зацікавлення членів Об’єднання літературним процесом мало послідовний характер, свідчило про прагнення досягти цілей ширших за ті, які зазвичай висуває перед собою нехай навіть авангардний театральний колектив.

<sup>383</sup> Ільницький О. Український футуризм, 1914–1930: пер. з англ. / Олег Ільницький. — Л.: Літопис, 2003. — С. 99–100.

<sup>384</sup> Семенко М. Відозва Ініціативного Бюро Жовтневого Блоку Мистецтв / М. Семенко, Ол. Слісаренко, Гео Шкурупій, А. Курбас, Ф. Лопатинський, Г. Ігнатович [та ін.] // Більшовик. — К., 1923. — 7 листоп.

<sup>385</sup> А. Ніковський називає «Жакерію» П. Меріме, «Напередодні» Л. Курбаса та С. Бондарчука за О. Поповським, «Золоте черево» Ф. Кроммелінка.

<sup>386</sup> Заява Андрія Ніковського до правління Мистецького Об’єднання «Березиль» від 2 січня 1926 р. [Рукопис]. — МТМК України, Ф. Р.: архів т-ру «Березиль», од. зб. 8574.

Л. Курбас послідовно дбав про розширення творчих контактів своїх учнів із фахівцями в різних галузях знань. І нині вражає інформація про тематику деяких лекцій: зокрема йдеться про курс філософії середньовіччя, про дослідження Г. Граціє з історії Реформації, твори Платона, фундаментальні мистецтвознавчі дослідження Ю. Баба. Радше за все, коло їхніх зацікавлень загальнолюдською культурною спадщиною не вичерпувалося наведеними прикладами, хоча із розгортанням постановочної практики такі інтелектуальні студії поступово втрачали регулярність.

Просвітницьку діяльність лідера МОБу не оминув своєю увагою жоден із його учнів. За висловом І. Авдієвої: «У Курбаса була рідкісна здатність складні речі пояснювати просто й зрозуміло. Говорив він не гладенько і не красномовно, але говорив усім своїм єством. Володів образним жестом, і траплялось, що філософська проблема ставала для нас зрозумілою завдяки виразному жестові руки, завдяки асоціативному прикладові»<sup>387</sup>. Лідер Об’єднання не втомно дбав про духовне зростання березильської молоді. Він, як згадувала одна зі студійок: «Виховував у нас інтерес до всіх новинок, що виходили з друку. Із появою філософської книги Шпенглера “Присмерк Європи”, Олександр Степанович зібрав весь колектив і сам проаналізував зміст цієї книги. З’явилася книга “Теорія відносності” Ейнштейна, і Олександр Степанович запрошує фахівця з Академії Наук, який у популярній формі розтлумачує нам це складне наукове відкриття»<sup>388</sup>.

Попри інтерес до наукового пізнання світу, березильці, головню, цікавилися сучасним європейським авангардним мистецтвом — згадати, хоча б, регулярне колективне читання й обговорення п’єс німецьких експресіоністів, насамперед, Г. Кайзера («З півдня до півночі», «Газ») та Е. Толлера («Еуген нещасний», «Машиноборці», «Людина-маса»). «Газ» першого та «Машиноборці» й «Людина-маса» другого невдовзі потрапляють до репертуару МОБ.

В Об’єднанні чимало часу приділяли колективному знайомству зі статтями й монографіями з актуальних проблем сценічного мистецтва, приміром, резонансному допису Б. Фердинандова «Сьогодні театру» чи тільки-но перекладеній російською мовою монографії О. Вальцеля «Імпресіонізм та експресіонізм у сучасній Германії (1889–1920)», обговорення якої розтяглося на тижні.

За найменшої нагоди до Об’єднання запрошували тих, хто міг повідомити про помітні мистецькі події. Так, О. Дейч — частий гість МОБу — розповів

<sup>387</sup> Авдієва І. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки [...]. — С. 145.

<sup>388</sup> Пигулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» [Машинопис] ...

про постановку «Великодушного рогоносця» Вс. Мейєрхольдом<sup>389</sup>. Звичайною практикою були виступи самих березильців з широкого кола театральних, мистецьких проблем. Так, у літні місяці 1923 року жваво обговорювалися доповіді про систему К. Станіславського (23 квітня) і театральний експресіонізм (28 серпня)<sup>390</sup>. Інтерес слухачів викликав реферат Г. Воловика «Символізм в українській та європейській поезії», доповідь О. Магат про творчі пошуки О. Таїрова у Камерному театрі тощо.

Найдієвішим знаряддям культурного розвитку особистості Л. Курбас — ревний читач і кваліфікований бібліофіл — вважав книгу. Власну бібліотеку він роками збирав й оновлював, з книгами щоденно працював<sup>391</sup>. Ставлення до друкованого слова було в МОБі виключно шанобливим, а книгу піднято на найвищий п'єдестал — насамперед, як джерело інтелектуального самовдосконалення, про що свідчить, з-поміж усього іншого, звіт бібліотечної комісії. Цей документ підтверджує серйозну налаштованість молоді здобувати повноцінні й різнобічні знання, тому поруч суто театрознавчої літератури зустрічаємо, приміром, «Історію філософії» К. Форлендера (вимога на два примірники!)<sup>392</sup>.

Автору цих рядків довелося складати для російського театрознавця О. Мацкіна, замолоду знайомого з Л. Курбасом, орієнтовний перелік фахівців у різних сферах знань, на яких керівник Об'єднання посилався в своїх виступах. Коментуючи представлений реєстр, О. Мацкін в усній бесіді зауважив, що за освіченістю та ерудицією реформатор українського театру перевершував усіх тогочасних знаменитих режисерів як-то: Вс. Мейєрхольда, О. Таїрова та багатьох інших. У спогадах О. Мацкіна, оприлюднених, на жаль, вже після його смерті, питання освіченості Л. Курбаса цілком слушно розглядається як важливий фактор його мистецького обдарування, специфічний вираз єдності інтелектуальних та духовних засад непересічної особистості реформатора української сцени.

<sup>389</sup> Довідка про «Березиль», 1922 р. [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42, од. зб. 4.

<sup>390</sup> Усі факти наведені за: Щоденник Майстерні ч. 4 Мистецького Об'єднання «Березиль» [Рукопис]. — МТМК України, Ф. Р.: архів театру «Березиль», од. зб. 8598.

<sup>391</sup> Нещодавно видано бібліографічний покажчик на 627 позицій, який презентує частину бібліотеки Л. Курбаса. Її подальше вивчення може суттєво поглибити наші уявлення про інтелектуальні, духовні, творчі зацікавлення митця. (Див: З книжкової колекції Леся Курбаса: каталог / Міністерство культури і туризму, ХДАК; укладачі С. Гордєєв, В. Сєдих, І. Фоменко; заг. ред. та вступ. ст. С. Гордєєва. — Х.: ХДАК, 2007).

<sup>392</sup> Звіт бібліотечної комісії за серпень та вересень 1923 р. [Машинопис]. — МТМК України, Ф. Р.: архів театру «Березиль», од. зб. 8600.

Про їхню першу зустріч, датовану 1927 роком, О. Мацкін згадував так: «Із нашої півторагодинної розмови, я зрозумів наскільки широко освіченим є Курбас. Ухил у нього був естетичний та філологічний. Він знав багато слов'янських та європейських мов... [...] Я поскаржився Курбасові, що Гегеля важко читати в російському перекладі. [...] І тоді Курбас сказав, що робив спробу перекласти українською лекції Гегеля про античну естетику, але не був певен, чи добре це у нього вийшло. Куди тільки не кликав Курбаса його допитливий розум. Які неспіставні речі його цікавили: і праці видатного російського та українського філолога XIX століття Потебні про характер мовного мислення, і видані на заході нові книжки про теорію театру, і остання п'єса Шоу, і російський авангард у архітектурі і т. д. Що означала ця універсальність і широта інтересів? Любительство, яке не знає переваг? Ні, це було невгамовне прагнення знань. Подібне прагнення знайомств із джерелами має зворотний підступний бік — втрату авторства. Але Курбасові це не загрожувало. В його режисурі не було чужих ідей та запозичень. Експериментатор, за яким стояла світова культура, він ні на кого не був схожий. Я розрізняю в ньому нібито два начала — зачинателя та продовжувача в мистецтві, винахідника, який не відкидає скопом минулого, що зрідка трапляється в режисурі, але трапляється»<sup>393</sup>.

Висловлені тут думки точно позначають природу інтелектуальної культури Л. Курбаса та роль знань у формуванні його художнього світогляду, що добре усвідомлювало також і найближче оточення митця. Майже в усіх оповідях про нього незмінно присутні згадки про його вражаючу ерудицію.

Про березильське прагнення здобувати знання за найменшої нагоди свідчить навіть рукописна «стіннівка». Зі вцілілого примірника можна дізнатися про внутрішні проблеми Об'єднання, і водночас — про різноманітні факти культурного життя України, Німеччини, Франції, Австрії, Швеції, Іспанії, Бельгії, Америки. «Стіннівка» як засіб поширення корисної інформації посідала в МОБі почесне місце. Недаремно керівник організації вважав за потрібне познайомити з нею іноземного журналіста-візитера, про що той пізніше згадував: «Курбас підвів мене до стінки і показав [...] газету “Березіля” “Наш фронт” та познайомив з її редактором Йоном Шевченком. Газета ця, писана на машинці, була розліплена на чорній дошці. Своїм змістом досить багата»<sup>394</sup>.

Курбасівська концепція нового українського театру вимагала рішучого подолання духовної ізоляції — декларувалась неприпустимість існування поза

<sup>393</sup> *Мацкин А.* По следам уходящего века / Александр Мацкин. — М.: Аслан, 1996. — С. 245.

<sup>394</sup> *Пролеткор [М. Шатульський].* Мистецьке об'єднання «Березиль» на Україні [...]. — С. 21.

широким культурним простором. Наведені приклади із практики МОБу безпрецедентні не лише для вітчизняного театру. Про тогочасні березильські пріоритети свідчать щоденникові записи В. Василька: «Праця в майстерні йде під знаком філософії. З ранку до 4 години сидимо в холоді і студіюємо історію філософії!! Це все ж факт, який щось значить. Іменно цілий день над філософією. Актори, які щось уміють, мали поспіх у публіки по 5–10 літ на сцені... і все ж все покинули і сіли на шкільну лаву! Чи багато таких є не то на Україні, а й у Росії. Ми знову серйозно учимось (20. I. 1923)»<sup>395</sup>.

Рідкісна самовідданість березильців у всьому, що стосувалося самоосвіти, творчої та виробничої діяльності, знаходило підтримку керівництва Об'єднання, яке робило відчайдушні спроби поліпшити умови праці, налагодити побут майстерняків. З часом ці зусилля винагороджувалися реальними результатами, що В. Василько занотовує у щоденнику: «Об'єднання в цілому виглядає значно краще, більш організовано. Адміністрація поставлена добре. Більше організованості. Об'єднання має вже контору і діловода. Є телефон, є інтернат, на невеличку кількість столовка, душі, ванна і все це цілком безплатно — це дає можливість цілком віддатися справі і роботі (21.VII. 1923)»; «Вчора вперше виплатили заробітню платню по 5 рубл. Старим березильцям (в розумінні довгого перебуванні в Об'єднанні). Це на нашому голодному бюджеті величезна подія!»<sup>396</sup>.

Крім того, Л. Курбас серйозно дбав про фізичне зміцнення своїх учнів. Почати, хоча б, з Одеської «епопеї», коли всі вони «на дачі 16 станції [...] відпочивали, займалися спортом (теніс, волейбол), приймали сонячні ванни та купалися у морі, а також займалися майстерністю актора та слухали лекції Курбаса з режисури»<sup>397</sup>.

Поступово налагоджений побут, увага до всебічного фізичного та творчого розвитку березильців сприяють радикальним перетворенням в їхньому мистецтві, допомагають реалізувати найсміливіші творчі ідеї лідера Об'єднання.

## ПЕРШИЙ СЕЗОН (1922–1923)

Перший сезон МОБу, так само, як усі наступні, складався з вистав, навчання, експериментів, заходів, радше, культуротворчого спрямування. У Києві тоді почали працювати Перша (30 березня 1922 року), Друга (30 грудня 1922 ро-

<sup>395</sup> Василько В. Щоденник. Т. 5: 1923–1924 рр. [Рукопис] ...

<sup>396</sup> Там само.

<sup>397</sup> Пигулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» [Машинопис] ...

ку) та Четверта (20 листопада 1923 року), а в Білій Церкві — Третя (20 березня 1923 року) майстерні.

Невдовзі після заснування в організації крім, власне, театральних гуртів, розгортають свою діяльність Музейна та Психотехнічна комісії. Кульмінацією цього процесу стає фундація 4 березня 1923 року Режисерської лабораторії (Режлабу), згодом Режисерського штабу (Режштаб) — першої української режисерської школи. Ще одну школу — перший в Україні осередок виховання театральних художників, які здобували свій фах прямо на «виробництві», — очолювану В. Меллером Макетну майстерню, відкрито на межі першого та другого сезонів.

Перша майстерня, пізніше перейменована на Першу майстерню «Імені 45-ї Червонопрапорної дивізії»<sup>398</sup>, працювала як студія-комуна. До її складу увійшли колишні молодотеатрівці, студенти останнього курсу Муздраміну ім. М. В. Лисенка, просто люди «з вулиці»: І. Авдієва, Г. Бабіївна, О. Гавриленко, Л. Комарецька, М. Марич, Р. Нещадименко, В. Чистякова, Н. Титаренко, Д. Антонович, Б. Балабан, А. Ірій, Г. Ігнатович, М. Кононенко, П. Кульчицький, С. Шагайда, Г. Воловик, М. Савченко, Б. Тягно, Й. Шевченко та ін.

Київські глядачі познайомилися з ними 7 листопада 1922 року на виставі «Жовтень», для створення якої Л. Курбас запровадив «метод колективної дії». Втім, він, за словами О. Запорожця, «чітко і відверто протиставляв його тим принципам “театру колективного дійства”, який тоді пропагував Марко Терещенко в Театрі імені Гната Михайличенка... Лесь Степанович вважав такий “колективний театр виробничих форм” обездушенням сцени»<sup>399</sup>. «Жовтень» і наступна вистава «Рур»<sup>400</sup> були, на загальну думку, шкідливіми «Газу», прем'єра якого відбулася 27 квітня 1923. Над знаменитим твором Г. Кайзера Л. Курбасові довелося працювати, практично, водночас із «Руром», текст якого він почасти імпровізував під час репетицій.

Створюючи «Жовтень» — сорокахвилинну пантоміму в двох сценах — Л. Курбас паралельно готував до показу ще одне видовище — сатиричний політичний

<sup>398</sup> Військовики, серед яких, до речі, було багато галичан, матеріально досить щедро підтримували березильців, підготовували власними пайками, дещо підкидали з деревини, металу тощо.

<sup>399</sup> Запорожець А. Мастер / Александр Запорожец // Лесь Курбас. Статті в воспоминання о Л. Курбасе. Литературное наследие [...] — С. 166–167.

<sup>400</sup> Актор Першої майстерні М. Савченко згадував, що над «Жовтнем» працювали 10, а над «Руром» — 14 днів. Див.: Савченко М. «Учбовий 1922–23 рр. Київ» [Рукопис] / М. Савченко. — МТМК України, Ф. Р.: архів Савченко М., од. зб. 12582.



огляд «Жовтневий петрушка»<sup>401</sup>. Обидві роботи показували, як правило, в один вечір. Репетиції огляду нагадували тим, хто працював у Молодому театрі, часи, коли Л. Курбас сідав за рояль, імпровізував, змушуючи акторів включатися у дію, й у такий спосіб «зрощував» виставу.

«Жовтень» — видовище неоднозначної жанрової природи. М. Верхацький у нарисі про шляхи «Березоля» писав напочатку 1930-х років: «Місце й час дії — невідомі: може, Європа, може, половина ХІХ ст., а, може, в час імперіалістичної війни. На сцені король і, звичайно, найгірший король, якого тільки можна собі уявити — старий ледацюга, розпусник... Таке ж і все королівське оточення. Над бідним людом тяжко знущаються... Піддані здійснюють повстання і вбивають короля, чому допомагає одна з королівських фавориток, у якій роман з ватажком повстанців»<sup>402</sup>. Й. Гірняк, сказати б, додав до наведеного вище ескізного портрету «Жовтня» власну згадку про хореографію цього епізоду: «Міністри, генерали, придворні дами танцюють дуже популярний танок “падеспань”. Уся ця знать напудрена причесана, розкішно вдягнена, але похожа на воскові фігури з паноптикуму, довго й завзято танцює»<sup>403</sup>. Як бачимо, у виставі вистачало місця для сатири, мелодрами, буфонади. Більш як через півстоліття під цим кутом зору погляне на «Жовтень» О. Запорожець: «Тут органічно поєднувалися певна експресіоністська збудженість — з іронією, майже фарсом (сцени з королем, наприклад, який так вигадливо, як скоморох, пиячив!), мелодрама — з пародією на неї. Чого в “Жовтні” не було, так це ювілейної патетики і пафосу, які надто вже полюбили деякі прихильники “театру масових видовищ” — це було справжнє мистецтво! І важливо, що його робили молоді, натхненні художнім задумом і фізично розвинені люди: їхня тілесна краса і чіткість дій теж чогось вартували»<sup>404</sup>.

Перший сценічний твір МОБу киянам припав до душі, хоча у пореволюційні роки вони передивилися безліч агіток. Наразі березільська мала серйозну перевагу, теж зауважену О. Запорожцем: «“Жовтень” — вистава просто блискача за своїм рішенням, недооцінена критикою того часу, втім, і самим Курбасом. Завдання побудови агітаційного видовища з гранично ясним ідейним спрямуванням вирішувалася в ньому на рівні високої художньої майстерності»<sup>405</sup>.

<sup>401</sup> Ю. Бобошко подає дещо уточнену назву «Жовтневий петрушка дядька Кіндрата». Див.: Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас [...]. — С. 73.

<sup>402</sup> Верхацький М. 10 років театру, 1932–1933 рр. [Машинопис] / М. Верхацький — ІМФЕ НАН України, Ф. 42, од. зб. 14.

<sup>403</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 150.

<sup>404</sup> Запорожець А. Мастер [...]. — С. 166.

<sup>405</sup> Там само. — С. 165–166.

З наступною прем'єрою — «Руром»<sup>406</sup> — твором естетично складнішим, березильці не забарилися, показавши його вже 24 лютого 1923 року. Сам постановник оцінював нову роботу не дуже високо, а з приводу літературної основи зауважив: «“Рур” — це театральна штука, а не п'єса»<sup>407</sup>. Її сюжет апелював до нещодавнього захоплення Францією частини німецьких територій. Текст, за Й. Шевченком, Л. Курбас склав сам, із «підручних засобів»: «За зміст агітки [...] було взято свіжі газетні відомості. Пролетаріят СРСР пильно тоді слідкував за революційними подіями в Німеччині, ці події — центральний момент п'єси. Це була хроніка, жива і злободенна. Вакханальна зміна кабінетів, знецінення валюти, страйки робітників, опір фашистів, червоні загони — все це в яскравих театральних образах було втілено в цій агітці. Цю річ, згідно з самим характером місця дії (вулиця), було показано в різкому й гострому плані лубка»<sup>408</sup>. Згадка про вулицю вказує на засоби демонстрації «Руру», який у жовтневі свята показували по всьому Києву, переважно на платформах двох вантажівок.

Те, що «Рур» був агіткою, не знімало з постановника відповідальності за її художню якість. Відтак, зрозуміло, чому Й. Гірняк, змальовуючи свої перші враження від Об'єднання, звертався, головню, до репетицій «Руру». Його особливо зацікавили нові акторські технології, вразило, що в цьому видовищі «усе ж таки домінував пластичний жест, який часто переходив у цілу вереницю руху, що нагадував балетних мімів, які жестами замінюють слово. У “Рури” жест переходив у слово, а слово в рух, і це разом творило дію»<sup>409</sup>.

Цього разу Л. Курбас інакше, ніж у «Жовтні», вирішував проблему сценічного простору. Тепер події вистави розгорталися вже не на порожній сцені: «на помості, чи навіть на площі, з'явився чотирикутний конус у три метри завширшки і п'ять заввишки, який міг обертатися довкола своєї осі. На кожній стінці була зазначена місцевість чи установа, де відбувалася подія, що мала відношення до теми»<sup>410</sup>.

Згодом Л. Курбас називатиме перші сценічні опуси Об'єднання виявом «наївного ентузіазму», з чим не погоджувався П. Рупін: «Оці перші дебюти “Березоля” були прегарною синтезою набутого у найрізноманітніших попередніх театральних експериментах досвіду. Обидві яскраві, соковиті, вони добре

<sup>406</sup> Й. Гірняк стверджував, що вистава складалася з двох картин (Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 150), Й. Шевченко — з дев'яти (Див.: Шевченко Й. «Березіль» // Шевченко Й. Сучасний український театр: збірка статтів ...

<sup>407</sup> [Курбас Л.] Тексти, документи різних років: 1920–1933 рр. [Рукопис; машинопис] ...

<sup>408</sup> Шевченко Й. «Березіль» [...]. — С. 63–64.

<sup>409</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 151.

<sup>410</sup> Там само.

доходили до того робітничого й червоноармійського глядача, на якого були розраховані»<sup>411</sup>. Зважаючи на щонайпалкіше прагнення Л. Курбаса порозумітися з новим часом і глядачем, цілком виправданою (в сенсі тактичному) виглядає його апеляція до сценічних форм уже визнаних аудиторією. В сенсі стратегічному, він пов'язував перспективи Об'єднання з опануванням новою художньою мовою, з чого випливала його найближча мета: активізувати педагогічну працю. Її він реалізував під час відпустки 1923 року.

Тож влітку Перша майстерня отаборилася в Білій Церкві, підпорядковуючи своє життя суворому режиму. З. Пігулович згадувала: «Підйом о сьомій ранку, фізичні вправи, після вправ усі купалися у річці Рось. Сніданок о восьмій. Після сніданку хто-небудь зі старших товаришів або сам Олександр Степанович проводив з нами цікаву бесіду: про дисципліну актора, як творчу, так і робочу; про етику у театральному колективі. Це були не доповіді, а теплі, невимушені бесіди учнів з улюбленим учителем. Після бесіди були години дві репетицій; ми відшліфовували вистави, з якими їхали на цукроварні. Після репетицій був обід, а після обіду — тихий час. Після відпочинку займалися: хто читанням книжок, хто спортом, хто вчив роль і таке інше. Всі були зайняті корисними справами. О восьмій вечеряли, о десятій — відбій. Олександр Степанович був для нас абсолютним авторитетом. Він поволі, непомітно для нас без натиску об'єднував колектив, готуючи здібну молодь до майбутньої серйозної творчої роботи»<sup>412</sup>.

За інтенсивністю фахового навчання білоцерківська епопея нагадувала добу Молодого театру, тим паче, що майже всі викладачі були колишніми молодотеатрівцями і свого часу мали нагоду переконатися в ефективності такого підходу. Цього разу заняттями з техніки сценічної мови керував Г. Ігнатович, акробатику та фізкультуру викладав Ф. Лопатинський, пластичною та хореографічною вправністю опікувалася В. Чистякова. Час від часу з Києва приїжджав з лекціями Й. Кунін. Сам Л. Курбас брав участь в усіх заходах майстерні: запроваджував індивідуальні заняття, допомагав вибрати літературний твір для етюдів тощо. Один зі студійців, приміром, згадував, що здебільшого Л. Курбас радив звертатися до О'Генрі, чиї оповідання високо цінував за парадоксальну логіку, лаконічність художнього висловлювання, тонке розуміння психології найхімерніших персонажів.

Головним своїм завданням керівник Об'єднання вважав сприяння фаховому вдосконаленню березільського мистецтва, відтак створив спеціальну систему навчання під назвою Практика сцени. Студії за цією системою відбуваються ре-

<sup>411</sup> Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня [...]. — С. 103.

<sup>412</sup> Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» [Машинопис] ...

гулярно впродовж багатьох літ, викликаючи у березильців величезний ентузіазм. С. Свашенко згадував, що після повернення з Білої Церкви ці заняття не припинялися — «молоді березильці опрацювали й зіграли в етюдах майже всього “Кобзаря” Т. Шевченка»<sup>413</sup>. Тоді ж учні почули від Л. Курбаса імена зарубіжних акторів, яких він вважав яскравими виразниками сучасних тенденцій у акторській творчості. Найчастіше йшлося про Е. Янінгса, Л. Гіш, але на першу позицію лідер МОБу незмінно висував Ч. Чапліна, чия «особлива логічність дій» (вираз Л. Курбаса) його надзвичайно хвилювала й захоплювала. Зважаючи на протоколи засідань Режштабу, датовані початком 1930-х років, можна припустити, що Практика сцени, ймовірно, лишалася важливим інструментом творчої роботи до полишення Л. Курбасом «Березоля». Радше за все, її час від часу відновлювали як невід'ємний «атрибут» березільського стилю життя.

У Білій Церкві крім фахових, сучасною мовою, тренінгів, молодь Першої майстерні працювала над виставами для місцевої публіки. «Костюми й декорації для спектаклів, що їх ми грали в Білій Церкві, були скромні й невибагливі. У вільний час ми латали й штопали костюми, лагодили й підфарбовували декорації», — згадувала І. Авдієва про репетиції тих опусів, що їх показувати на «відкритій сцені в саду, спектаклі починалися пізно. Намагалися одягтися й загримуватися в школі, а потім, загорнувшись у хустини, непомітно пройти в сад і на сцену»<sup>414</sup>.

Репертуар складався з чотирьох вистав, над якими працювали переважно етюдним методом: «Мірандоліна» К. Гольдоні, «Цвіркун на запічку» за Ч. Діккенсом, середньовічний французький фарс «Адвокат Патлен» та «Анжело, тиран Падуанський» В. Гюго. Л. Курбас був режисером лише перших двох постановок (третю здійснював Ф. Лопатинський, а четверту Г. Затворницький), втім, відвідував усі репетиції, поцінуючи їх, передусім, як складову навчального процесу. Він, за І. Авдієвою, «придивлявся до нас, з'ясовував акторські дані кожного. Інколи, не роблячи жодних вказівок, він довго сидів у якому-небудь шкільному класі, слухав “рик” тирана Анжело, потім переходив до “Діккенса” в сусідній клас. Посидівши й помовчавши у “цвіркунів”, приходив до нас, патленівців»<sup>415</sup>. Цю тактику Л. Курбас за якийсь час змінив, спонукуючи молодь до активнішого запровадження етюдного методу, а згодом — до ретельнішого фіксування прийомів гри, пояснюючи: «Актор, який не вміє фіксувати знайдену інтонацію і жест, завжди буде тільки дилетантом»<sup>416</sup>.

<sup>413</sup> Свашенко С. Учитель юності моєї [...]. — С. 160.

<sup>414</sup> Авдієва І. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки [...]. — С. 148.

<sup>415</sup> Там само. — С. 147.

<sup>416</sup> Там само.

Місцеві жителі, селяни, попри прихильність до акторів-початківців Першої майстерні, не завжди адекватно сприймали прийоми *comedia dell'arte*, особливо, «дзанні», деякі інші мистецькі «новації»<sup>417</sup>. Після повернення до Києва жодну із тих постановок не відновлювали, розглядаючи їх лише як елемент навчального процесу.

Невдовзі після заснування Першої, відкрилася Друга майстерня, утворена переважно з акторів Робітничого Незалежного театру, який грав свій репертуар на околицях Києва. До її складу увійшли колишні молодотеатрівці С. Бондарчук, А. Бучма, В. Василько, Л. Гаккебуш, О. Добровольська, П. Долина, С. Мануйлович, Л. Сердюк. Виступаючи на відкритті цієї майстерні, Л. Курбас зазначив, що вона «упосліджує» діяльність Молодого театру, натомість мусить йти «по шляху поглиблення процесу творення нового сучасного театру та його актора»<sup>418</sup>.

Так сталося, що Другу майстерню вже навесні 1923 року реорганізували у Четверту (відкрилася 20 березня). Назву «Друга майстерня» зберіг очолюваний Ф. Лопатинським невеликий гурт зовсім «зеленої» молоді — всі віком до 20 років, — кістяк театру для дітей. Про їхню діяльність майже нічого невідомо — хіба тільки те, що актори регулярно відвідували дитяче містечко «Ленінське», спостерігали за іграми малечі, консулювалися у досвідчених педагогів-вихователів про вікові особливості сприйняття художніх образів. Першою виставою мав стати «Кентервільський привид» за О. Уайльдом та агітка «Жреці» за А. Цагарелі, над якою працювала З. Пігулович. Жоден проект зреалізувати не пощастило. За місяць, у квітні 1924 року, цей осередок було ліквідовано. Однак не виключено, що їхнім досвідом могли скористатися творці театру для дітей, невдовзі започаткованого в Києві. Крім того, після переїзду «Березоля» до Харкова саме Ф. Лопатинський узяв найактивнішу участь у роботі Першого державного театру для дітей, де згодом працюватимуть Г. Ігнатович, І. Крига, В. Скляренко, М. Верхацький та інші березильці.

На базі ж Четвертої майстерні Л. Курбас намірявся започаткувати репертуарний театр. Саме тоді в Об'єднанні склалася специфічна колізія, докладно змальована Й. Гірняком: «Усі ці т. зв. молодята [...] дуже скептично зустріли “стариків” і всю 4-ту майстерню. Вони вже кілька місяців слухали цікавих лекцій Курбаса про те, як він представляв собі і їм новий театр. Вони вже вміли стояти довший час на голові, дехто з них навіть крутив сальто-мортале, вони були здатні, ставши на руки, головою вниз, ходити по кімнаті і навіть по Хрещатику. Цього всього четвертомайстерняки ще не могли втяти. Тому то ці “революціонери” дивилися на “стариків”

<sup>417</sup> Савченко М. «Учбовий 1922–23 рр. Київ» [Рукопис]...

<sup>418</sup> Мистецьке Об'єднання Березиль // Більшовик. — К., 1923. — 3 січ. — Без підпису.

з певною дозою скептицизму й недовір'я, тим паче що вони вже працювали над репертуаром, а нам було сказано, що до цього ми ще не підготовані і чимало часу забере наше перекування. “Старики” мирилися з такою ситуацією і терпеливо крутили кульбіти й усяку іншу фізкультурну, балетну та навіть циркову премудрість»<sup>419</sup>.

Четверту майстерню певний час називали Показовим театром, програмне забезпечення якого стає предметом спеціального засідання Правління МОБу (4 березня 1923 року), де, до речі, було задеклароване і створення Режлабу<sup>420</sup>. В усіх виступах йшлося про репертуар, творчий склад, спрямування Показового театру. Серед найближчих постановок фігурували «Іуда» Мюзаме, «Ніч» Мартіне, «Людина-маса», «З півдня до півночі», «Пекло шлях», «Сонце Руїни», Шекспір»<sup>421</sup>. Творами «революційного експресіонізму» мали опікуватися Л. Курбас, Г. Затворницький, Г. Ігнатович, інсценівками — Ф. Лопатинський, Й. Шевченко, О. Перегуда, класичною драматургією — П. Долина, А. Бучма, Й. Шевченко, «українською народною драмою» — В. Василько, А. Бучма, Ф. Лопатинський. До трупи передбачалося «запросити таких осіб: Авдієву, Бабіївну, Гавришко, Комарецьку, Пігулович, Парфенко, Марич, Нещадименко, Чистякову, Скоренко, Кудрицького, Титаренко, Коваленко, Антоновича, Балабана, Ірія, Ігнатовича, Кононенко, Крушельницького, Шагайду, Воловика, Домашенко, Савченка, Тягна, Шевченка. [...] Бабенка, Бондарчука, Бучму, Василька, Гірняка, Гаккебуш, Добровольську, Долину, Карпенко, Лопатинського, Мануйлович, Панченка, Перегуду, Обломієвську, Реву, Музиченка, Сердюка, Радченко, Липківського, Маслюченко, Горенко, Сидоренко»<sup>422</sup>.

Заснування Показового театру практично означало б розмежування таких іпостасей театру як експериментальна та виробнича. З іншого боку, зважаючи, передовсім, на репертуар, ідея Показового театру, радше, відповідала концепції поміркованого «європеїзму», тож в естетичному сенсі виглядала менш радикальною, аніж програма навіть Молодого театру. Крім того, впадає в око особливе наголошення ідеологічного аспекту діяльності. Втім, оскільки Показовий театр так і не було зорганізовано, то намір роз'єднати «пошук» і «виробництво» лишився на папері, а вся подальша історія МОБу вказує на рух у прямо протилежному напрямку, визначаючи головні засади березильської школи.

Про сенс і масштаби роботи Четвертої майстерні якнайкраще свідчать вистави другого сезону, перший же закінчився постановкою Л. Курбасом експресіоністської драми Г. Кайзера «Газ».

<sup>419</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 147.

<sup>420</sup> Про його діяльність йтиметься окремо.

<sup>421</sup> Мистецьке Об'єднання Березиль // Більшовик. — К., 1923. — 3 січ. — Без підпису.

<sup>422</sup> Василько В. Щоденник. Т. 5: 1923–1924 рр. [Рукопис]...

Роботу над цим твором Л. Курбас почав із перекладу п'єси Г. Кайзера та підготовки її до друку в першому числі часопису українських футуристів «Кермо», з яким видавництво «Гольфштрим» пов'язувало розгортання широкого фронту наступу авангардної культури в національному мистецтві, і, де березильцям в редакційних планах «Керма» належала помітна роль.

Зорієнтовані на експресіонізм, головно, німецький, березильці пов'язували з ним докорінну модернізацію українського театру. За О. Ільницьким, над журналом «Кермо» «наполегливо працювали і, за всіма свідченнями, він був майже на межі того, щоби зреалізуватися. [...] У планах йшлося про публікацію німецького експресіоніста Георга Кайзера (п'єси “Газ” [...] і “Корал” [...], Ернста Толлера, Карла Стергайма і Юлія Ромейнса»<sup>423</sup>. Крім Курбасівського перекладу, у перших числах «Керма» мала з'явитися стаття В. Меллера, дописи інших березильців. По суті, з появою українського тексту «Газу» адаптація нового мистецького напрямку до українського кону мала б значно інтенсифікуватися. На жаль, цей проект провалився, що, однак, не зупинило Л. Курбаса, налаштованого прищеплювати експресіонізм українській культурі.

В усій цій історії, розпочатій наприкінці грудня 1922 року, був нюанс, зауважений В. Васильком: «Повстал думка (ініціатива Курбаса) утворити режисерську студію, яка б не тільки виховувала нових режисерів, але й мала завданням керувати театральною політикою на Україні. Тепер вже впливати на існуючі театри. Ця організація має носити назву “Кермо”. В складі “Керма” поки що Терещенко, Лопатинський, Ігнатівич, Курбас, Бондарчук, Василько, Долина»<sup>424</sup>. Те, що, за В. Васильком, назва розшифровувалася як «керівництво мистецтвом», вказує на амбітні претензії на провідну роль в художньому процесі України. І те, що проект «Керма» як часопису лишився нереалізованим, не означає зачіпки позицій. Подальші події творчого життя МОБу це підтверджують.

Очевидно також, що Л. Курбасові була вкрай потрібна друкована «трибуна» для оприлюднення мистецької ідеології Об'єднання, заради чого вже взимку 1923 року створили **Видавничу комісію** з широкими повноваженнями та обов'язками. Вона мала «розгорнути діяльність в справі видання журналів, брошур по питанням теорії, техніки, історії театру, а також видання п'єс і сценаріїв, як для своїх майстерень, так і для театрів з європейським репертуаром»<sup>425</sup>. Про свої наміри комісія сповістила влітку 1923 року. Йшлося про «видання постійного театральньо-мистецького ілюстрованого щотижневика “Глядач”, що обслуговуватиме не тільки київські театри, але освітлюватиме театральне жит-

<sup>423</sup> Ільницький О. Український футуризм, 1914–1930 [...]. — С. 88–89.

<sup>424</sup> Василько В. Щоденник. Т. 5: 1923–1924 рр. [Рукопис] ...

<sup>425</sup> Мистецьке об'єднання «Березиль» // Більшовик. — К., 1923. — 2 лют. — Без підпису.

тя всієї України і матиме додаток-порадник для сільських і робітничих театрів. Намічено для видання цілу низку п'єс, підручників, справочників і т. п. Для більш успішного переведення видавничого пляну, Вид. комісія увійшла у видавництво “Гольфштрим” для тісного співробітництва»<sup>426</sup>. Частину тих планів почастило зреалізувати, хоча й у інший спосіб. Приміром, «Глядач» заступили «Барикади театру», практично, з тією ж програмою. Відсутній порадник для аматорів частково компенсувала серія статей Г. Ігнатівича в «Сільському театрі». За короткий час у МОБі постала спеціальна ланка, яка укладатиме репертуарні збірки для аматорів. П'єси та сценарії березильці невдовзі почнуть видавати, створивши для самодіяльності невелику «драматургічну бібліотеку».

Середина 1920-х років — «золота ера» експресіонізму в «Березолі». Такої наснаженої і водночас виснажливої праці березильці ще не знали. За різними оцінками для випуску «Газу» знадобилося від 100 до 150 репетицій, хоча З. Пігулович стверджувала: підготовчий процес розтягся на довший період, і до початку, власне, проб актори спеціальними вправами розвивали в собі «як музичний, так і сценічний ритми, що згодом застосовувалися Курбасом у ролях “Газу”»<sup>427</sup>. Її слова підтверджують спомини М. Савченка про підготовку акторської молоді Першої майстерні до роботи у виставі «Газ». Йдеться про багатогодинні спеціальні вправи, в яких відшліфовувалися жести, рухи. «Це були експериментальні роботи — тренувальні імпровізації до постановки п'єси («Газ» Кайзера), про яку ми ще не знали»<sup>428</sup>. Колосальні за розмахом зусилля робилися заради мети, якою, за визначенням Н. Кузякіної, була «патетична трагедія, що закликала до подолання протиріч цивілізації»<sup>429</sup>. Доти ще жодна українська вистава на такі завдання не зважувалася, хіба що окремі зразки барокової «шкільної драми».

Сюжет «Газу», тим не менше, є доволі простим. Жахлива трагедія — вибух газу на великому заводі, спричинивши численні людські жертви, спонукає власника — гуманіста та філантропа Сина мільярдера — закликати робітників не відновлювати зруйноване підприємство, а «розплющити очі та поспішати в поля», щоби побудувати «вулиці, засаджені деревами. [...] Площі із зеленими газонами,

<sup>426</sup> Еф. Мистецьке об'єднання «Березиль» у Києві / Еф. // Більшовик. — К., 1923. — 14 серп.

<sup>427</sup> Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» [Машинопис] ...

<sup>428</sup> Савченко М. «Інститут імені М. В. Лисенка. Київ»: спогади [Рукопис] / М. Савченко. — МТМК України, Ф.Р.: архів Савченко М., од. зб. 12576.

<sup>429</sup> Кузякина Н. Становление украинской советской режиссуры [...]. — С. 34.



квітучі клумби. [...] Будиночки з маленькими затишними господами»<sup>430</sup>. Але пролетарі, підбурювані Інженером, цією пропозицією нехтують і вирішують відновити завод на місці згарища.

Провідною силою у «Газі» Л. Курбас зробив не окремі індивідуальності, а робітничу масу, в якій концентрувалася головна змістова та емоційна напруга сценічного твору. Вона поставала на кону і як багатоголовий натопт, і як трансформований хор із давньогрецької трагедії, і як абстрактний образ народного поневолення та страждання, і як довершений механізм із людських тіл, що, мабуть, найбільше вражало сучасників. На березільському кону «шляхом дуже складної ритмопластичної композиції постатей акторів було створене враження діючої машини. На сцені не було ні маховиків, ні підойм, люди залишалися людьми — робітниками газового заводу, але те, що вони робили, асоціювалося у глядачів з роботою велетенської машини. Це було театральне перетворення, яке не претендувало на копіювання життя, але яке справляло враження реальності»<sup>431</sup>.

Програмна мета потребувала вдосконалення прийомів ритмізації руху, запроваджених ще в роботі над «Едіпом-царем», «Шевченківською виставою», «Гайдамаками». Саме це спонукало Й. Шевченка в аналізі масових сцен «Газу» зауважити, що «рух машин, у його художньо-ритмічному перетворенні, передається вигадливо-складними комбінаціями руху людських мас на сцені»<sup>432</sup>.

В репетиціях п'єси Г. Кайзера Л. Курбас застосовував специфічну лексику для позначення дій хору. В цілому він називав масу «музикою» вистави, вимагав від акторів чіткішої «фіксації партитури рухів», ретельнішого осмислення «виконання кожної партії», адже кожен, «хто брав участь у масовках, повинен був розуміти себе як музичний інструмент з багатим діапазоном звучання. Кожний у заданому ритмі рухів вливається в симфонічне звучання цілого»<sup>433</sup>.

У різні періоди історії «Березоля» глядачі захоплювалися музичністю березильців, розвиненою наполегливою і щоденною працею. Воно й не дивно — адже Л. Курбас не шкодував зусиль для посвячення своїх учнів у закони будови різних музичних форм. До початку, власне, репетицій «Газу» він запросив композитора А. Буцького попрацювати з трупою, розуміючи, що кращого результату можна досягти «в живому спілкуванні з цікавою розумною людиною», коли легше засвоїти «те, що важко зрозуміти теоретично». Одна з молодих актрис із захо-

пленням згадувала, як відомий композитор «навчив нас читати симфонічну партитуру, і як легко було нам надалі проводити репетиції вистави “Газ”, що за стилем постановки була симфонічним твором!»<sup>434</sup>.

Запроваджений підхід позначився й на робочій термінології. Характерний приклад становлять, приміром, пояснення Л. Курбаса, що «в будові маси в “Газі” є свої дуети, тріо, квартети, акорди і мелодії, асонанси і дисонанси»<sup>435</sup>. Ці слова не були риторикою, про що свідчать згадки акторів, які регулярно «робили тренаж, рухаючись по музичним нотам, виконуючи у русі цілі ноти, чверті, восьмі, синкопи, тріолі»<sup>436</sup>.

Музичне рішення «Газу» сучасники визнавали новаторським. У розвідці, присвяченій «Березолі», композитор П. Козицький — багатолітній співавтор колективу — писав, що вже від перших звуків на нього повіяло чимось «новим несподіваним», адже раніше на українському кону не було «зображення руху машин звуком [...], стрекотіння друкарських машинок, як музично-звукове тло у «Джیمмі Гігінсі» — всі оті інтермедії, марші, тощо. Коли шукать перших проявів урбаністичної, індустріальної музики на Україні, то, безумовно, розшуки приведуть до “Газу”, “Джиммі Гігінса”... Найголовніше, що ця музика була органічно поєднана з цілою виставою. Вона не була ілюстрацією, вона була звуковим компонентом єдиного сценічного образу. Задум режисера знайшов у композитора відповідні фарби»<sup>437</sup>.

Композитор «Газу» — А. Буцький — щоби підтримати, а при нагоді й розвинути сміливі ідеї Л. Курбаса, ревізував традиції, вкорінені в українському драматичному театрі. Він не обмежився музичною ілюстрацією виробничих процесів, чи, приміром, звуковою імітацією вибуху (цього для театральної «революції» цілком вистачило б), натомість створив багатозначний звуковий образ техногенної, навіть ширше — гуманістичної катастрофи. Йому в національній сценічній культурі належить першість в оригінальних підходах до синтезування звукових та візуальних образів. «На тлі струнних інструментів — дрібних частини машини, усе сильніше і сильніше, вливаючи життя у їхні монотонні звуки, стають ритмічні удари музичних інструментів — ричагів. Їхня стрімкість зростає... Але газ в отворі починає забарвлюватися, у ритмі машин перебої, в окремих інструментах наростає буря; колір газу вже яскраво червоний, і не приголомшуючий вибух,

<sup>434</sup> Там само. — С. 149.

<sup>435</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 221.

<sup>436</sup> Пигулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» [Машинопис] ...

<sup>437</sup> Козицький П. Музика в «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

<sup>430</sup> Кайзер Г. Драми / Георг Кайзер; вст. ст. А. Луначарского. — М.; Петроград: Государственное издательство, 1923. — С. 93.

<sup>431</sup> Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас. Замість передмови [...]. — С. 20.

<sup>432</sup> Шевченко Й. «Березиль» [...]. — С. 65.

<sup>433</sup> Авдієва І. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки [...]. — С. 151.

і не рясний дощ дрібних уламків віконного скла [...], а соковита картина абсолютного нищення перетворена на театральню переконливу образ»<sup>438</sup>.

Українську публіку, ні з чим подібним не знайому, мабуть, найбільше вражав щільний зв'язок музики з мізансценічним малюнком, який утворював «мистецько-ритмічний синтез із елементів ритмик різних категорій: ритмики виробничого процесу, стихії мітингу, колективного горя робітників під час вибуху газового заводу і т. п.»<sup>439</sup>. А. Буцький згодом, навіть, стверджував: музика в «Газі» функціювала майже як самостійний персонаж. Сам він, до речі, диригував оркестром, який під час цієї вистави знаходився за лаштунками<sup>440</sup>.

Сценічні події вистави починалися з появи гурту робітників. Вони крокували один за одним, поклавши ліву руку на плече того, хто йшов попереду. Наростання й ускладнення темпу рухів символізувало «запуск» механізму великого заводу. З першої ж хвилини сценічну дію помітно загострювало одночасне існування двох паралельних «сюжетів». Перший унаочнювали примхливі рухи та ритми маси, другий — взаємини Писаря (М. Савченко) та Білого Пана (М. Домашенко).

Писар з'являвся на кону разом із робітниками, йдучи попереду однієї з груп. Згодом він від неї віддалявся і прямував до конторки, де заглиблювався у читання паперів і тому не одразу помічав Білого Пана, який звертав його увагу на монометр. Стрілка зупинилася на критичній позначці, колір газу нестримно змінювався. Білий Пан раптово зникав, а герой М. Савченка, відраховуючи шість секунд, що лишилися до вибуху, кидався до телефону та кричав: «Інженер!». Тієї ж миті робітники вибігали на передній план, а Інженер (Ф. Лопатинський) стрімголов видирався «на «піраміду», яка вишукувалася обличчям до глядачів із голосним шепотом «ш — ш — ш». Музика — крещендо. Машини гудуть... Ураганом здійснюється какофонія звуків, — і — вибух. По конструкції покотилися «трупі» робітників і все завмерло»<sup>441</sup>. Тієї ж миті зривалися і падали трикутні завіси, закриваючи конструкцію й напис «Газ» на задній стіні сцени. Несподівана катастрофа жахала розкиданими по сцені тілами й таємничою постаттю Білого Пана, який додавав трагедії містичності.

Пластика, рух були у «Газі» не просто віртуозними, а концептуальними, такими, що змушують говорити про повноцінний хореографічний план вистави. Згадуючи про нього, критики здебільшого вдавалися до порівнянь із, так зва-

<sup>438</sup> Лазоришак. К сегоднешней постановке «Газа» Кайзера в театре им. Шевченко / Лазоришак // Пролетарская правда. — К., 1923. — 27 апр.

<sup>439</sup> Я. С. [Я. Савченко] «Газ» // Червоний шлях. — Х., № 2. — С. 269.

<sup>440</sup> Савченко М. «Учбовий 1922–23 рр. Київ» [Рукопис]...

<sup>441</sup> Савченко М. «Стежками доріжками»: автобіографічний нарис [Рукопис] / М. Савченко. — МТМК України, Ф.Р.: архів Савченко М., од. зб. 12577.

ними, «танцями машин» М. Фореггера, вперше продемонстрованими в Москві (1922 р.), в «Мастфорі» (Майстерні Фореггера). Не заперечуючи цієї можливості, хотілося б, однак, зауважити думку Ю. Дмитрієва — дослідника творчості М. Фореггера — щодо генези «танцю машин»: «Найбільше враження на глядачів у спектаклях Фореггера справляли «механічні танці» та «танці машин». Сама ідея такого роду була підказана В. Парнахом: він бачив аналогічні номери в Парижі. Але якщо на Заході такого роду танці набували трагічного відтінку, з експресіоністичним надрином, демонструючи, як машина «перетравлює», підкорює та позбавляє людських рис людину, то М. Фореггер надав «механізованій хореографії» оптимістичний дух»<sup>442</sup>.

Наведені міркування фахівця дозволяють поглянути на пластику «Газу» з дещо іншої точки зору. Українському режисеру, вочевидь, була значно ближчою тенденція, окреслена В. Парнахом, аніж та, яку культивував М. Фореггер. Оскільки Л. Курбас був добре обізнаний із сучасним йому європейським театром і в першій половині 1920-х років регулярно отримував інформацію про тамтешні мистецькі процеси, то він міг цілком самостійно скласти думку про подібного роду сценічні явища, й у власному творчому пошуку не послуговуватися досвідом М. Фореггера, апелюючи до зразків, на які вказував В. Парнах. Тому, мабуть, годі шукати інспірації трагедійного образу маси Курбасівської вистави в «мюзікольно» бадьорих Фореггерівських опусах.

Своєрідним сценічне буття гурту робітників у «Газі» робила не лише музика та рух, але й образотворчі чинники. Події вистави розгорталися у безпрецедентному для українського театру середовищі — конструктивістичному. В. Меллер спроектував «багатоповерхову конструкцію, на майданчиках якої у різних рівнях одночасно могла паралельно розвиватися дія. «Одяг» сцени був відсутній, на задній кам'яній стіні великими літерами йшов напис назви вистави. У центрі майданчика широкий, оббитий металом стовп, що нагадував уламок вентиляційної труби. Фрагмент речі давав натяк на звичні предмети, проте навіть введення речових елементів (кран, ферми — на задньому плані) не конкретизувало місця дії, а було покликане лише символічно декларувати середовище. Великі пандуси, що сходилися до центра, «злам» підлоги сцени мали передати напруженість дії, загостреність конфлікту. Експресію та динамізм вистави підкреслювали широкі промені світла від прожекторів»<sup>443</sup>. На підготовчих стадіях роботи, коли конструкцію тільки-но зібрали, виявилось, що вона не

<sup>442</sup> Дмитриев Ю. Поиски формы комедийного спектакля / Дмитриев Ю. А. // В поисках реалистической образности: Проблемы советской режиссуры 20–30-х годов. / ред. кол.: К. Рудницкий (отв. ред.) [и др.]. — М.: Наука, 1981. — С. 165.

<sup>443</sup> Кучеренко З. Вадим Меллер / З. В. Кучеренко. — К.: Мистецтво, 1975. — С. 44.

«влізає» на маленьку сцену колишнього театру «Пел-Мел», де відбувалися репетиції «Газу». Через це Л. Курбасові спочатку доводилося репетирувати, сидячи на сцені, тоді як виконавці працювали на конструкції, встановленій у глядному залі. Лише після переходу на сцену колишнього театру Бергонье робота здійснювалася належним чином.

Конструкція — чималий за розмірами, але динамічний за формою художній об'єкт — своєю появою на березільському кону створив в українському театрі важливий прецедент. Фактично, це була скульптура, на що, крім усього, вказує промовиста деталь: В. Меллер намагався увиразнити поверхню конструкції, ускладнюючи її фактуру. Він додавав до фарби, якою її вкривали, металеві ошурки, аби вона «стала шершавою»<sup>444</sup>. Власне, такий підхід, радше, характеризує роботу зі скульптурою. Що стосується іншої, вкрай важливої її ознаки — зв'язку зі сценічною дією, то в процесі репетицій з'ясувалося: такий зв'язок існував і багато в чому залежав, як раз, від особливої конфігурації поверхні. Саме про це згадувала М. Симашкевич: «Конструкція В. Г. Меллера до “Газу”, не дивлячись на умовність, була [...] міцною спорудою з великими сходами, підйомами та заглибленнями, які були дуже оригінально скомпоновані — не симетрично і хвилюючи. Це була холодна конструкція, але у ній все було добре обмірковано обома майстрами, режисером і художником, все пасувало до розгортання масових сцен і до трагедії, яка відбувалася на сцені. На конструкції з правого боку знаходилося підвищення зі стовпом дуже вдало вмонтованим в загальну композицію конструкції. І цей стовп стояв у виставі символом найвищої людської трагедії»<sup>445</sup>.

В. Меллер, працюючи над «Газом», вирішував цілий комплекс проблем. Приміром, йому було потрібно знайти якусь динамічну «противагу» нерухомій конструкції. Так, після вибуху, на кін, усіяний тілами загиблих, оригінальні трикутні зависи, спеціально виготовлені для цього епізоду, «динамічно падали на тросах і завершували своїм падінням дуже потужно і трагедійно зроблену Курбасом масову сцену загибелі робітників»<sup>446</sup>. І таких прикладів у березільському «Газі» не бракує.

Отже, сценічний простір, з одного боку, емоційно підігравав виконавцям, а, з іншого — досить жорстко регламентував їхні рухи, що було характерною особливістю всіх березільських вистав видатного українського театрального художника. У цьому сенсі дуже слушно видається думка Г. Коваленка: «Конструкція

у В. Меллера акумулювала в собі ритми спектаклю й не дозволяла цим ритмам у спектаклі збитися, порушитися»<sup>447</sup>.

Художник дотримувався конструктивістичної доктрини й у сценічних костюмах, обмежуючи їхню роль до позначення функції. Намагаючись уникнути «персоніфікації» костюмів персонажів, він їм залишав у край локалізовані ознаки. Відтак, усіх «імперіалістів» у «Газі» вдягли у фракні пари, а робітників — у промодяг. Знакову природу костюмів, які вражали глядачів естетичною переконливістю й довершеністю, за влучним виразом З. Кучеренко, визначало те, що їх було «ніби окреслено лінійкою та циркулем»<sup>448</sup>. Сучасники захоплювалися точністю й чіткістю роботи В. Меллера: «У костюмі сина мільярдера [...] яскраво поєднуються риси [...] буржуа та робітника; геометризація форм та колір костюма інженера вказують на його буржуазне походження, але лаконічність і простота вказують на його спеціальність. Костюм-мішень офіцера — кастова окремішність. Засуканий рукав правиці робітника якнайкраще наголошує його виняткову дієвість, що є одним із основних моментів п'єси»<sup>449</sup>.

Внесок, який постановкою «Газу» зробив В. Меллер у процес переосмислення ролі художника в театрі, гідно оцінив Д. Чукін, написавши у 1932 році ґрунтовну статтю «Художники в “Березолі”».

Крім певних візуальних знаків для окреслення психологічних станів чи емоцій персонажів, Л. Курбас з цією ж метою запровадив різноманітні пластичні знаки в широкому спектрі прийомів. Глядачі були, словами Й. Шевченка, вражені, що «емоцію ж показано не безпосереднім виразом почуття — її тут матеріалізовано, переведено в зовнішній “знак” (принцип “перетворення”), цебто в рух, іноді надзвичайно промовистий і динамічний. Вершиною, яскравим зразком такої “матеріалізації” емоції була, незвичайна навіть для лівого театру, “піраміда” в 4-й дії “Газу”, коли в пориві захоплення від грандіозних проєктів інженера робітники кидаються до нього на високо вгорі влаштовану трибуну, утворюючи при цьому з своїх тіл цілих три яруси, один над одним»<sup>450</sup>. Інший стилістичний ракурс Л. Курбас вжив для сцени весільного танку Дочки Сина мільярдера (В. Чистякова), коли рухи героїні накресливалися ніби «графічно», себто без емоцій, ескізно. Три її партнери (Д. Антонович, С. Шагайда та Б. Балабан) були

<sup>444</sup> Симашкевич М. Спогади про мого вчителя [Машинопис] / М. Симашкевич. — МТМК України, Ф.Р.: архів Л. Курбаса, од. зб. 10042.

<sup>445</sup> Там само.

<sup>446</sup> Там само.

<sup>447</sup> Коваленко Г. Театральний конструктивізм 1920-х років / Георгій Коваленко // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. / АМУ, ІПСМ; ред. кол.: В. Сидоренко (голова) [та ін]. — К.: Інтертехнологія, 2006. — С. 320.

<sup>448</sup> Кучеренко З. Вадим Меллер [...]. — С. 45.

<sup>449</sup> Лазорішак. К сегоднешней постановке «Газа» Кайзера [...].

<sup>450</sup> Шевченко Й. «Березіль» [...]. — С. 65.

гідними виконавцями цього «колючого», сказати б, «геометричного» танку»<sup>451</sup>. Після вибуху пластика молодої жінки докорінно змінювалася, так само, як і пластика маси: «в сцені “мітингу” ті ж “машинізовані роботи” ставали цілком реальними живими людьми, тими, хто гаряче і пристрасно протестує, все розуміє, ненавидить, готовий до помсти»<sup>452</sup>.

Змінами стилістики й ритмів пластичного малюнку режисер ніби зсував картину світу з усталеної вісі — адже все, що ставалося потім, потребувало інших вимірів: інерція минулого зникала разом із руйнацією форм колишнього життя. Водночас, розвитком сценічних подій, дедалі інтенсивніше оголювалася сутність окремої особистості, відбиваючись подеколи в її екстраординарних реакціях. Приміром, під час мітингу необхідність переконувати величезний натовп збурених людей, високий емоційний «градус» ситуації спонукали Сина мільярдера (Г. Ігнатович) до надзвичайного пластичного, на межі з цирковим трюком жесту.

Спочатку на кону з'являлися вкрай схвильовані люди, провокуючи навальне наростання напруги. Це враження посилювали рухливі промені прожекторів. Виникав образ гігантського натовпу, який «підтримував гуртовий звук і шум усіх компонентів вистави: масові голоси, звуки оркестри й шумових засобів. І ось на горішній частині сцени, біля щогли чи антени, виділяється вузьким променем рефлектора постать Сина мільярдера. Він старається дати відповідь масі людей, яких не видно, бо фактично їх уже на кону нема. Освітлений тільки цей персонаж. Його слово і його надміру виразні й емоційні жести спрямовані вниз до уявної маси людей. У захопленні свого гіперболізованого жесту, патосу мови і внутрішнього стану актор Ігнатович [...] повис у повітрі головою вниз, зачепившись ногою за стовп... Його тіло висіло над темним проваллям сцени, але це йому не перешкодило різкими зворотами тіла в різні боки звертатися до уявної маси робітників, красномовними жестами й палкими словами переконувати їх, агітувати й пояснювати... Його експресивні жести, гострі рефлексии, посилений голос, перенаголошене слово і чітка несподівана інтонація — усе це злилося з музичним оформленням»<sup>453</sup>. Хоча пластичної екстравагантності поведінки героя Г. Ігнатовича у виставі ніхто не перевершив, можливість розкрити драму власної долі у пластично наголошеному монологі отримали й інші персонажі. Особливо виразно це робили Матір (Р. Нещадименко) та Дружина (Н. Титаренко), чиї соло у найкритичніші миті їхнього життя викликали сильний емоційний відгук аудиторії.

<sup>451</sup> Чистякова В. Главы из воспоминаний [...]. — С. 83.

<sup>452</sup> Там само.

<sup>453</sup> Гіряк Й. Спомини [...]. — С. 155–156.

Кожна з них сповідалася світу біля стовпа, який, на думку М. Симашкевич, символізував «найвищу людську трагедію». За її словами, Л. Курбас «майстерно обіграв цей стовп, зворушливо побудував коло нього монологи жінок, різноманітно, індивідуально для кожного характеру»<sup>454</sup>. Старша з жінок — стриманіша, внутрішньо більш сконцентрована на своєму горі — втраті сина, спершу здавалася безпомічною та кволою: «постать, як билинка, і двоє великих сумних очей»<sup>455</sup>. Майстерність Р. Нещадименко, головню, виявлялася в особливій інтонаційній та ритмічній зваженості сценічної поведінки. «Усе напруження нестерпного страждання було знайдене у ритмі пауз. У модуляціях неповторного “органного” голосу, в скупих жестах рук, що шукали щось загублене у пустоті»<sup>456</sup>. Стовп, біля якого Матір опинялася одразу після вибуху, здавався останньою в її житті опорою. Р. Нещадименко вміло концентрувала загальну увагу на тому, як героїня намагається не втратити рештки душевних і фізичних сил, вдаючись до вкрай скупих засобів виразності: «Стогнути, вона зсувається при стовпі, умліває, зщулюється в грудочку. [...] Випростовується й виростає в грізне втілення страждання»<sup>457</sup>.

Молодша — у значно бурхливіших реакціях розкривала драму втрати коханого. Героїня Н. Титаренко вражала довершеністю своєї майже ідеальної краси, гармонією жесту і слова. Вона була «наче прекрасна скульптура, яка щойно ожила. Актриса досконало володіла своїм тілом. Рух народжував слово, а слово — рух з абсолютною логікою поведінки»<sup>458</sup>. Її перша поява на сцені виглядала дуже експресивною. Спочатку глядачі чули «розпачливий голос... Це вже не зойк матері, а квіління молодої дружини. Вона кидається до стовпа, спіраллю звивається навколо нього, зсувається. Б'ється у відчаї, ця красива, у повному розквіті сил жінка, з обіймів якої вирвали її коханого. Це не крик, а переливи емоцій. Пластично-динамічні рухи її тіла, скорбота у вимові слів допомогли артистці створити повнокровний образ»<sup>459</sup>. Екстатичність мовного, пластичного виразу, високий рівень узагальнення — все вказувало на експресіоністичне походження обох сценічних образів.

<sup>454</sup> Симашкевич М. Спогади про мого вчителя [Машинопис]...

<sup>455</sup> Стрелкова Є. Фрагменти спогадів / Євгенія Стрелкова // Лесь Курбас: Спогади сучасників [...]. — С. 165.

<sup>456</sup> Гаккебуш В. Рита Нещадименко: нарис [...]. — С. 45.

<sup>457</sup> Крига І. Самобутній педагог / Іван Крига // Лесь Курбас: Спогади сучасників [...]. — С. 190.

<sup>458</sup> Стрелкова Є. Фрагменти спогадів [...]. — С. 164.

<sup>459</sup> Крига І. Самобутній педагог [...]. — С. 190.



Найвагомішим у цю виставу був, звичайно, внесок режисера, вдало підтриманий художником і композитором. Характер і якість їхньої співпраці дозволяють говорити про «Газ» як про один із найяскравіших прикладів режисерського театру в Україні початку 1920-х років. Крім того, після «Гайдамаків» «Газ» став черговим видатним зразком трагедійної вистави в українському театрі, браку якої (маємо на увазі трагедійну виставу) духовно принижував національне сценічне мистецтво, обмежував його пошуки творчої досконалості. Тогочасні фахівці, визнаючи естетичні кондиції «Газу» вражаючими, незрідка, шукали аналогії цій виставі в інших видах мистецтва, не знаходячи гідних прикладів у, власне, тодішньому театрі. «Величезної, надихаючої сили набуває третій акт — блискучий графічний зразок побудови дії; у цьому останньому стільки стислості, конкретної характерності, у ньому постає така влучна трагедійна карикатура, що змушує згадати про найкращих рисувальників сучасності — Мазереля та Гросса»<sup>460</sup>.

Успіх «Газу» виявився гучним, за короткий час — до кінця сезону — вистава шістнадцять разів пройшла з аншлагами. Тим не менше, ставлення до неї, можна сказати, поділило українську інтелігенцію на два непримиренні табори. Представники старшого покоління, її «народницького» крила, були вкрай обурені. Приміром, С. Єфремов називав «Газ» штукарством, відмовляючи виставі в будь-якому сенсі: «Все пішло на рухи, на акробатику, часто витворну і незрозуміливу (мітинг з мачтою, на якій крутяться і штук показують “промовці”), іноді дуже спритну, але завжди непотрібну»<sup>461</sup>. Він глузував із тих, хто «бачуть тут “революцію” в театрі та “величезні досягнення”. П. Филипович збирається цілу розвідку написати — “Од Наталки-Полтавки до Газа”»<sup>462</sup>. Щодо згаданого поета неокласика П. Филиповича, то, за словами його брата, той переживав після вистави справжню ейфорію: «Поставлення Курбасом п’єси німецького драматурга-експресіоніста Г. Кайзера “Газ” так вразило його своєю динамікою, оригінальністю та блискучою грою акторів, що він просто не міг спам’ятатися після першого разу і відвідав цю виставу кілька разів»<sup>463</sup>. Поет, до речі, продемонстрував глибоку обізнаність у суто театральних процесах, висунувши ідею, що остання прем’єра Л. Курбаса підсумовує досвід Молодого театру, насамперед, «Едіпа-царя», «Івана Гуса» та «Гайдамаків». У відгуку, який з’явився на тре-

<sup>460</sup> Розенцвейг Б. Театр им. Шевченко: «Газ» / Б. Розенцвейг // Пролетарская правда. — К., 1923. — 8 дек.

<sup>461</sup> Єфремов С. Щоденники, 1923–1929 / Сергій Єфремов; упоряд. О. Путро [та ін.]. — К.: Газета «Рада», 1997. — С. 36.

<sup>462</sup> Там само.

<sup>463</sup> Филипович О. Спомини про брата / Олександр Филипович // Київські неокласики / упоряд., вст. ст. В. Агеєвої. — К.: Факт, 2001. — С. 146.

тій день по прем’єрі, він справедливо зауважив, щодо головного результату грандіозних зусиль всіх творців «Газу»: «Курбасівська постановка драми Кайзера — велика подія у театральному житті загалом, не лише київському; для української сцени її значення, можна сказати, виключне, що визначає цілу добу»<sup>464</sup>.

Із заснуванням наприкінці січня 1923 року в Білій Церкві Третьої майстерні в МОБі пов’язували вирішення комплексу проблем аматорського руху в широкому діапазоні заходів: від «дискредитації» «Просвіти», яку березильці звинувачували в «назадництві», до створення показового пересувного театру для села.

Допомогу сільським театральним осередкам в Об’єднанні вважали своїм прямим обов’язком, не шкодуючи для цього часу та зусиль. Л. Курбас високо цінував методичний аспект відповідних заходів: «В нашій сільстанції розробляється питання методології театру на селі. Збираються матеріали по забезпеченню майбутнього сільтеатру самим необхідним репертуаром. [...] Ми поклали були основи під мандрівний зразковий сільський театр. Заготовлено три п’єси, “живу газету”, основне ядро 8–10 чоловік»<sup>465</sup>. Вже у першому числі «Барикад театру» В. Василько виступив зі статтею «Село і революційний театр», О. Магат — «Жовтень» на селі», а Ф. Лопатинський у дописі «Спектрограма», фактично, запропонував гуртківцям, сучасною мовою, майстерклас із техніки гримування. В третьому випуску березильського часопису анонсувалася спеціальна рубрика «Робітничі та селянські драмгуртки», яка мала поживити діалог «Березоля» з аматорами.

Під безпосереднім патронатом МОБу знаходилося кілька сільських театральних осередків, поміж якими були солідні агітколлективи (на Миронівській цукроварні, містечку Ободівка) та мережа маленьких гуртів. Всі вони сповідували мистецьку ідеологію МОБу й підтримували з ним творчий зв’язок, регулярно звітуючи на засіданнях Правління. На ці зібрання спеціально запрошувалися представники органів влади, яких намагалися зацікавити сільською самодіяльністю і тим спонукати до надання їм, в тому числі, й фінансової допомоги.

Лідер цього напрямку в МОБі й керівник Третьої майстерні — Я. Бортник — виклав програмні настанови МОБу щодо театального руху в статті «Театр на селі», оприлюдненій у «Червоному шляху» в 1925 році, де продемонстрував неабияке розуміння нагальних потреб аматорів, чим укотре підтвердив слушність рішення Правління Об’єднання утворити Показовий пересувний театр для села на базі цього колективу.

<sup>464</sup> П. Ф. [П. Филипович] Постановка «Газу» та український театр / П. Ф. // Пролетарська правда. — К., 1923. — 1 трав. — С. 6.

<sup>465</sup> Курбас Л. Шляхи і завдання «Березоля» [Машинопис] / Л. Курбас. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42, од. зб. 6.

Історія Білоцерківського осередку сягає 1920 року, коли за участі Кийдрамте було організовано студію — підмурівок майбутньої Третьої майстерні, де згодом Г. Ігнатюк поставив «Жовтень», В. Чистякова та П. Береза-Кудрицький — «Рур». Вистави мали успіх у місцевій публіці й у глядачів Житомира та Проскурова, де майстерня гастролювала. Тож цілком закономірно з відкриттям у місцевому педагогічному вузі «Драматично-інструкторських курсів» їх до ручили очолити мобівцю Гавришку, який, керуючись березільськими підходами, мав навчати студентів організації масових культурних заходів, готувати висококваліфікованих фахівців клубної справи.

Першими комісіями, які народилися невдовзі після відкриття МОБу, стають **Музейна та Психотехнічна комісії**.

На перший погляд, поглиблений інтерес членів авангардної мистецької організації до художньої практики попередників викликав здивування, тим паче, що «Березоліві» роками приписували культурний нігілізм. Відтак, започаткування в МОБі першого українського театального музею було «приречене» на посилену увагу суспільства. Вартим уваги є той факт, що, в колі численних ланок, які утворили Об'єднання, Музейна комісія постала першою (30 січня 1923 року), очолив її В. Василько. Серед перших «музейників» бачимо: А. Гаккебуш, М. Кононенко, Гавришко, Тихонович. І число їх повсякчас зростало. Про свою участь у роботі комісії згадував, приміром, А. Сердюк. Ю. Бобошко додавав до цього списку М. Савченка, Д. Демуцького, П. Гайворонського та П. Масоху.

Рішенням цієї комісії на всіх березільців наклали «музейний податок», сплачуваний театральними раритетами, про що Музком регулярно сповіщав у пресі, час від часу звітував на зборах колективу. Вже у листопаді 1923 року зі сторінок «Барикад театру» можна було дізнатися про майже 1000 експонатів, серед яких помітне місце посів «дуже цінний архів щодо історії театру на Україні за час революції, 253 негативи щодо історії театру М. К. Садовського, біля 200 негативів до історії Молодого Театру, 30 ескізів костюмів до опери “Тарас Бульба” роботи художника А. Петрицького, 16 штук макетів до різних п'єс, роботи професора В. Г. Меллера та його учнів, костюм М. К. Заньковецької з оперети “Чорноморці” в ролі Цвіркунихи, надзвичайно рідка фотографія першої української трупи Ашкарєнка 1880 року, афіші з Америки і багато інших речей»<sup>466</sup>.

Окремої уваги заслуговує історія з костюмами М. Заньковецької, яку занотував у своєму щоденнику В. Василько, описавши, як 7 вересня 1923 року вони відвідали велику актрису, і вона їм подарувала кілька сценічних костюмів, а згодом — ще деякі речі. У березільському часописі є згадка про організацію збору

<sup>466</sup> *Музком*. Театральний Музей Мистецького Об'єднання «Березіль» / Музком // Барикади театру. — К., 1923. — № 1. — С. 8–9.

експонатів у дев'яти містах України. Комісія планувала 31 березня 1924 року відкрити благочинну виставку на користь музею, оскільки брак коштів затримував влаштування постійної експозиції.

Пізніше, зібравши величезний речовий матеріал, Музком у переддень переїзду до Харкова передав свій «скарб» Академії наук України. Відтоді ним опікувався П. Рулін — видатний театральний критик, історик і теоретик театру, який першим дав високу оцінку ініціативі березільців: «При “Мистецькому Об'єднанні Березіль” повстає перша спроба утворити театральний музей. Саме той театр, що найрішучіше поривав з традиціями старого дореволюційного театру, що незадоволений був із тих спроб європеїзації його, які робилися з 1917 року — саме цей театр усвідомив собі безперечну потребу зберігати пам'ять про те мистецтво, що непереможною силою нових умов уходило в минуле. У січні 1923 року обирає “Березіль” музейну комісію в складі акторів театру: В. Василька-Міляєва, Л. М. Гакебуш, А. Сердюка, О. Швачка і П. Масохи. Не маючи спеціального приміщення, без ніяких коштів, взялася ця комісія за роботу і за три роки зробила вона дійсно таки надзвичайно багато для таких несприятливих умов. В одній великій кімнаті колишнього театру “Соловцов” та в двох маленьких при ній закамарках була виставлена чимала частка з тих трьох тисяч експонатів, що за три роки зібрати пощастило»<sup>467</sup>. Згодом музей (нині працює як Державний музей театального, музичного та кіномистецтва України) очолював колишній березільець — П. Долина. У фондах цієї установи зберігаються архіви багатьох березільців.

Поза сумнівом, збирання безпрецедентної колекції, дбайливе ставлення до діяльності своїх попередників створювало неабиякий педагогічний ефект. Молодь вчилася розглядати процеси поставання нового мистецтва як стадію загальнокультурного руху нації, що, в принципі, було неможливим без чіткого позиціонування А. Курбаса в цьому питанні.

Засновника «Березоля» проблеми культурної спадщини хвилювали завжди, взяти, хоча б, його допис «На теми дня», де він, зокрема, зазначає, що «Карпенко-Карий, Кропивницький, Старицький дали нам такі цінності, які свою публіку матимуть завжди»<sup>468</sup>. Через дванадцять років, виступаючи на театральному диспуті з програмною промовою «Шляхи “Березоля”», А. Курбас розвине цю тезу: «Вимушений компроміс робить із театру Кропивницького та Садовського не те, що хотіли ці свідомі своєї мети громадські діячі і великі митці, а щось зовсім протилежне: однобокого покруча на зразок німецьких

<sup>467</sup> *Рулін П.* Український театральний музей: Завдання й перспективи / П. Рулін; УАН. — К., 1927. — С. 6.

<sup>468</sup> *А-ль.* [А. Курбас] На теми дня / А-ль // Театральні вісті. — К., 1917. — № 2. — С. 7.

бауерн-театрів, розвагу на терпимому діалекті (обов'язкові співи й танці), що вганяла думку цілої нації у свій вузький етнографізм, у замкнене коло думок мужицького сословія»<sup>469</sup>. Такого роду розмірковування, заснування театраль-ного музею, постановки творів класиків вітчизняної літератури, неугавний ін-терес до вертепу, тощо — змушують уважніше придивитися до того, як лідер Об'єднання ставився до мистецької спадщини. Втім, саме у цій царині й по сьо-годні помічаємо надлишок помилкових висновків, упереджень і брак рішучос-ті у дослідженні зазначеної проблеми, яка, слід визнати, простою та однознач-ною ніколи не була.

Другим після Музкому постав не менш оригінальний осередок, коротка іс-торія якого не скасовує того факту, що своїм народженням він створив пре-цедент у практиці не тільки українського театру. Влітку 1923 року в МОБі здійснили спробу науково обґрунтувати підстави, відповідно до яких мож-на визначати схильність особи до акторської професії. Для цього було орга-нізовано **Психотехнічну комісію** під керівництвом психіатра В. Гаккебуша та Л. Курбаса<sup>470</sup>.

В. Гаккебуш у своїх підходах спирався на засади нової дисципліни, засно-ваної, за його словами, приблизно п'ятнадцять років перед тим «потребами ускладненого економічного життя Америки й Європи. Ціль її є установити фор-ми зв'язку поміж особливостями кожної професії і психофізіологічними особ-ливостями кожного зокрема індивідууму у даній професії. Завдяки досягнен-ням психотехніки, у нас сьогодні пробують судити про здатність тої чи другої людини до професії, яку вона обирає, на підставі здібності її до даної праці»<sup>471</sup>. В. Гаккебуш був переконаний, що березильці цілком могли адаптувати такий до-свід для своїх потреб і тому стверджував: «Ми зможемо згодом підійти і до пра-вильно наукового підбору учнів в наші майстерні»<sup>472</sup>.

Ще раз наголосимо — у 1923 році подібних наукових лабораторій ще не існу-вало в світі. З «Барикад театру» дізнаємося про перші здобутки комісії, втім, ін-ших свідчень їхньої діяльності історія не лишила. Автор допису, фактично, об-межився зауваженням генези осередку та її мети: «Ідучи на зустріч цій до краю назрівшій потребі майстерень “Березіля”, я, запроханий Л. Курбасом, в лип-ні біжучого року прочитав в “Березолі” ряд лекцій про психотехніку і раціо-

<sup>469</sup> Курбас Л. Шляхи Березоля [...]. — С. 144.

<sup>470</sup> В особистій бібліотеці Л. Курбаса зберігається книжка В. Гаккебуша «Гігієна духу», видана у 1924 році. Див.: З книжкової колекції Леся Курбаса [...]. — С. 28.

<sup>471</sup> Гаккебуш В. Психотехніка в театрі / В. Гаккебуш // Барикади театру. — К., 1923. — № 2/3. — С. 13.

<sup>472</sup> Там само.

налізацію праці на потреби театру. Тоді склалася комісія, в яку увійшли, крім Л. Курбаса й мене, режисери і деякі артисти з майстерень “Березоля”. Протягом літа й осени комісія виробила схему картотеки професії актора. Тепер має відбу-тися перевірка її, спроба примінити її в майстернях до учнів і всіх працівників “Березіля”»<sup>473</sup>. Можливо розпочату комісією роботу розвинути в МОБі не по-щастило, можливо жодних фіксованих форм її діяльності просто не залишило-ся. Проте факт лишається фактом: ідея такого дослідження не втратила акту-альності й сьогодні.

На літо 1923 року припадає робота над створенням однієї з найвпливовіших ла-нок МОБу — так званої **Макетної майстерні** (Макмайстерні), відкритої в перед-день другого сезону. Її організував професор Художнього інституту В. Меллер із власних студентів третьокурсників: В. Шкляєва, Є. Товбіна, М. Симашкевич, Д. Власюка, М. Ашкіназі, М. Панадіаді, А. Проценка. На майстерню покладало-ся формування корпусу театральних художників, здатних відповісти на вимоги нової театральної доби.

В. Меллер як митець помітно впливав на життя «Березоля», найперше, зро-бивши йому відчутне щеплення конструктивізмом, що спонукало Г. Коваленка написати з цього приводу: «Конструктивізм В. Меллера — мистецтво рафіноване й віртуозне, готове повністю віддати себе дії, але водночас таке, що відчуває себе основою, стрижнем цієї дії. В якомусь розумінні, навіть його приводним механізм-ом. [...] Усі конструкції В. Меллера завжди надзвичайно цікаво поєднувалися, вписувалися в простір. Навіть тоді, коли вони заповнювали собою лише части-ну сценічного об'єму, вони об'єм цей структурували, розкривали його будову. На сцені у Меллера ніколи не було просто порожнечі, аморфного простору — він був пронизаний звуками конструкції, незвичайно активними навіть там, де на-чебто й не існує ніяких матеріальних проявів. У цьому розумінні художник по-слідовний і відданий учень О. Екстер. Так само, як і вона, він знав: треба зовсім небагато, щоб простір відкрив свою структуру, слід лише допомогти йому в цьо-му. Тому простір і конструкція у Меллера ніколи не були об'єднані механічно. Конструкція ніби вгадувала закони простору, робила їх наочними, зримими, неспростовними»<sup>474</sup>.

Мистецтво керівника Макетної майстерні потужно впливало на березильських режисерів, акторів, зрозуміло, художників. Упродовж більш як десяти років він разом зі своїми учнями поставив (за винятком одної) всі березильські вистави. У Києві їхній із Л. Курбасом тандем дав життя «Жовтню» (1922), «Руру» (1923), «Газу» (1923), «Джаммі Гітінсу» (1923), «Макбету» (1924). Саме В. Меллерові

<sup>473</sup> Там само.

<sup>474</sup> Коваленко Г. Театральний конструктивізм 1920-х років [...]. — С. 322–323.

керівник МОБу доручав оформлення режисерських дебютів, у такий спосіб ініціюючи прискорення професіонального зростання молодих постановників. Тож у його співпраці з Ф. Лопатинським народилися «Нові йдуть» (1923) та «Машиноборці» (1924), з Г. Ігнатовичем — «Людина-маса» (1924), з Б. Тягном — «Секретар профспілки» (1924). Натомість, художник-дебютант В. Шкляєв у одній з перших своїх робіт «Напередодні» (1925) працював з Л. Курбасом, пізніше — з Б. Тягном над «Жакерією» (1925), з Я. Бортником над «Шпаною» (1926). У парі з М. Симашкевич вони поставили з Ф. Лопатинським «Пошилися у дурні» (1924), з В. Васильком «За двома зайцями» (1925), з П. Березою-Кудрицьким «Комуну в степах» (1925). Співпраця Л. Курбаса та В. Меллера із початківцями мала великий педагогічний ефект, значення якого важко переоцінити, адже фахова «ініціатива» режисерів і сценографів за участі видатних майстрів робила таке «посвячення» у професію річчю безпрецедентною.

Серед методичних основ діяльності Об'єднання ідея виховання театральних художників безпосередньо в театрі, в співпраці з режисерами та акторами, посідала чільне місце. Узагальнюючи цей процес, вже на початку 1930-х років Д. Чукін писав: «“Березіль” зростає за таких умов суцільним мистецьким організмом, усвідомлюючи методи роботи, борячись проти випадку, “наїтія”. Це виключає можливість широко використовувати художників зі сторони. Оформлювач кону мусив добре знати творчі методи та настановлення театру, бо театр не задовольняється бодай блискучими розрішеннями, поступ художника мусить йти поруч із зростом цілого театру. Це обумовлює характер змін в еволюції творчості березільських художників... кожен успіх художників “Березоля” не просто блискуче виконання режисерських завдань або самостійних мало пов'язаних з виставою експериментів, але й крок уперед у цілому, цілої філософськи-мистецької концепції театру. Таке становище художника в театрі полегшує його роботу: нова робота виростає з попередньої, підготовлюється нею. Художник не потребує щоразу перебудовуватися, пристосовуючись до нових постановників і, що головне, робить його активним учасником у будіванні спектаклю»<sup>475</sup>. Наведені міркування точно визначають спільні для В. Меллера та Л. Курбаса творчі та педагогічні принципи, чинні упродовж усієї березільської історії.

Задля ущільнення контакту з іншими творцями вистави учні В. Меллера приєдналися до МОБу в статусі інституції з широкими творчими повноваженнями та обов'язками. Коло виконуваних ними робіт було чималим. Почати, хоча б, із переосмислення параметрів театрального приміщення. Л. Курбаса дуже цікавила ця проблема, а в 1925 році він наполягав: «Оздоблення сцени не відповідає

<sup>475</sup> Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис] / Дмитро Чукін. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42., од. зб. 15.

своєму призначенню. Я говорив з Меллером, він згоден з тим, що треба міняти [...], треба щоб кожен зокрема режисер приніс свої “соображення”, що потрібно на сцені, який потрібний вид сцени, бо такий не годиться, виглядає наче сарай. Що потрібно режисеру, що заважає. Який принцип покласти в основу, як упорядкувати задник з декораціями... Притягнути макмайстерню, дати завдання: що нам треба щоб було на сцені, де який балкон, де яка лампа, чи потрібна нам ця рампа, просценіум — щоб все було зручно»<sup>476</sup>.

Про інші завдання і форми участі в житті МОБу можна дізнатися з «Барикад театру», художнє оформлення якого належало до компетенції Макетної майстерні. До речі, ці студії з книжкової графіки теж свідчать про сильний вплив конструктивізму, власне, як і всі вистави першої половини 1920-х років.

Входження молодих художників у життя МОБу ознаменувалося адаптацією до експериментальних і виробничих потреб Режлабу. Врешті, всі стадії навчання учнів В. Меллера корегувалися мистецькими завданнями, які вирішував березільський режисерський молодняк. Тому досить швидко кристалізувалися головні ознаки березільської сценографічної школи, чію мистецьку своєрідність, за Д. Чукіним, визначало «не просто блискуче виконання режисерських завдань або самостійних, мало пов'язаних з виставою експериментів, але й крок уперед у цілому, цілої філософськи-мистецької концепції театру. Таке становище художника в театрі полегшує роботу, бо нова робота виростає з попередньої, підготовлена нею. Художник не повинен щоразу перебудовуватися, пристосовуючись до нових постановників і, головне, це робить його активним учасником побудови вистави»<sup>477</sup>.

Формування березільського типу сценічної культури, орієнтованої на взаємодію художника з режисером, декларував і сам В. Меллер: «Оформлення сцени і вбрання повинні бути суворо координовані з роботою режисерів»<sup>478</sup>. Тож не дивно, що менш, як за пів року, його учні встигли зробити чимало. На шпальтах «Барикад театру» зафіксований початковий період їхньої діяльності, коли художники виконали «ін согроге завдання режисерської лабораторії “Березіля” — макети до інсценізації “Царів” по Шевченку у постановці режисера лаборанта П. Долини. Роботи були переглянуті і обговорені цілою режисерською лабораторією на чолі з Лесем Курбасом і в більшості були визнані гідними до вжитку на сцені. На цьому тижні буде закінчено макети до “Вавилонського полону” в постановці режисера Г. Ігнатовича. Крім праці для

<sup>476</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>477</sup> Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

<sup>478</sup> Меллер В. По своїй спеціальності: (До питання оформлення сцени) / Вадим Меллер // Глобус. — К., 1925. — № 7. — С. 164.



виконання завдань Режлябораторії в майстерні проводиться практикантська праця на сцені. Макетній майстерні доручено зарисовувати акторів у різних ролях для утворення альбому постановок майстерень «Березіля»<sup>479</sup>.

Макетна майстерня постала в унікальній ситуації розбудови режисерського театру, і сама стає першою (в історії не лише національної сцени) сценографічною школою, чие народження відбувалося в умовах театрального експерименту. Так само як режисери — учні Л. Курбаса — отримували від свого вчителя «системне знаряддя» фахової праці, так і учні В. Меллера опанували ази професії в найсприятливішому виробничому та творчому режимах, за безпосереднього впливу вчителя. Відтак, шукання молодих театральних художників завжди були творчо суголосним із практикою березільської режисури.

## РЕЖИСЕРСЬКА ЛАБОРАТОРІЯ (РЕЖЛАБ)

Створюючи в 1922 році Мистецьке Об'єднання Березіль (МОБ), Л. Курбас із особливою наснагою віддається справі виховання нового режисерського покоління, підпорядкувавши цій меті діяльність Режлабу (згодом — Режштабу), фактично, першої в Україні режисерської школи. Практика цього осередку, попри різноманітні форми її вияву, була творчо добре організованою та вмотивованою.

Режлаб постав 4 березня 1923 року. Протоколи засідань фіксують участь у його діяльності майже 50 осіб. Однак, стенограми перших зборів зауважують лише прізвища Л. Курбаса, Г. Затворницького, Ф. Лопатинського, Г. Ігнатовича, А. Бучми, В. Василька, П. Долини, С. Бондарчука, Й. Шевченка, О. Перегуди. Згодом Режлаб утворив корпус, сказати б, «дійсних членів», які, за В. Васильком, об'єднувалися у чотири набори. «До складу першого [...] ввійшли: С. Бондарчук, В. Василько, П. Долина, В. Затворницький, Г. Ігнатович, Ф. Лопатинський і Й. Шевченко; до складу другого — Я. Бортник, Г. Воловик, І. Крига, П. Кудрицький, З. Пігулович, Б. Тягно, Х. Шмаїн (автор помилково не згадує А. Ірія та Ю. Лішанського — *Н.Є.*); третього — К. Діхтяренко, Й. Гірняк, О. Магат, В. Онацька, В. Чистякова; четвертого — Б. Балабан, В. Воронов, Л. Дубовик, В. Скляренко, М. Верхацький»<sup>480</sup>. Крім цих осіб до роботи Режлабу час від часу долучалися й інші березільці.

Якщо покластися на класифікацію В. Василька — не уникнути питання про умови формування таких наборів, підходи до селекції претендентів, тощо. Втім,

<sup>479</sup> Макетна майстерня «Березіль» // Барикади театру. — К., 1924. — № 2/3. — С. 19. — Без підпису.

<sup>480</sup> *Василько В.* Народний артист УРСР О. С. Курбас: Замість передмови [...] — С. 24.

вивчення цього питання поки що ніякого правила не виявило. Радше за все, вступ до Режлабу був актом достоту символічним, а подальша доля кожного учасника залежала від його таланту та наполегливості. Відомо також, що окремі березільці — постійні учасники його засідань, врешті віддали перевагу акторській професії, як це, приміром, зробили М. Крушельницький, Л. Гаккебуш, А. Бучма. Серед тих, хто подеколи брав участь у діяльності Режлабу, на окрему увагу заслуговують також О. Івашутич, А. Макаренко, М. Савченко — активні учасники театральної реформи Л. Курбаса, які ніколи не поривали з березільськими традиціями, трансформуючи їх відповідно до обставин, вимог часу. Врешті, не всі були спроможні одночасно здійснювати вистави, досліджувати теоретичні проблеми театру, керувати комісіями, станціями, майстернями. Такі навантаження витримували одиниці.

Безумовно, педагогічні досягнення Л. Курбаса якнайкраще репрезентували режисерські дебюти його учнів. З початку другого сезону про себе як про постановника щосезону заявляли по двоє членів лабораторії, йдеться, зокрема, про Ф. Лопатинського, Г. Ігнатовича, В. Василька, П. Березу-Кудрицького, Б. Тягна та Я. Бортника. Усі вони дебютували в МОБі до від'їзду у Харків<sup>481</sup>.

Режим роботи Режлабу склався майже одразу і лишився незмінним, попри вражаюче різноманіття форм та змісту діяльності Об'єднання. При цьому березільцям пощастило уникнути келійності — їхній пошук був відкритим для всіх, хто виявляв до нього інтерес, що, врешті, визначило стиль, панівну атмосферу праці.

Хронологічно діяльність Режлабу київської доби можна поділити на два періоди: від заснування до весни 1924 року, коли назву цієї інституції було змінено на Режштаб. I, відповідно, з весни 1924 року до літа 1926 року — часу переїзду до Харкова.

У другий період — від весни 1924 до весни 1926 року інтенсивність роботи режисерського осередку МОБу досягає максимуму: засідання відбуваються тричотири рази на тиждень, Л. Курбас регулярно читає лекції із загальних проблем театру. Навчання не припиняється під час відпочинку, коли в Одесі, влітку, керівник МОБу знімає на ВУФКу фільми за участі березільців, водночас встигаючи викладати їм основи режисури, акторського мистецтва, тощо.

Більшість засідань Режлабу середини 1920-х років присвячувалися обговоренню режисерських дебютів, причому, на різних стадіях — від задуму і до аналізу реакцій глядачів уже готових вистав. Отримати схвалення колег було справою

<sup>481</sup> Поза Києвом, у решті березільських осередків між 1923 та 1926 роками постановки здійснили Я. Бортник, В. Чистякова, П. Береза-Кудрицький, С. Бондарчук, П. Долина, Л. Гаккебуш, О. Магат, А. Ірій, В. Дробинський та ін.

не з легких. Відомо, приміром, що Б. Тягнові довелося шість разів переробляти проект «Жакерії», перш ніж його затвердили.

Процедура всіх етапів такого обговорення склалася майже одразу й зреалізовувалася поступово. Все починалося з докладної оповіді режисера-лаборанта про майбутню виставу. За згадкою Б. Балабана: «Доповідь мала складатися обов'язково з двох частин. Перша — глибокий аналіз п'єси без домішки особистого, суб'єктивного ставлення доповідача. У цій частині режисер досконало розбирав п'єсу з погляду драматурга і його епохи. Друга — аналіз п'єси з погляду самого режисера. Виходячи з власних уявлень, він мав чітко визначити ідею твору. Залежно від розуміння режисером ідеї, структури твору міг змінитися і жанр — наприклад, мелодрама могла перетворитися на справжню драму. Все залежало від того, як сприймає режисер п'єсу, як він її трактує. Ці дві частини доповіді встановив сам Курбас. Він говорив, що, не зрозумівши до кінця природу твору, художник не може “прикластися до неї своєю трактовкою”»<sup>482</sup>.

В обговоренні брали участь всі присутні. Якщо проекту бракувало мотивації або переконливості, його повертали на доопрацювання. У випадку, коли хтось із присутніх — не членів лабораторії — пропонував щось цікаве і доцільне, його пропозицію розглядали на загальних підставах. Тільки після копіткого пророблення всіх аспектів проекту, постановник знайомив із ним виконавців.

Л. Курбас підтримував кожну продуману та корисну ініціативу, демонструючи прихильність до практичних режисерських починань, а не до теоретизувань, вважаючи їх «школярством». Його не влаштовувала позиція пасивного споглядання. В цьому він був навіть категоричним: «Молодші товариші вважають себе вільними слухачами... Такого вільного слухання, котре виражається тільки в тому, щоб посидіти, послухати, записати і піти додому — ми собі не уявляємо, це недобре. Треба щось робити, і от, по-перше, треба так зробити, щоб ви поступово прилучилися до режисерської роботи, — можливо, половина з вас не захоче, чи не зможе, чи буде акторською працею заангажована, чи не виявить режисерських здібностей, але, можливо, я твердо знаю, що є між вами товариші, у яких переважає організаторський, режисерський хист»<sup>483</sup>.

Найбільше у педагогічній методиці Л. Курбаса вражало те, що майбутні режисери отримували право на постановку не в результаті освітньо-педагогічних заходів, а паралельно з ними. Власне, «тріада» присутніх березільських принципів у царині виховання режисера — навчання, експеримент, виробництво — ре-

<sup>482</sup> Балабан Б. На науку театральному потомству / Борис Балабан // Лесь Курбас: Спогади сучасників [...]. — С. 203–204.

<sup>483</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

лізувалася не послідовно, а одночасно, що виявилось дуже продуктивним. Тож поступово почав складатися сталий і дуже ефективний корпус чинників, які дозволяють говорити про певну систему фахового виховання, педагогічний метод, школу.

Власне, всю діяльність Об'єднання слід розглядати як реалізацію педагогічної доктрини Л. Курбаса й під відповідним кутом зору дивитися на весь обсяг практики МОБу. На жаль, вона недостатньо документально підтверджена, відтак, це змушує звертатися, в тому числі, й до опосередкованих свідчень. Узяти, хоча б, лист адміністративного директора М. Дацкова до керівництва Наркомпросу, де йдеться про стажування у «Березолі» режисерів — випускників Музично-драматичного інституту. Звітуючи про виробничу практику випускників інституту, автор, фактично, окреслює етапи, з яких складався виховний процес у самому Режлабі: «План використання надісланих до нашого театру стажерів-лаборантів цілком приноровлений до міркувань педагогічного характеру. Стажери мають, по-перше, закінчити в Режштабі, що при нашому Об'єднанні, свою режисерську освіту, і відтак їм дається змога (дедалі — тим більше) в практиці театральної роботи перевірити свої знання і уміння і доповнити її всім цим, що можуть вони набути тільки в продукційному колективі. Як працівники Режштабу вони, перш за все, мають прослухати курс режисури, крім того, працюючи в станціях МОБу, вони тільки входять в курс всього комплексу театральної справи з боку її організації, але отримуючи там же конкретні завдання, вони безпосередньо знайомляться з всіма елементами техніки театру і техніки ведення і керівництва театральною організацією взагалі. Праця в станції фіксації та систематизації досвіду і обов'язкова їх присутність на всіх спільних засіданнях останніх станцій дає їм змогу бути весь час в курсі і слідкувати за справами художньо-ідейного порядку, питання режисури, клубної роботи, роботи сільдрам гуртків, театральної журналістики і т. д. У продукції театру “Березіль” вони приймають зараз участь як лаборанти по технічним завданням. В найближчих постановках мають бути зайняті як лаборанти-режисери і також до кінця їхнього стажування, коли за півтора року їм буде дана змога дебюту. Всі стажери поки що виявили себе дуже діяльними і дисциплінованими»<sup>484</sup>. Навряд чи наведені тут етапи фахового виховання студентів Музично-драматичного інституту суттєво відрізнялися від тих, які у МОБі впроваджувалися, сказати б, для власного вжитку.

Крім того, лист М. Дацкова фіксує існування в Об'єднанні різних «статусів» режисерів-початківців<sup>485</sup>, про що свідчать і спогади Б. Балабана, де йдеться про

<sup>484</sup> Лист від дирекції М. О. Б. до Управління політосвіти Н. К. О. [Машинопис] — МТМК України., Ф. Р.: архів М. О. Б., од. зб. 8926.

<sup>485</sup> Зауваження Б. Балабана стосуються, головню, вже харківського періоду «Березоля».

стадії, обов'язкові для здобуття права власної постановки: «Перший етап — технічний лаборант: режисер знайомився в театрі буквально з усім, мусив досконально знати внутрішню структуру, механіку театральної справи. Другий етап — творчий лаборант: перед режисером ставили хоч і невеликі завдання, але він мав розв'язувати їх цілком самостійно. Третій етап — технічний асистент: разом з Курбасом режисер проходив увесь процес створення спектаклю, фіксував усю роботу постановника. Четвертий етап — творчий асистент: режисерові доручалось самостійно розробити окремі сцени спектаклю, в основному масовки. П'ятий етап — співрежисер, або режисер-постановник. Таким чином, у процесі навчання молодий режисер поступово вводився у святу святих режисури Курбаса. Пройшовши таку школу, він ставав повноправним членом режисерського штабу і брав участь у всіх роботах по керівництву театром»<sup>486</sup>.

Попри помітну роль Режштабу в житті Об'єднання, А. Курбас не делегував йому управлінських повноважень, стверджуючи: «Режштаб не є якоюсь керівною установою при “Березолі”, а є наполовину лабораторією, наполовину школою, наполовину допоміжним органом при правлінні МОБу»<sup>487</sup>. Отже, питання конкретних завдань цієї ланки Об'єднання від початку розглядалось як принципове. Спробу їх сформулювати спостерігаємо вже на установчому засіданні, коли обговорювався план дій, який, зрештою, умовно розділили на два напрямки: «шкільний» та «лабораторний». Перший був орієнтований на дослідження фахових проблем, що в нотатках секретаря осередку В. Василька представлено як: «Теорія музики, матеріальне оформлення вистави (малювання), сценознавство, система (педагогічний метод), композиція вистави (драматургія), хореографія, театральна машинерія, електротехніка»<sup>488</sup>. Завдання «лабораторного» напрямку полягало в узагальненні та теоретичному обґрунтуванні власного досвіду і досвіду інших митців. За нотатками В. Василька, до нагальних проблем належало також «наукове пророблення театральної вистави (аналіз мізансцени, руху, звуку, сценічних ефектів; дослідні постановки уривків в різних стилях, індивідуальні експерименти); розробка питань теорії театру (виробництво і фантазія); проблеми синтетичного театру; будова сценічної площадки; театральна технологія»<sup>489</sup>.

На момент заснування Режлаб існував при Четвертій майстерні, що спонукало здійснювати роботу «у двох напрямках: а) студіювання техніки композиції вистави та б) вироблення репертуару для майбутнього сезону Четвертої

майстерні»<sup>490</sup>. Підпорядкування будь-яких експериментів реальній театральній потребі належало до принципів засад осередку, хоча забезпеченням репертуару не обмежувалося. Втім, молодь не шкодувала часу і зусиль на аналіз літературних творів: «Вільгельм Тель» Ф. Шиллера, «Вавилонський полон» Лесі Українки, «Царі» Т. Шевченка, розглядаючи їх як основу майбутніх вистав. З. Пігулович згадувала, що вони мали «зробити п'єсу з Шевченкових “Царів”, проаналізувавши її зміст, визначити принцип і стиль постановки, оформити її як художники, підібрати музику»<sup>491</sup>. Наступним завданням передбачалося складання плану постановки за самостійно обраним літературним матеріалом. Врешті, «режисер мусив написати п'єсу або переробити недосконалу в драматургічному відношенні п'єсу іншого автора, розібрати її, оформити сценічний кін, підібрати або написати музику. Написати характеристики на всіх дійових осіб»<sup>492</sup>.

Усі ці завдання невдовзі були реалізовані, а вже за кілька місяців (зважаючи на щоденникові записи В. Василька) вдалося помітно прискорити підготовку персональних проєктів: «Активно працює режлаб, уже всі майже здали постановку “Вавилонського полону” і “Царів” за Шевченком. Це означає, що всі здали: докладний текст, монтировку, план мізансцен, виліпили макети, словом все, що мусить дати режисер, правлінню якогось театру. 21.IV.1923»<sup>493</sup>. Подальші характеристики окремих пропозицій свідчать про оприлюднення, можливо — обговорення всіх тих самостійних робіт, сенс здійснення яких цілком очевидний: практичне ознайомлення початківців із навичками самостійної роботи над майбутньою виставою дозволяло опанувати техніку режисерської експлікації.

Те, що перші завдання режисерів-лаборантів відповідали конкретним потребам однієї з майстерень МОБу й стосувалися репертуарних проблем, драматургії, пояснюється не лише засадничими причинами. Загострення репертуарної кризи давалося взнаки. Експресіоністична «хвиля» з другої половини 1920-х років помітно згасала, переробки творів класичного репертуару вже не відігравали вирішальної ролі у поставанні нового театру. Натомість усе відчутнішою ставала потреба в сучасних п'єсах, чий брак виглядав майже скандально. У середині 1920-х років О. Білецький із сумною іронією писав: «“І день іде, і ніч іде” — а революційний наш репертуар і досі в стадії народження. Підручники української

<sup>486</sup> Балабан Б. На науку театральному потомству [...]. — С. 203.

<sup>487</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>488</sup> Василько В. Щоденник. Т. 5: 1923–1924 рр. [Рукопис] ...

<sup>489</sup> Там само.

<sup>490</sup> Там само.

<sup>491</sup> Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» [Машинопис] ...

<sup>492</sup> Там само.

<sup>493</sup> Василько В. Щоденник. Т. 5: 1923–1924 рр. [Рукопис] ...

літератури, що обіймають творчість наших днів, говорять про повість, про віршовану поезію, лірику: про драму ні слова»<sup>494</sup>.

Всі ці обставини лише переконували Л. Курбаса в необхідності розвивати у режисерів навички опрацювання драматургічного матеріалу, врешті, стимулювати самостійні драматургічні спроби. Крім того, з педагогічної точки зору, цей процес він уважав важливим для формування індивідуальності майбутнього постановника в цілому. Тож у «Березолі» прагнули, з одного боку, спрямувати режисерів до ретельного опрацювання репертуару, а, з іншого, — озброїти їх методологічно.

\* \* \*

Не надто обнадійливі перспективи української драматургії та прагнення активізувати народження нового типу українського режисера суттєво впливали на формування завдань Режлабу в цій царині. Тож не дивно, що, як згадував В. Василько, виховання режисерів лідер МОБу починав із «вироблення в них “драматургічної хватки”... Від майбутніх режисерів Курбас вимагав майстерності аналізу драми не лише в її дієвому аспекті, в її сценічних можливостях, але й з погляду впливу її на психіку й емоції, можливості організувати через цю виставу розум, почуття і волю глядачів у потрібному напрямку, настроїти їх на потрібний сучасності життєвий тонус»<sup>495</sup>. Варто зауважити роль, яку в цьому процесі мали відігравати глядачі, чий особливий статус позначався на березільській концепції театру.

Задля зацікавлення майбутніх постановників проблемами драматургії Л. Курбас вдавався до різноманітних прийомів. Найперше — вимагав студювання досліджень з проблем історії та теорії драми. Відомі його посилання на монографії Гессена «Драматургія»<sup>496</sup>, В. Волькенштейна «Драматургія: метод дослідження драматичних творів», І. Клейнера «Біля джерел української драматургії: досвід обґрунтування досліджень драматичних творів». Про його пріоритети в цьому питанні свідчить доручення Т. Усенку: «Переписати і перекласти книжку Фрейтага “Техніка драми”»<sup>497</sup>.

Сам Л. Курбас регулярно знайомив своїх учнів із актуальними проблемами драматургії, власними роздумами на цю тему, найчастіше звертаючись до твор-

<sup>494</sup> Білецький А. Українська драматургія після Жовтневої доби / А. Білецький // Нове мистецтво. — Х., 1926. — № 28. — С. 12.

<sup>495</sup> Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас: Замість передмови [...]. — С. 25

<sup>496</sup> Напевне, йдеться про книгу дослідника Роберта Гессена «Драматургічне ремесло» («Dramatische Handwerkslehre»), вперше опубліковану німецькою у 1895 році.

<sup>497</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

чості Шекспіра, Мольєра, Лессінга. Об'єктом уваги митця ставали як окремі п'єси, так і наукові дослідження з проблем теорії драми. В цьому сенсі його погляди могли бути досить несподіваними. Приміром, він пропонував замінити категорію «жанр» категорією «аспект», повертаючись до цієї пропозиції неодноразово, висувуючи все нові аргументи на користь саме такої постановки питання.

Наразі учні Л. Курбаса, як мінімум, отримували нагоду безпосередньо зустрітися зі специфічними технологіями наукового пошуку, який демонстрував їхній вчитель. Врешті, ця аналітична робота не була схоластичною, всі приклади, мотивація кожної ідеї апелювали до театральної практики, пояснювалися реальним станом і потребами сучасного театру. Л. Курбас незрідка говорив, що «режисеру треба бути дуже хорошим драматургом по відношенню до композиції вистави», маючи на увазі і фігуральний, і буквальний сенс цих слів. Його учні мусили виявляти хист драматурга, принаймні — інсценізатора. Тож в Об'єднанні не бракувало вистав за інсценівками, які режлаборанти створювали самостійно або у співавторстві з професіональними драматургами. Приклад, як завжди, подавав сам Л. Курбас — автор інсценізацій «Гайдамаків», «Шевченківської вистави», «Джиммі Гігінса», «Напередодні» (у співавторстві з режисером-лаборантом С. Бондарчуком).

Опрацювання «Джиммі Гігінса» в «Березолі» фактично стає виняткового значення пратикумом, який переконливо довів: мало бути добре обізнаним у тонкощах аналізу драми, треба вміти розгледіти сценічний потенціал у будь-якому літературному творі.

В цілому в МОБ широко використовували епічну літературу з педагогічною метою. Л. Курбас виховував у майбутніх режисерів необхідні навички, пропонуючи їм цілу низку спеціальних учбових завдань. Так, скориставшись сюжетом фейлетону «Це треба припинити» («Більшовик», 1925, 4 квітня), де йшлося про незадовільну роботу лазні, він запропонував створити з допису п'єсу. Аналогічні завдання стосувалися ще двох текстів у тій самій газеті: «Профробота і тромбон» та «Дальні печери». Він розгледів можливість розробити на їхній основі ескізи п'єс з чітко окресленими жанром, конфліктом, ідеологією, тощо. Такого роду завдання могли інспіруватися навіть не газетною заміткою, а окремим життєвим фактом, про що свідчить його пропозиція звернутися до «бійки на бульварі Шевченка. Встановити: ідею, план, аспект, конфлікт, тему. Фабули не треба»<sup>498</sup>. Всі ці лабораторні екзерсиси розвивали здатність адаптувати до вимог сцени практично будь-що.

Л. Курбас, по суті, запроваджував у МОБі режим безперервного творчого процесу. В цьому сенсі він не робив винятку для літньої відпустки. Тому перед

<sup>498</sup> Там само.



закінченням сезону всі режисери отримували індивідуальні завдання щодо опрацювання драми та створення режисерських експлікацій. В. Василькові належало докласти сили до п'єси «Любов і дим» І. Дніпровського, З. Пігулович — «Сави Чалого» І. Карпенка-Карого, П. Берези-Кудрицькому — «Довбуша» Ю. Федьковича, І. Кризі — «Вія» Остапа Вишні за М. Кропивницьким та М. Гоголем, Ю. Лішанському — будь-якої п'єси Мольєра, Х. Шмаїну — роману «Ойс-Бройс»<sup>499</sup>. Водночас, режисери мали загальні для всіх завдання: «взяти одну з шекспірівських п'єс і зробити драматургічний розбір, з'ясувати там усю будову п'єси, що в цій п'єсі є конфліктом, темою, який сюжет, чого цим можна досягти у глядача, як вона на нього може впливати, де там є зав'язка, кульмінаційна точка, розв'язка і т. д., — всі ці етапи побудови драматичного твору. Якими особливими прийомами користується Шекспір у п'єсі для виявлення свого задуму? Коли ви візьметесь до п'єси, вплинуть усі питання, на які ви мусяте дати відповідь... нарешті — [...] взяти будь-який твір Івана Франка і зробити сценарій на тему цього твору; сценарій, який би задовольняв потреби нашого репертуару... Можна брати його поеми, оповідання чи щось інше. А може, хто вміє й більше зробити, зробити п'єсу — ще краще»<sup>500</sup>.

Деякі з вищенаведених прикладів належать компетенції, так званого, драмсеминару, який мав активізувати оволодіння технікою опрацювання драми та творення п'єси з недраматургічного матеріалу. На жаль, згадки про його роботу кількісно обмежені й стосуються лише весни 1925 року.

Влітку постає питання про створення окремої станції МОБу, на яку б покладалася відповідальність за якісне поліпшення драматургічного плану діяльності Об'єднання — про Драматургічну станцію. З цього приводу Л. Курбас говорив: «Практика минулого року нам показала — вона необхідна і просто є криком даного моменту... Драматургічну станцію ми зможемо заснувати десь у жовтні місяці, тоді, коли повернуться з відпустки всі літератори»<sup>501</sup>. Цілком очевидно, що він добре розумів необхідність розділити процес спонукання режисерів до праці над драмою, чи, навіть, створення її та, власне, налагодження виробничих контактів із професійними драматургами, які могли б співпрацювати із МОБом творчо та організаційно. Тому він закликає березильців: «В наступному сезоні ми мусямо підняти інтенсифікацію праці, більше налягати на готові п'єси, ніж на саморобні. Погані з нас драматурги»<sup>502</sup>.

<sup>499</sup> Встановити автора не вдалося.

<sup>500</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>501</sup> Там само.

<sup>502</sup> Там само.

Слід зауважити: в Об'єднанні здавна існувала Репертуарна станція (керівник Л. Френкель). Її зусиллями створювався репертуар для різноманітних аматорів. Автор п'єс — березильці, чий кращий доробок, складений із таких драматургічних опусів як «Операційний план» (З. Пігулович, Л. Френкель), «Сількор Головка»<sup>503</sup>, «Ленін» (Ф. Лопатинський, Л. Френкель), — 1926 року видала «Книгоспілка». Цей факт не лишився непоміченим фаховою критикою, і, приміром, Ю. Смолич дав збірці схвальний відгук на шпальтах популярного «Нового мистецтва»: «П'єси розраховано на клубні й сільські театри [...], і в цих п'єсах клуби і сільбуди вперше зможуть познайомитися з засадами нового театрального мистецтва й повчитися нових прийомів гри, оформлення й будови дії. В цьому їх найбільша заслуга — бо переносять, бодай частково, в далеку провінцію надбання й досягнення, здобуті за цей час “Березолем”, які до цього часу могли знати лишень обмежені кола столичних глядачів. Безперечно ці [...] невеличкі п'єски відіграють неабияку роль в справі популяризації засад нового театру й переведення одсталих драматургів на рейки нових принципів театрального мистецтва»<sup>504</sup>. Автор порівнює березильську збірку з аналогічними зразками, наголошуючи, що «серед тієї навали бездарних, недбалих халтур для робітничих і сільських театрів, що їх так багато по журналах, збірниках та театральних бібліотеках видавництва, п'єси “Березоля” безперечно — найкращі й зразкові»<sup>505</sup>.

Репертуарним пошукам, як цілком прагматичному процесу, Л. Курбас надавав педагогічного забарвлення, постійно стимулюючи інтерес до літературного процесу. Кожен член Режлабу мав окремі репертуарні завдання, які Л. Курбас формулював дуже чітко: «Пропоную Василькові, Лішанському та Ірєві взятися до складання списку п'єс, які так чи інакше являють для нас інтерес. Я маю на увазі, перш за все: 1) всю нову продукцію драматургічну, що є на ринку; 2) продукцію, яка іде в театрах, але її немає на ринку; 3) переглянути “Правду” та “Известия” за останній рік, переглянути всі засідання драматургічної асоціації; 4) переглянути бібліотеку Ленінського театру; 5) переглянути публічну бібліотеку»<sup>506</sup>. Нові п'єси березильці звідусіль привозили, виписували, позичали та жваво їх обговорювали.

Але тим у МОБі не обмежувалися, шукаючи творчо близьких «Березолю» літераторів. Тож, П. Березу-Кудрицького відрядили до Харкова знайомитися

<sup>503</sup> «Сількора Головка» Ф. Лопатинський мав намір поставити на березильській сцені, проте від цієї ідеї згодом відмовився.

<sup>504</sup> Смолич Ю. Драматургічна робота М. О. «Березиль» / Ю. Смолич // Нове мистецтво. — Х., 1926. — № 19/20. — С. 3.

<sup>505</sup> Там само.

<sup>506</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

з представниками різних мистецьких угруповань, І. Кризі доручають розшукати Ю. Яновського та з'ясувати можливість співпраці із ним. Радше за все, таких спроб було значно більше.

Системного характеру набуло читання та обговорення п'єс, які мали стати основою наступних прем'єр. І сьогодні ретельність та принциповість цієї роботи справляє сильне враження. Молоді режисери потрапляли в ситуацію, яка щоразу вимагала від них граничної концентрації сил і великої відповідальності. Загальна увага та зацікавлення в їхній роботі були водночас і стимулом, і випробуванням. Досить ознайомитися з презентацією та обговоренням «Жакерії» П. Меріме, «За двома зайцями» В. Ярошенка та В. Василька за М. Старицьким, «Комуни в степах», «97» М. Куліша, «Любові і диму» І. Дніпровського, «Кар'єри» Ф. Лопатинського за «Вовчими душами» Дж. Лондона, «Віа» Остапа Вишні за М. Кропивницьким та М. Гоголем, «Учителя Бубуса» О. Файка, щоби зрозуміти, наскільки конструктивними були педагогічні методи Л. Курбаса.

Дуже швидко березильці встановлюють тісні контакти з ваплітянами — М. Куліш, І. Дніпровський, М. Йогансен, М. Хвильовий, Остап Вишня стають їхніми авторами, що мало доленосний вплив на Л. Курбаса та його учнів, відбившись на естетичному, загальнокультурному й політичному сенсі їхньої творчості. Ці зв'язки інтенсифікуються у середині 1920-х років і далі впливатимуть вже на, так звану, харківську генерацію березильських режисерів.

\* \* \*

У становленні березильської школи помітна роль належала процесам взаємодії режисера і художника. Координація їхніх зусиль збільшувала питому вагу просторових чинників у образній структурі вистави, уможливаючи їхній вплив на сценічну дію.

Л. Курбас високо цінував здатність постановника розв'язувати сценічні проблеми шляхом трансформації середовища, дбав про розвиток цього вміння у своїх учнів. Характерний випадок наводить Х. Шмаїн, змальовуючи репетиції «Комуни в степах»: «Курбас звернув нашу увагу на те, що дуже приглушено сцену в квартирі середняка Кошарного... За схемою все спланували начебто добре, але справжнього життя на сцені не було. [...] Курбас, вислухавши режисера П. Кудрицького, зразу поставив точний “діагноз”: причина невдачі — в неправильному вирішенні сценічного простору. Вигородка інтер'єра (квартири Кошарного) займала лише невелику частину сцени, і всі мізансцени були сплановані на цій обмеженій площі. [...] Звідси — придушеність, відсутність масштабу і втрата динамічності»<sup>507</sup>.

<sup>507</sup> Шмаїн Х. Режисер, педагог, учений [...]. — С. 140.

Схожий приклад знаходимо в спогадах Д. Власюка, де йдеться про постановку Б. Балабаном «Плацдарму» М. Ірчана: «Під брудною облупленою стіною, що протяглася через усю сцену, сиділи жовніри-пілсудчики. Ближче до першого плану стояв столик, на якому лежала карта України. Навколо цієї карти зібралися офіцери, намічаючи маршрути дальшого вторгнення в нашу республіку. Сцена якось не рухалася. Дебютант-режисер Б. Балабан міняв мізансцену, пересував з місця на місце столик з картою — нічого не допомагало. Втомлені актори стояли в якійсь безнадії. Раптом з залу почулося плескання долоні і красивий баритон Курбаса:

— Хвилиночку, хвилиночку! — гукав він і вже біг через оркестр на сцену.

Постояв, подумав, оглянувся навкруги:

— Винесіть звідси цього столика. Карту залишіть. Дайте мені вашу шаблю.

Курбас надів на себе портупєю з шаблею в піхвах, з легкою огидою взяв двома пальцями карту України — і ось уже офіцер-завойовник випустив з пальців карту і переможно став на неї ногою. Далі якимсь по-своєму граціозним, делікатним рухом вийняв шаблю з піхов і дуже картинно, але по-діловому почав розгортати план майбутніх операцій, проводячи шаблею по карті... І треба було бачити, чутти реакцію глядачів на цю сцену, яка стала стрижневою в усій виставі»<sup>508</sup>. Таких прикладів було чимало в історії «Березоля».

В цілому, стимулювання просторового мислення здійснювалося відповідно до певного художнього методу, приміром, конструктивізму. Так, у 1920-ті роки особливо актуалізувалася його концепція, позначаючись не лише на художніх особливостях березильських сценічних творів, а й на змісті педагогічних студій Л. Курбаса, який, зокрема, стверджував: «Декорації не прикрашають, вони не є ілюзорною картиною обстановки — це трамплін для актора. Декорації, станки мають метою обслуговувати актора, себто — давати йому такі умови на сцені, щоб він міг якнайзручніше провадити свої завдання»<sup>509</sup>.

В душі конструктивістичної доктрини він окреслював і, сказати б, засади самої режисерської професії: «Ми розуміємо світ не інакше як матеріал, який компонується по самому завданню»<sup>510</sup>. Відтак, логічними видаються його педагогічні настанови: «І вся наука театру мусить звестися: а) до вивчення матеріалу — гайок, гвинтиків, що у нас розкидані по столу; б) до вивчення технології, законів конструювання — спеціальних законів, що вони є у фізиці, хімії, чи інженерії...

<sup>508</sup> Власюк Д. Сторінка минулого / Дмитро Власюк // Лесь Курбас: Спогади сучасників [...]. — С. 231–232.

<sup>509</sup> Лекції Л. Курбаса для режисерів [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42., од. зб. 21.

<sup>510</sup> Там само.

В цьому відношенні зовсім нормально, що при певному загостреному нашому світовідчуженні моментів індустріальної романтики, мусила постати аналогія, про яку говорив Мейєрхольд: режисер — те саме, що інженер»<sup>511</sup>.

Із поставанням Макетної майстерні діяльність Режлабу стає інтенсивнішою, а мистецький пошук — більш енергійним. В цілому, суголося творчих зусиль учнів В. Меллера і Л. Курбаса створює передумови для опанування українським театром засадами конструктивізму, про що на початку 1930-х років писав Д. Чукін: «Сукупність засобів, їхня добірність наближує березільське оформлення цього часу до робіт конструктивістів»<sup>512</sup>. На противагу його досить обережно зробленому зауваженню, Л. Курбас ще у середині 1920-х років стверджував категорично: «Що стосується форми, яка є фіксованим в матеріалі завданням, ми залишаємося конструктивістами»<sup>513</sup>.

Необхідного ефекту від спільної роботи режисерів і художників у МОБі досягали, стимулюючи їхнє постійне творче спілкування, про це свідчить уся історія «Березоля». Характерним прикладом можуть стати спогади В. Василька про його та В. Шкляєва постановку «За двома зайцями». Зауваження режисера дозволяють побачити, якою ретельною та відповідальною була ця праця, в чому полягав сенс мотивації специфічних березільських підходів. В. Василько у згадках про репетиції, унаочнив березільські підходи до праці, її методику: «Валентин Шкляєв часто сидів на репетиціях, спостерігав, як рухається актор, вивчаючи його фігуру, ходу, і тільки після цього робив ескіз костюма»<sup>514</sup>.

Прийоми, до яких вдавалися Л. Курбас і В. Меллер як педагоги, нагадували практику середньовічних цехів, де молода людина працювала біля майстра, під його наглядом, у такий спосіб долучаючись до таїнств і таємниць майстерності. Це значно поліпшувало процеси адаптації до конкретної художньої традиції. Навіть суто технічна робота за таких умов допомагала молодій людині збагнути сенс мистецького пошуку, його вектори й мету. Найкращою ілюстрацією відповідних процесів є робота над «Газом», зафіксована в спогадах М. Симашкевич. У фокус оповіді потрапив момент осягання художницею досвіду вчителя-майстра, який у неї на очах разом із Л. Курбасом будував візуальний образ вистави. Авторка виокремлює своєю увагою художні феномени, які створюють той чи інший настрій, акцентують ті чи інші ідеї або стани персонажів. Окреслюючи певні пластичні прийоми, вона, фактично, апелює до конкретних режисерських рішень, осягає сенси побудови окремих мізансцен.

<sup>511</sup> Там само.

<sup>512</sup> Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

<sup>513</sup> Лекції Л. Курбаса для режисерів [Машинопис] ...

<sup>514</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 242.

Погоджуючись із Д. Чукіним, що «Газ» — це радикальний крок у зміні курсу українського театру, слід визнати вкрай важливим і повчальним участь у цій праці режисерського та сценографічного «молодняка»: «Оформленням “Газу” був нанесений рішучий удар безпринципному декораторству... Активність, узгодженість дій з акторами характеризують вже цю першу спробу. Дальша робота над “Машиноборцями”, “Новими йдуть”, “Джиммі Гігінсом” є конкретизацією наміченого в “Газі”. Крім виконання режисерських завдань щодо конфігурації та динаміки кону (переставлення елементів, зміни обсягу, глибини кону (“Машиноборці”) перед художником стояли завдання ритмізації вистави»<sup>515</sup>.

Фактично йдеться про ознаки «просторової режисури», характерної для школи В. Меллера, як репрезентанта саме березільської культури. Закладаючи наріжний камінь в основу цієї школи, В. Меллер переймався ідеєю виховання «ідеального» театрального художника. Певні висновки він оприлюднив на сторінках «Барикад театру», наголосивши: «В старому реалістичному театрі декоратор був ремесником. В умовному — ділетантом. Сучасність потребує майстра»<sup>516</sup>.

Ідеологія конструктивізму сприяла актуалізації візуальних чинників театру авангардних форм. Власне в Україні візуальна складова національного сценічного мистецтва роками перебувала на маргінесі уваги, гальмуючи процеси естетичного поступу. Тож роль конструктивізму в радикальній перебудові української сценічної культури важко переоцінити і в цьому аспекті також.

Прихильність учнів Л. Курбаса і В. Меллера до ідеології конструктивізму в першій половині — середині 1920-х років — найпотужніший період становлення цієї школи — відчутно вплинуло на реформування національної сцени як такої. Тож, марно досвід роботи над «Газом» її постановник визнавав особливо актуальним, висловивши цю думку на одній із лекцій для режисерів.

Еволюція конструктивістської доктрини, а згодом і певне притлумлення її впливу на практику «Березоля», тим не менше, не призвели до відмови від базових установок чи специфічного художнього арсеналу напрямку. Характерний приклад щодо цього наводить В. Галицький, який на початку 1930-х років здобував режисерську освіту у Харкові, де сценографію викладав Д. Власюк: «Власюк привчив нас шукати об’єми, вскриваючи площини. З картону та пластиліну ми створювали композиції геометричних фігур. Здавалося, це далеко від реальності. Але Власюк переконливо доводив, що будь-який життєвий об’єм ховає у собі як першооснову прості геометричні форми, треба лише навчитися їх вишукувати. Цілий розділ занять він присвятив використанню фактури на сцені. Це був

<sup>515</sup> Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

<sup>516</sup> Меллер В. Сучасність потребує майстра / Вадим Меллер // Барикади театру. — 1924. — № 2/3. — С. 4.

час фактур та об'ємів... [...] На заняттях ми переглядали й підбирали фактури, складаючи з них композиції на запропоновану тему. Власюк відкривав нам закони пластичної побудови вистави, не оминаючи живописної системи оформлення з її принадами і вадами. Все своє театральне життя я знаходив спільну мову з театральними художниками, міг підказати потрібне рішення»<sup>517</sup>.

Такі непрямі свідчення уроків березільської школи переконують у серйозному впливі березільської культури на театральний процес в Україні. Характерно, що Д. Власюк, як митець певних естетичних переконань, і надалі позиціонував свою художню приналежність, продовжував, розв'язуючи ті чи інші сценічні проблеми, вдаватися до прийомів із конструктивістичним ухилом. Слова В. Галицького змушують розглядати березільську методику як універсальну і в сенсі педагогічному, адже взаємодія режисера і художника в тому вигляді, в якому її культивували Л. Курбас і В. Меллер, не локалізувалася лише в межах березільської традиції, а була актуальною для театального процесу поза межами України.

\* \* \*

Березільська концепція фахової підготовки режисера передбачала високу ступінь його (режисера) обізнаності в музичному мистецтві. До співпраці у МОБі запрошували таких високопрофесійних композиторів, як А. Буцький, М. Вериківський, П. Козицький, М. Коляда, Б. Крижанівський, Ю. Мейтус, Н. Пруслін, Л. Ентліс, з приводу чого П. Козицький нотував: «Композитори в “Березолі” завжди мали підпорядковувати свою роботу задуму і плану авторів постановки. І треба сказати, “Березіль” зміг знайти потрібних йому, співзвучних його спрямуванню музикантів, і зміг найкращим чином організувати їхню роботу. Тому музика у виставах “Березоля” не просто “театральна”, вона завжди гармонійно поєднується з цими виставами в єдине ціле, тим самим поширює багатство і різноманітність своїх в ній (виставі) функцій»<sup>518</sup>.

Виховуючи цілу генерацію українських режисерів, Л. Курбас послідовно озброював їх навичками роботи з композиторами. Ю. Мейтус — співавтор одинадцяти березільських вистав (1927–1932 роки) — стверджував: сам засновник МОБу не лише робив це віртуозно, а й успішно розвинув такі вміння у своїх учнів.

Коли йдеться про зазначений аспект базових засад «Березоля», то до уваги слід брати цілий комплекс теоретичних проблем музичного мистецтва — об'єкт фахових зацікавлень березільців. Розглядаючи сценічний «текст» як партитуру,

<sup>517</sup> Галицький В. Театр моеї юности [...]. — С. 188–189.

<sup>518</sup> Козицький П. Музика в «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

Л. Курбас вважав обов'язковою для режисера музичну освіченість, що знаходить підтвердження у завданнях, які отримували його учні. Так, приміром, він зажадав, щоби вони уважно проштудювали музикознавчу працю Е. Тоха «Вчення про мелодію», зміст якої сам розтлумачував на одному із засідань Режлабу.

Втім, пріоритетним для лідера «Березоля» лишився феномен ритму, проблемами якого він найбільше переймався ще від часів Молодого театру. Переконання, що експерименти з ритмом найрадикальніше змінюють естетичну природу українського театру, склалися під час роботи над «Едіпом-царем» і далі лише міцнішали з опануванням експресіоністичної культури в започаткованому Л. Курбасом режисерському театрі. Його подальша виробнича практика інтерес до ритму постійно загострювала, водночас ставши важливим фактором педагогічної методи. Тож, Л. Курбас звик оцінювати фахову спроможність котрогось із постановників, виходячи з переконання, що ігнорування законів «ритмового напруження» призводить до втрати здатності формувати режисерське «бачення». Тому він постійно скеровував навчальний процес до вивчення законів ритмової будови твору — незмінного об'єкту власної уваги.

До своїх найперших завдань Л. Курбас зараховував виховання у молодих постановників здатності «мислити музичними образами» та вміння передавати композитору ці інтенції, на що особливу увагу звертав Ю. Мейтус: «Багато режисерів, зустрічаючись з композитором, не мають точного плану щодо використання музики. Тому деякі покладаються на винахідливість і смак композитора, інші ж намагаються пояснити щось, що не зрозуміло ні композитору, ні їм самим. Чи дасть користь спектаклеві така музика, якою б мелодійною й виразною вона не була? Зрозуміло, ні... Олександр Степанович точно знав, яка музика йому потрібна в спектаклі»<sup>519</sup>.

Симптоматичною видається реакція березільців на проблему взаємодії режисера та композитора, яку спричинили обставини створення вистави «Вій» у франківців. На одному з засідань Режлабу П. Береза-Кудрицький, переповідаючи розмову із Н. Прусліним — автором музики до згадуваної вистави, зауважив: «Пруслін нарікає, що не може писати музики: “Коли треба було писати музику до “Вія”, Юра сказав мені: “пишіть”; що писати — невідомо, і Юра теж не знає; коли я побачив після першої репетиції, що твориться на сцені, побачив, що це зовсім не те, що я написав, довелося змінити музику зовсім, і все одно вона тепер ще не відповідає тому, що треба: режисер сам не знає, чого він хоче»<sup>520</sup>.

<sup>519</sup> Мейтус Ю. Спогади про Леся Курбаса / Юлій Мейтус // Музика. — К., 1972. — № 2. — С. 19.

<sup>520</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...



Л. Курбас вимагав від своїх учнів аби вони, приступаючи до роботи з композитором, найперше посвячувати його у власне розуміння ролі музики в майбутньому сценічному творі, точно визначаючи музичну ідею. Це якнайкраще унаочнювала його власна практика. Серед нечисленних свідчень на особливу увагу заслуговує унікальний у своєму роді документ — пропозиції Л. Курбаса М. Вериківському щодо музичних характеристик вистави «Напередодні».

Л. Курбас прагнув якнайповніше зорієнтувати композитора в тому, як сценічна дія пов'язуватиметься з музичним текстом: «Основна ідея (вистави — Н. Є.) зводиться до того, що 9-го січня актом кровопролиття цар всенародно вбив у масах свій авторитет... Маса прозріла у цьому акті. Так в результаті цих трагічних подій (мотив траурного маршу, мінор), пролетаріат звільняється від ілюзій щодо самодержавства, стає на шлях активної революційної боротьби (звідси мажорна розв'язка)»<sup>521</sup>. Розвиваючи цю думку, Л. Курбас робить уточнення, які переконають, що музиці в його концепції вистави призначалася роль активного чинника сценічної дії: «Музика мусить бути в цьому разі не просто виявленням того, що на сцені відбувається, а нашим висвітленням цієї події. Самого розстрілу показувати не будемо, сама музика повинна виявити наш жест стосовно трагедії, її оцінку»<sup>522</sup>.

Після викладу загальної концепції вистави Л. Курбас конкретизував окремі теми, образи, епізоди, ретельно мотивуючи кожен пропозицію: «Перед першою дією музичний вступ-увертюра, що має дати настрої 1905 року, але нічого сумовитого, нічого замираючого... Друга дія починається з картини “в чайній”. Тема цієї сцени — народна темнота. В другій дії, під час розстрілу буде вставний концертний номер. На сцені темно, лише прожектори освітлюють оркестр. Цей вмонтований музичний номер має загострити, підкреслити нашу реакцію на те, що відбулося... В сцені розстрілу, як фонове об'єднання, що тримало б глядача в напрузі, треба дати спеціальний звук, наче бринить басова струна, але не як дзвін, а як гудок заводу. Вібрація цього звуку монументальна. Ритмічного наростання можна досягти поступовим вступом все нових інструментів»<sup>523</sup>.

Пояснюючи необхідність відмінних стилістичних і жанрових підходів у вирішенні окремих епізодів, Л. Курбас, як правило, зауважував характер тембрального забарвлення тих чи інших сцен (інколи із вказівкою на конкретний музичний інструмент, шумовий прийом), робив інші висококваліфіковані уточнення.

<sup>521</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>522</sup> Там само.

<sup>523</sup> «Напередодні»: зауваження Л. Курбаса [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42, од. зб. 38.

Можливість вчитися правильно вибудовувати творчі стосунки з композитором, спостерігаючи за тим, як це робив їхній вчитель, березильці не втрачали й надалі. Таку нагоду мали, приміром, учасники вистави «Диктатура» (1930 рік), у тому числі й безпосередньо під час репетиції. Увесь драматургічний матеріал Курбас підпорядковував музиці й “омузиченому” слову. “В зв'язку з тим, — говорив він [...] на репетиції сцени “У сільраді”, — що основа покладається не на рух тіла, а на рух слова, на мелодіку, то руху мало буде... [Це буде] відхід від драматичних моментів, акцентування звукової побудови...». Відповідно до цього був знайдений принцип мізансценування»<sup>524</sup>. Із цього уривку випливає, що композитор брав безпосередню участь у формуванні сценічної дії як такої, а березильська молодь, отримувала щасливу нагоду безпосередньо знайомитися із методичними принципами засадничими для особливого типу сценічної культури.

Ефективність цієї педагогічної методи засвідчила постановка Ф. Лопатинським «Пошились у дурні» М. Кропивницького в «цирковому плані». Роль «уніформи» доручили оркестру. Музика, особливо її шумовий шар підтримували й увиразнювали цирковий образ вистави. Автор «оркестровки» (на той час студент) Л. Ентліс згодом став провідним педагогом Інституту ім. М. Лисенка. У спогадах Р. Черкашина композитор постає особою, яка мала «навчити нас музичної грамоти, але замість цього цікаво, у доступній нам формі розкривала історичну еволюцію ладо-тональної системи музичного мислення. [...] Завдяки Леонідові Ентлісу, я із захопленням сприймав твори Ігоря Стравінського, Бели Бартока, Альбана Берга, Сергія Прокоф'єва, Дмитра Шостаковича»<sup>525</sup>. Цей приклад зайве підкреслює: «Березиль» притягував до себе творчі особистості професійно особливим чином зорієнтовані, що також визначало специфіку Театру Л. Курбаса.

У середині 1920-х років конструктивістична та експресіоністична доктрини, конче важливі для педагогічної діяльності Л. Курбаса, не лише впливали на характер застосування музики у виставі, а й позначалися на мистецькій уяві режисерського молодняка в цілому, про що П. Козицький писав: «Зрушення, злам, нищення минулого, поступ нового перетворювалися в їхній уяві на образи ходи стихії велетенської [...], але не диференційованої, не конкретної, без тих рисок, що властиві життю. Хода історії відчувалася, але її життєве обличчя,

<sup>524</sup> *Верхацький М.* Скарби великого майстра / Михайло Верхацький // *Леся Курбас: Спогади сучасників* [...]. — С. 315–316.

<sup>525</sup> *Черкашин Р.* Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми / Роман Черкашин, Юлія Фоміна; упорядкування та примітки В. Собіянського; передмова Н. Єрмакової. — [Х.]: «Акта», 2008. — С. 25.

її “побутовість”, її конкретність ще не впізнавалися. Звідси одмовлення від особистого (від індивідуального голосу, від образу індивідууму) і переключення роботи колективу на мову “масових інтонацій”, одмовлення від мелодій і перехід до ритму великих процесів, в яких губилося ліричне (такою була музика до “Газу”, “Джиммі Гігінса”. Новим несподіваним вийшло од музики до цих вистав, до досить добре знаної звичної музики ще додалися звуки від зображення руху машин (“Машиноборці”, “Газ”), стрекіт друкарських машинок тощо. [...] Коли шукати перших проявів урбаністичності, індустріальної музики на Україні, — то безумовно розшуки приведуть до “Газу”, “Джиммі Гігінса”... Найголовніше, що ця музика була органічно поєднана з цілою виставою. Вона не була ілюстрацією, вона була звуковим компонентом єдиного сценічного образу. Задум режисера знайшов у композитора відповідні фарби»<sup>526</sup>.

Найбільшу увагу привертає його міркування щодо взаємозумовленості всіх засобів творення сценічного образу, коли музичне і пластичне, звукове та візуальне постають у неподільній єдності. «Газ» це неспростовно доводив. Тут Л. Курбасові пощастило реалізувати програму синтетичної вистави з високим рівнем осмислення й організації музичних, просторових планів сценічної дії.

Композитора «Газу» — А. Буцького — цікавив саме такий тип театру. На своїх лекціях у Муздраміні він запроваджував оригінальні методичні прийоми, що стимулювали синтезування візуальних і звукових образів. Під час лекцій він часто пропонував студентам ілюструвати малюнками свої музичні імпрізації, себто шукав органічної єдності й спонтанності зорового і звукового начал<sup>527</sup>. Тож не дивно, що йому були близькими мистецькі пропозиції Л. Курбаса.

Погляди засновника «Березоля» на роль і місце музики в драматичній виставі зазнавали змін і могли бути протилежними в різні періоди його творчого життя, аж до того, що він міг розцінювати її як негативний фактор. Втім, на початку 1920-х років, працюючи над «Газом», він свідомо використовував закони побудови музичного твору, про що згадував учасник вистави: «Дійові сцени із масою людей звучали радше, як оркестр, що виконує симфонію, оскільки їх було ніби зсунуто в інший шар сприйняття — ближчий до музичного»<sup>528</sup>. Згодом Ф. Лопатинський, працюючи над «Машиноборцями» і перебуваючи під сильним впливом «Газу», спробував застосувати схожі засоби відтворення колективних реакцій. Йому пощастило створити «довершені масові сцени, яким надано ви-

<sup>526</sup> Козицький П. Музика в «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

<sup>527</sup> Савченко М. «Романтики» [Рукопис] / М. Савченко. — Зберігається у фондах МТМК України, Ф.Р.: архів Савченко М., од. зб. 12572.

<sup>528</sup> Пигулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» [Машинопис] ...

разної і красивої скульптурності. Великої похвали заслуговує чітка багатоголоса декламація»<sup>529</sup>.

Культивоване Л. Курбасом з початку 1920-х років використання музики у формуванні образу вистави на довгий час визначало підходи до побудови сценічної дії у багатьох представників березильської школи. Найбільш вражаючою у цьому сенсі слід визнати постановку Ф. Лопатинським «Сави Чалого», здійснену разом із композитором П. Козицьким. Останній відверто зазначав, що за зразок їм обом слугували «Гайдамаки» Курбаса з музикою до них Р. Глієра, К. Стеценка, Н. Прусліна, наголошуючи на тому, що робив це за вказівками режисера.

Особлива увага до музики у вихованні митців березильської школи позначилася на діяльності режисерів, які згодом ефективно працювали не лише в драматичному театрі. Л. Курбас переймався підготовкою творчих кадрів для українського театру музичної комедії — в МОБі здійснювали музично потужні вистави, що прокладали шляхи для поставання театру відповідного типу. Йдеться про «Пошились у дурні» (Ф. Лопатинський), «Шпана» (Я. Бортник), «За двома зайцями» (В. Василько). У Харкові Б. Балабан, В. Складенко, Л. Дубовик теж стартували як режисери постановкою музичного спектаклю-ревю «Алло, на хвилі 477!» (1929) — першої в Україні вистави цього плану. Автор музики Ю. Мейтус оцінював роботу режисерів-початківців як дуже винахідливу. Всі вони виявилися добре підготовленими для роботи, яка потребувала високої музичної культури.

Цілком очевидно, що у своїй майбутній успішній кар’єрі оперного режисера один із постановників березильського ревю В. Складенко багато чим завдячував режисерській школі Л. Курбаса. Створенням музичних вистав рясніють біографії й інших колишніх режисерів-лаборантів. Взагалі, культивованій у «Березолі» тип режисерського театру передбачав постійний інтерес та увагу до музичної культури як до важливого джерела режисерських ідей, прийомів, підходів.

\* \* \*

На другому році існування МОБу його керівництвом був озвучений намір сконцентрувати всі теоретичні студії в спеціальному центрі, що постав 9 грудня 1924 року як **Станція фіксації та систематизації досвіду (СФІД)**. Про мету її діяльності Я. Бортник сповістив читачів часопису «Життя й революція», наголосивши — ця робота розрахована на тривалий час і передбачає трансформацію всього досвіду МОБу «в певну науково розроблену систему»<sup>530</sup>.

<sup>529</sup> А. Г. Гастроли мастерской «Березиль»: «Машиноборцы» Толлера / А. Г. // Харьковский пролетарий. — X., 1924. — 22 мая.

<sup>530</sup> Я. Б. [Я. Бортник] До прийдешнього сезону мистецького об’єднання «Березиль» / Я. Б. // Життя й революція. — X., 1925. — № 8. — С. 75.

Запроваджене в «Березолі» вивчення теоретичних основ сценічного мистецтва не науковцями, а практиками сцени, виявилось дуже плідним, вкотре засвідчивши справедливість визначення М.Верхацьким МОБу як «інституту на виробництві». Влучна аналогія зауважила єдність «аудиторних занять» — лекцій, бесід, «виробничої практики» — роботи над виставами, «лабораторних досліджень» — науково-теоретичні розвідки. Але ця словесна формула не зауважила того, що науку про театр започатковували, фактично, новачки. Узагальнювати театральні враження, формулювати їх у понятійному плані, знайомити з результатами інтелектуальних зусиль аудиторію Л.Курбас вважав обов'язковим для режисера. Тож нахил до наукового осмислення різнопланових чинників театральної практики, так само як до публіцистики та педагогіки, був для лідера Об'єднання принциповою ознакою березільської школи. Він всіляко стимулював і розвивав у своїх учнів ці вміння — відтак періодичні видання 1920-х — 1930-х років на своїх шпальтах щедро презентували розвідки його учнів, як публіцистів і, навіть, теоретиків (В.Василько, М.Верхацький, Г.Ігнатович та ін.). Те саме можна говорити і про педагогічні навички та нахили березільських режисерів.

Перші спроби аналізу та теоретичного узагальнення сценічної практики розпочалися у МОБ ще до заснування СФІД. Йдеться про вивчення реакцій публіки на театральну продукцію Об'єднання. Для з'ясування ефективності діалогу з глядачами в соціальному, культурному плані, березільці запровадили регулярне анкетування глядачів. Ці анкети покривали собою, практично, весь репертуар київського періоду й збереглися до наших часів у чималій кількості. Тож, розуміння необхідності аналізу механізмів дії театру як системи, що існує за певними законами в умовах соціальної детермінації, здавна було вкоріненим у березільському середовищі. Нарешті, панівний в Об'єднанні дух нестримного творчого пошуку, зацікавлення у дослідженні природи театру, його структури та генези неабияк посилювали нахили керівника організації — інтелектуала Л.Курбаса.

Перший досвід опанування технікою роботи над п'єсою, виставою — те, без чого неможлива праця постановника, режисери-лаборанти здобули восени 1923 року, склавши «план роботи над виставою»<sup>531</sup>. Збереглося дев'ять таких планів: В.Василька, П.Долини, З.Пігулович, Ф.Лопатинського (решта без підпису). Всі, крім Ф.Лопатинського, на той момент ще не дебютували в МОБі власними постановками, тож не дивно, що для більшості це була суто «лабораторна» праця.

<sup>531</sup> План, по якому працює режисер при постановці вистави, 1923 р. [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42, од. зб. 46.

Якщо з моменту заснування Режлабу майбутні постановники досліджували окремі, не завжди між собою пов'язані проблеми, то надалі вони прагнули до комплексного вивчення й узагальнення театральної практики, створюючи підґрунтя систематичного дослідження теоретичних основ режисури. Ця робота відбувалася спорадично, хоча й тривалий час: фактично, до полишення Л.Курбасом «Березоля».

Подібні спроби вимагали від охочих особливої зосередженості на різноманітних сферах не лише власної сценічної практики. Особи, мало знайомі з тонкощами театального повсякдення, навряд чи зрушили б цю справу з місця. Втім, попри незначний практичний і майже нульовий теоретичний досвід, березільці були добре вмотивовані, йшлося ж бо про безпрецедентну річ: не відриваючись від виробничого процесу, його ж таки науково осмислити. Певне уявлення про цю спробу унаочнюють одинадцять протоколів засідань СФІД, датованих груднем 1924 — квітнем 1925 років.

Чи завершилася на тому діяльність осередку — точно невідомо. Напевне можна лише стверджувати, що сам Л.Курбас теоретичного осмислення театральної практики ніколи не припиняв — про це свідчать численні документи. Радше за все, організаційно оформленої спеціальної інституції, яка б у МОБі чи театрі «Березіль» відповідала за науково-теоретичні розвідки, в подальшому не існувало, що не означає припинення таких спроб окремими березільцями.

До складу Станції входили всі режисери-лаборанти разом із Л.Курбасом — керівником осередку, який регулярно виступав на засіданнях, часто — із доповідями, не обмежуючись короткими повідомленнями чи репліками, як більшість присутніх. Функції секретаря СФІД поклалися на В.Василька.

На першому ж засіданні очільник Станції задекларував її курс, якого надалі намагалися дотримуватися. Він охоплював майже всі сфери професійної роботи постановника. Попри чітко сформульовані цілі, реалізувати їх у повному обсязі не пощастило: забракло часу, досвіду, навичок. Надто вже грандіозними виявилися плани, хоча, на момент заснування, перспективи здавалися райдушними.

Серед проблем, озвучених на перших засіданнях, центральне місце належало тим, що стосувалися режисури. В дискусійному режимі присутні погодилися з домінуванням трьох базових категорій: «а) тектоніка; б) фактура; в) сприймання»<sup>532</sup>. Найбільший інтерес учасників засідання викликає категорія «фактури». Згодом її визначення дістає кілька редакцій, а мовна «формула» — постійно уточнюється.

<sup>532</sup> Протоколи станції фіксації і систематизації досвіду, 1924–1925 рр. [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42., од. зб. 25.

З цього приводу варто зазначити, що тоді українські футуристи, з якими березильці підтримували міцний і безпосередній зв'язок, саме категорію «фактури» визначали провідною в творчому процесі. Крім того, з березильцями футуристів єднало прагнення теоретично визначити природу суспільної функції мистецтва, що дало О. Ільницькому підставу стверджувати: «Для жодної з літературних груп 1920-х років, за винятком футуристів, теоретичні шукання не мали такого великого значення і не відбирали так багато уваги. Футуристи наполегливо шукали визначення, яке б могло окреслити системне бачення мистецтва й культури»<sup>533</sup>.

На згадуваний момент припадає підготовка М. Семенком до оприлюднення розвідки «Наука про фактуру». Він, навіть, висуває певну формулу: «Фактура складається з матеріалу + форма + зміст. Вкладайте бажаний зміст в ці три синтезовані поняття фактури. Вони можуть поширюватися й ускладнятися, розкладатися й узагальнюватися, але ці три елементи є складові одиниці найбільш уживані й відомі»<sup>534</sup>.

Єдність підходів березильців і футуристів дається взнаки і в тому, як вони оцінювали категорію «ідеологія». Досить порівняти визначення Л. Курбасом ідеології: «Це щось таке, що не мусить бути виявленим, воно існує, як певна надбудова, воно може виявлятися і виявляється в усіх наших діях, вчинках, творах. Річ не в тому, що вона виявляється, а в тому, що вона є»<sup>535</sup>, — із тим, як ідеологію тлумачив М. Семенко. Він, за спостереженням О. Ільницького, вважав: «термін “ідеологія” був створений, щоб означити те, що “ідентичне з філософією доби”»<sup>536</sup>.

Відаючи належне фундаментальним проблем теорії мистецтва, березильці, на вимогу Л. Курбаса, мали рішучіше апелювати до сценічної практики. Тож невдовзі предметом найпалкіших обговорень стають суто театральні феномени, приміром, мізансцена, до якої вони зверталися неодноразово.

Який вигляд мали засідання Станції? В який спосіб здійснювалися теоретичні студії? За приклад можна взяти дослідження вже згаданої категорії «мізансцена». Одними з перших дефініції «мізансцени» запропонували В. Василько та Ю. Лішанський. Л. Курбас, прокоментувавши їхні виступи, виклав власне бачення предмету. Він не обмежився локальною словесною формулою, а розкрив її специфіку, зумовлену численними факторами: стильовими, жанровими, тощо.

<sup>533</sup> Ільницький О. Український футуризм, 1914–1930 [...]. — С. 221.

<sup>534</sup> Семенко М. Мистецтво як культ / Мих. Семенко // Червоний шлях. — X., 1924. — № 3. — С. 223.

<sup>535</sup> Протоколи станції фіксації і систематизації досвіду, 1924–1925 рр. [Машинопис] ...

<sup>536</sup> Ільницький О. Український футуризм, 1914–1930 [...]. — С. 233.

Застерігши аудиторію, що «мізансцену треба визначати подвійно»<sup>537</sup>, Л. Курбас спочатку пропонує її, сказати б, понятійну іпостась: «У поняття мізансцена входять розташування і рух усього, що є на сцені, живого і мертвого матеріалу». Наступна дефініція — ширша: «Розташування і співвідношення речей і фігур на сцені — це є мізансцена». Далі він ніби уточнює ці параметри: «Мізансцена, крім того, що вона будується, як проста необхідність для проведення і виявлення дії, має перебрати на себе функцію фокуса. Вона може замінити собою слово, вираз, образ. Мізансцена для режисера — це потужний засіб для насичення п'єси чи її частини відповідною кількістю динаміки. Мізансцена, як і інші засоби театру, є дуже важливою річчю». Нарешті митець вдається до акцентування окремих аспектів, тоді на чільне місце потрапляє в його розмірковуваннях просторовий чинник: «Просторовий момент це й буде основа, з якої треба виходити при виведенні мізансцени». Насамкінець він підсумовує: «Розташування людей плюс станків (матеріалу), що уможливує реалізацію спектаклю, і, власне, реалізацію в певному плані це і є мізансцена»<sup>538</sup>.

За два місяці Л. Курбас пропонує ще один варіант, де на перший план висуває рух: «Мізансцена є те, чим ми наповнюємо сцену в сенсі простору, руху. Рух як моторний момент має відношення до мізансцени, але непряме. Мізансцена нам важлива не як моторний момент, а як просторовий». Врешті він збирає окремі сегменти у більш-менш сталу форму, об'єднуючи всі частини в певне ціле: «Розташування живого і мертвого матеріалу на сцені, що уможливує реалізацію просторового і рухового боку спектаклю в певному плані, і сам рух — це є мізансцена, або те, чим ми, як розплануванням для перебування і руху, наповнюємо порожню коробку сцени, це є мізансцена»<sup>539</sup>.

Наведена теза, на думку Л. Курбаса, зауважує універсальні ознаки мізансцени. Поза тим існують окремі фактори, що активно впливають на її параметри: «Мізансцена визначається принципом і планом постановки. В цьому ключі є два підвідділи, які відповідають за поділ театру на дві категорії:

- а) спектакль, звернений до глядача;
- б) спектакль звернений до персонажа;
- а) спектакль впливу (плакат, маріонетка);
- б) спектакль вияву (персонажі виявлені через власну внутрішню сутність, і ці внутрішні закони скеровують їх до вчинків);
- а) в театрі впливу глядач збуджується, активізується;
- б) в театрі вияву глядач споглядає, спостерігає;

<sup>537</sup> Протоколи станції фіксації і систематизації досвіду, 1924–1925 рр. [Машинопис] ...

<sup>538</sup> Там само.

<sup>539</sup> Там само.



Прикладом театру впливу є театр комедії дель арте. Там мізансцена побудована так, щоб найкраще показати фігуру в усіх її можливостях.

Прикладом театру вияву є Московський Художній театр, де актор часом грає спиною, видно лише частину фігури, ходячу тінь»<sup>540</sup>.

Увиразнення такого методологічного водорозділу між «театром вияву» й «театром впливу» було конче важливим як концептуальна засада березільської культури. Л. Курбас, врешті, пропонує формулу, котра цей момент враховує і наголошує: «Мізансцена — це єдиний момент в театрі, який визначає просторове відчуття (тіло театру) у глядача». Згодом він висуває ширше визначення: «Мізансцена — це найважливіший момент у спектаклі, який визначає у глядача певну просторову установку [...] мізансцена, як і всякий інший елемент спектаклю, викликає у глядача відповідні асоціації»<sup>541</sup>.

Зауваження всіх фаз визначення Л. Курбасом «мізансцени» наближають нас до кращого розуміння того, що засновник «Березоля» вважав мистецтвом, адже в результаті роздумів саме над феноменом «мізансцени» він робить висновок: «Мистецтво — це взагалі вміння викликати процеси у глядача»<sup>542</sup>.

Сформульована в такий спосіб точка зору по суті апелює до центрального принципу березільської культури — перетворення. Щоби в цьому переконатися, досить порівняти наведену формулу з визначенням перетворення як основи «лівого театру останніх років. Само по собі воно є: формула для театральних засобів, що розкриває виображувану реальність в певній її суті (психологічній, соціальній і т. д.) і викликає в глядача ту кількість асоціативних і взагалі психофізичних процесів, що як підняття тонусприймання є основою всякого театру»<sup>543</sup>.

Таке позиціонування глядача в процесі створення вистави є незаперечно принциповим, спонукаючи театр спрямовувати весь свій мистецький арсенал на пробудження у глядачів асоціацій. З цієї точки зору мізансцена є лише інструментом для стимулювання у публіки відповідних процесів. Для Л. Курбаса вона, радше, провокація. Приміром, він стверджує, що рухом можна збудити у глядача певне внутрішнє слідування за відтворюваним процесом. І коли цей процес перервати, глядач намагатиметься його внутрішньо закінчити. Так, за словами Л. Курбаса, якщо в сцені бійки хтось замахається сокирою, а цей жест режисер покаже лише у початковій фазі, яку раптово змінить якась інша дія, то глядач сам «реалі-

зує» цей жест у своїй уяві<sup>544</sup>. Передбачуваність саме такого впливу незавершеної дії не лише вказує на глибоке розуміння механізмів мізансценування, а й на інтерпретування цього процесу з точки зору природи саме березільської сценічної культури.

Чималий інтерес викликає розпочата ним спроба запису вистави, інспірована дослідженням «мізансцени». Звертає на себе увагу думка, що для цього слід «знайти терміни з фізики або музики: театр близький до музики»<sup>545</sup>. Л. Курбасові бракувало розробленої термінології, без якої теоретичне осмислення практики гранично ускладнюється. Тож він пропонує почати з переліку елементів, за допомогою яких можна описати виставу: «Образ, емоція, рух, слово, дія, динаміка, ритм, мізансцена, грим, костюм, музика, сценічні помости, машинерія, аксесуар, освітлення, діапозитив, плакат, лозунг, тон, мелодія, темп, пластика, характер, спів, танок, піротехніка, звуковий ефект, фабула, сюжет, голос»<sup>546</sup>. Про подальшу долю цих спроб нічого не відомо.

Щодо інших проблем, які викликали спеціальну увагу членів Станції, то їхній перелік знаходимо у протоколах осередку. Йдеться про «систему» (режисури), а також категорії: «режисер», «актор», «матеріал», «композиція», «драматургія», «п'єса», «ідеологія», «ідея», «цільова установка», «сценарій», «сприймання», «метод».

В окреме «впровадження» вони виділили драматургію. Передбачався розгляд феноменів: «тема», «сюжет», «фабула», «конфлікт», «діалог», «монолог», «драма», «драматичне», «сценічне».

Участь режисерського «молодняка» в тих обговореннях була дуже активною. Кожен пропонував самостійно підготовлені дефініції. Важко переоцінити роль такої праці в становленні особистості митця попри коротку історію Станції фіксації та систематизації досвіду.

\* \* \*

Створення березільської режисерської школи, вважав Л. Курбас, передбачає, насамперед, налагоджену ефективну взаємодію режисера та актора. Майже на кожному засіданні Режлабу лунав заклик реалізувати свої ідеї, головню, через актора, готуючись до цього у спільному фаховому навчанні — інакше, наголошував Л. Курбас, режисер не зможе збагнути природу творчого ества актора. «Те, як з актором працювати — це річ, яку необхідно кожному з режисерів проробити. І ці практичні вправи, етюди, так як роблять актори, так само буде робити

<sup>540</sup> Протоколи станції фіксації і систематизації досвіду, 1924–1925 рр. [Машинопис] ...

<sup>541</sup> Там само.

<sup>542</sup> Там само.

<sup>543</sup> Курбас Л. Шляхи «Березоля» й питання фактури / Лесь Курбас // Культура і побут. — К., 1926. — 9 квіт.

<sup>544</sup> Протоколи станції фіксації і систематизації досвіду, 1924–1925 рр. [Машинопис] ...

<sup>545</sup> Там само.

<sup>546</sup> Там само.

режисер, щоб він міг поступово виробити собі питомий шлях, свій підхід до актора. [...] Це найкраще засвоювати поступово»<sup>547</sup>.

Розбудова режисерського театру для лідера «Березоля» зовсім не означала усунення актора з центральної позиції в творчому процесі. Ключовими в цьому сенсі був для нього вислів німецького режисера Г. Лаубе: «Режисерський театр — це і є акторський театр у межах режисерської концепції вистави». В цій фразі відбилися березільські підходи до зазначеної проблеми. Взагалі, інакше як крізь призму взаємодії режисера та актора не варто розглядати засади Театру Л. Курбаса із педагогічним аспектом включно. Саме тому він постійно дбав про озброєння режисера навичками роботи з актором, засобами впливу на нього в процесі створення вистави.

Оцінити все те, що Л. Курбас намагався розвинути в особистості постановника-початківця, заважає брак документальних свідчень, через що сьогодні неможливо відтворити цілісну картину всіх його підходів і прийомів. Утім, можна зауважити окремі аспекти. Приміром, він вважав дуже важливим об'єднання зусиль режисерів та акторів довкола суто фахових завдань, призначав перших керувати навчанням з пластики, вокалу, сценічного слова, акробатики, тощо. І хоча всі вони брали участь у згадуваних тренінгах, натомість цілі мали різні.

З активізацією виробничої діяльності увага Л. Курбаса до творчих стосунків постановників із виконавцями стає прискіпливішою. Це стосується готових вистав, сцен, епізодів, тощо, аж до «ембріональних» стадій роботи, включно. Його судження завжди були конкретними, однак, могли набувати стратегічного характеру, заторкуючи загальні проблеми сценічного мистецтва.

Протоколи Режлабу рясніють такими прикладами, найвиразніші стосувалися роботи Б. Тягна над «Жакерією» — Л. Курбас аналізував природу психології та методики роботи режисера з актором. Він виходив з того, що «режисер може запалити актора до роботи або настроїти апатично. Треба вміти говорити з перспективами, з емоціями. Актор — це емоціональна худоба. Він весь тут заражається, в нього працює фантазія — він богом зробиться, його треба оживити, він легко піддається режисерові... Режисер може говорити найпотрібніші речі, але що з того, коли його не розуміють, не розуміють, чого він хоче. Треба примусити актора робити так, щоб він почував план і так запалився, щоб працював»<sup>548</sup>.

Яким же чином, в який спосіб Л. Курбас планував зреалізувати настанови «запалити актора», «примусити його працювати»? Відповідь на це запитання знаходимо у виступі 1925 року, який, за словами самого Л. Курбаса, був «передвступною» лекцією до курсу режисури, що позиціонував його міркування як засадни-

<sup>547</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>548</sup> Там само.

чі. Йшлося, найперше, про те, що режисер «виховує людей, він впливає на акторів, він веде їх часто цілком на свою відповідальність»<sup>549</sup>. Тож він зобов'язаний добре знати психологію актора, оскільки зв'язок між ними здійснюється на психологічному рівні. Це — найскладніший аспект професії, адже режисер повинен: «перемогти інерцію [...], викликати певні асоціативні, психологічні процеси, щоб у актора [...] запрацювала інтуїція, щоб він створив те, що вам треба, щоб він при цьому думав, що це він сам вигадав»<sup>550</sup>. Л. Курбас радив «давати актору необхідне непомітно», уникаючи всього, що «пригашує» ініціативу, неможливу без віри в себе. Варто при цьому розуміти: така стратегія, мотивація до режисерської праці зовсім не вважалася незаперечною навіть у колі березільців.

Опанування належними навичками, вважав Л. Курбас, починається з адаптації режисера до становища актора, для чого він має навчитися тонко розбиратися у специфіці акторського фаху. «Вміти з актором говорити — це половина режисера», — зауважував він, врешті, звертаючись до власної театральної біографії, коли сам «не мав щастя мати режисера, який би мене виховував», тож самотужки «брав, схоплював, як актор, із цілком незначних речей щось для своєї ролі»<sup>551</sup>. Виходячи з власного досвіду, він учив березільську молодь опанувати мистецтво втілення сценічних ідей через актора, шляхом його духовного пізнання.

У МОБі окремі режисери починали з акторства, що Л. Курбас вважав позитивним фактором: «Той час, який ви граєте, — це для вас надзвичайно цінна, і необхідна, і важлива школа, без якої ви ніколи добре не зможете режисувати. У дуже невеликих винятках трапляється, що режисер є добрим режисером, не будучи ніколи актором... Нормальна справа стоїть так, що добрим режисером може бути той, хто на власній шкурі спробував акторського ремесла, хто вник у процеси акторської роботи»<sup>552</sup>. Л. Курбас, вважаючи обидві професії цілком відмінними, головню, за способом мислення, був, однак, переконаний: «Справжній майстер-актор — це куди важче, ніж майстер-режисер. Режисером можна бути, не будучи режисером по натурі, а актором не станеш»<sup>553</sup>.

Робота над виставою й одночасне набуття в цьому процесі безцінних знань про психологію актора, про важелі активізації його потенціалу, — додавали досвіду, знань. Нарешті у більшості учнів Л. Курбаса з часом з'явилася нагода «випробувати» режисерську науку свого вчителя у власних педагогічних спробах.

<sup>549</sup> Там само.

<sup>550</sup> Там само.

<sup>551</sup> Там само.

<sup>552</sup> Там само.

<sup>553</sup> Там само.

Про результати титанічної праці А. Курбаса на ниві виховання цілої плеяди українських режисерів свідчить перелік акторів-майстрів, які зазнали цього впливу і водночас творчо зростали в безупинній співпраці з режисерським «молодняком» «Березоля». Йдеться про А. Бучму, М. Крушельницького, Й. Гірняка, Л. Сердюка, Д. Мілютенка, С. Шагайду, В. Чистякову, Л. Гаккебуш, Н. Ужвій, Н. Титаренко, П. Нятко, О. Доценко, С. Федорцеву та багатьох інших майстрів. Набутки МОБу і «Березоля» у формуванні режисерських кадрів мали неабиякий резонанс, вплинули на програмні заходи державних учбових закладів. Досить звернутися до Навчально-методичних планів Музично-драматичних інститутів, затверджених у Харкові в 1928 р. Народним комісаріатом освіти, аби відчутти вплив «Березоля», насамперед, у спробі поєднати фахові студії з гуманітарними дисциплінами. Приміром, поруч із «Системою виховання актора і режисера», «Драматургії», «Режисури», «Аналізу сучасних театральних течій» та ін. зустрічаємо історію театру, музики, літератури, «Театральну етнографію», «Вчення про поведінку людини», «Анатомію і фізіологію людини»<sup>554</sup>. У роз'ясненнях міститься обґрунтування основних позицій плану викладання. І тут важко не помітити перегуку з березільським педагогічними настановами, сформульованими на 5–6 років раніше. Найперше у цьому плані акцентовано момент єдності художніх засад праці режисера й актора, що уможлиблює «в живому органічному сполучанню синтетичну побудову сценічної дії, як такої»<sup>555</sup>.

Поставання творчої особистості режисера розглядали як результат добре скоординованих дій, відтак, «курс під назвою “режисура” повинен дати теорію режисерського майстерства в його різноманітних проявах, одночасно подаючи наукову і спеціальну естетичну критику сучасних режисерських шкіл і напрямків. При викладанні цього курсу окрему увагу потрібно звернути на виявлення і оформлення творчої індивідуальності. [...] Практикум, що за навчальним планом проходить через всі курси, є органічна частина обох вищезгаданих основних курсів: це години, де опрацьовується в практичному і синтетичному оформленні все, що набули студенти на основних і допоміжних фахових курсах»<sup>556</sup>. Тож, цей документ свідчить про резонанси ідеології та практики березільської школи на українську театральну дійсність.

Щодо МОБу, то тут власну режисерську молодь за найменшої нагоди намагалися познайомити з театральним процесом і не лише в Україні. «Щоби підняти культуру майбутніх режисерів, їхній кругозір, — згадувала З. Пігулович, —

<sup>554</sup> Навчальні плани музично-драматичних інститутів / НКО УСРР, Держ. наук.-метод. комітет, секція профосвіти. — Х., 1928. — С. 30.

<sup>555</sup> Навчальні плани музично-драматичних інститутів [...]. — С. 20.

<sup>556</sup> Там само. — С. 21.

О.С. Курбас влаштовував творчі поїздки молодих режисерів до Москви для ознайомлення з театральними течіями, які тоді там були... Після повернення з Москви вони робили доповіді й звіти на колективі про свої поїздки. Добре пам'ятаю, яка велика суперечка розгорілася на засіданні режисерської лабораторії з приводу ідейного спрямування Пролеткульту... Як режисери, ми мусили дивитися всі вистави, які відбувалися у нас в театрі, та постановки всіх театрів, що гастролювали у місті. На засіданнях режисерської лабораторії ми розбирали ці вистави, аби мати своє, березільське судження про них. Олександр Степанович не дозволяв зледащити нашим мізкам, це він вважав порочним та згубним для людини-митця»<sup>557</sup>.

МОБ, по суті, закладав фундамент культури майбутнього високоефективного, соціально енергійного, демократичного суспільства, метою якого було стимулювання творчих прагнень кожної людини. Таке «забігання наперед», «соціально футурологія» — характерна ознака настроїв певної частини творчої інтелігенції першої половини 1920-х років — формували атмосферу соціального оптимізму. Ясна річ, відповідні настрої не могли довго лишатися незмінними, тим не менш, епоха заснування МОБу свідчить якраз про нестримний соціальний оптимізм її творців.

Режлаб, зорганізований у перший сезон існування МОБу, був головним осередком виховання режисерів, а всі майстерні, комісії, станції разом — цариною його мистецьких, соціокультурних експериментів. На Режлаб покладалася функція дослідницького апарату, який збирав і узагальнював інформацію з різних питань технології театру, його теорії та практики. Фактично, його надзавдання полягало у вирішенні кадрової проблеми на принципово новому рівні, тому він був експериментальним полем для творчих (практичних та теоретичних) спроб постановників-початківців, які невдовзі стануть лідерами театального процесу України.

Започаткований А. Курбасом педагогічний процес мав серйозний моральний аспект — об'єкт його невтомної уваги. Характерний, хоча й рідкісний приклад реакцій учнів на вчинки й роздуми вчителя над долею українського театру — запис у щоденнику В. Василька, датований вереснем 1925 року: «Сьогодні Курбас запросив до себе до дому “активну режисуру”, себто, мене, Тягна, Кудрицького й Бортника, і між нами відбулася двогодинна щира і дуже цікава розмова на тему “камо грядеші”? Курбас зробив широку батьківську сповідь про те, що на Україні всі процеси, які відбуваються в Росії, цілій Москві в багатьох театрах, у нас на Україні все в одному. Згущена ситуація. Революція не дала поки що іншого

<sup>557</sup> Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» [Машинопис] ...

керівника. Всі вийшли з рук Курбаса — і Юра, і Терещенко, і всі Предславичи, Болобани, Воловики і т. д. Народився тип театрального діяча, що коротко можна схарактеризувати — КАР'ЕРИСТ. Ці люди хворі на “манію величності”. Курбас боїться за майбутнє українського театру, в чиїх вона руках?! Така самовпевненість є і між нами — база некультурність. Далі Курбас розбирає кожного з нас окремо. Особливо відчитував Тягна за його хлопчачу самозакоханість. Щодо мене, то він сказав: саме цінне у мені, це щире служіння ідеї, але в мене ідеологія розходиться з психологією. Успіх “Зайців” закрутив мені голову. Я вже ставлю собі бала. А взагалі на нас його надії, і він боїться за нас, аби ми теж не стали феєрверковими кар'єристами. Надалі буде нас суворіше виховувати»<sup>558</sup>.

Заслужити таку довіру у своїх учнів можна було лише самовідданим творчим служінням мистецтву. Жодні розмови, бесіди, лекції не мали того ефекту, як знайомство із буденним щоденним розкладом робочого дня Л. Курбаса. Запис В. Василька, майже нічого не коментуючи, лише констатує, насправді, небуденні речі: «Цікаво відмітити в яких умовах працює Курбас, якої він працездатності. Скажімо, 21/Х з ранку були до третьої години репетиції, з дев'ятої години вечора писали до одинадцятої вечора (йдеться про роботу над текстом “Джінні Гітінса” — Н.Є.). З одинадцятої вечора до четвертої ранку було засідання Правління МОБ. А після засідання Курбас, скинувши черевики, щоби не будити сім'ї, почав о четвертій годині ночі диктувати ІV дію “Джінні” далі. Але перевтомив виявила себе, і нічого з того писання не виходило. О четвертій тридцять ночі прийшлося йому погодитися, що треба лягти спати. О дев'ятій тридцять ранку 22/Х Курбас уже приймав секретаря по справах журналу, Меллера по справах костюмів та різних драморобів, що приходили з вимогами прочитати та поставити їх останні твори»<sup>559</sup>.

Стиль життя та роботи засновника МОБу відігравав у його педагогічній методі далеко не останню роль. Лідером Об'єднання, главою режисерської школи Л. Курбаса робив не тільки великий талант, а й моральний авторитет, що з роками лише зростав.

Заснування ним першої в Україні режисерської школи створило базу для всіх подальших принципів перетворень національного театру, підготувало загартованих у творчих шуканнях митців, які могли реалізувати накреслений Л. Курбасом курс подальшого реформування українського театру. Політичний тиск, нищення активної національної інтелігенції значною мірою притлумлював інтенсивність започаткованих процесів. Втім, усе, що ввійшло «у плоть і кров»

<sup>558</sup> Василько В. Щоденник. Т. 7: 1925–1926 рр. [Рукопис] / Василько В.С. — МТМК України, Ф.Р.: архів В.С. Василька, од. зб. 10342.

<sup>559</sup> Василько В. Щоденник. Т. 5: 1923–1924 рр. [Рукопис] ...

представників березільської школи, давалося взнаки в подальші роки, резонувало у практиці послідовників її лідера, навіть якщо не було належним чином поіменованим, приписувалося іншим чинникам, особам.

Перетворення природи національного театру першої третини ХХ століття визначило всю його подальшу долю. Педагогічній діяльності Л. Курбаса тут належала ключова роль. Власне, вся історія вітчизняного театру потребує перегляду з позицій конкретних набутоків його педагогічної діяльності, з позицій дослідження й аналізу всього, що він здійснив як видатний театральний педагог.

З переїздом до Харкова діяльність Режлабу трансформувалася відповідно до нового статусу колективу. Втім, і за нових умов не припинялася ретельна праця Л. Курбаса — вихователя режисерських кадрів для національної сценічної культури.

## ЛЕСЬ КУРБАС — ВИХОВАТЕЛЬ АКТОРІВ

В історії становлення березільської школи чільне місце належить Курбасівській концепції акторської творчості. Як фундаментальна — ця проблема вимагає відповідних підходів, у нашому ж випадку можна лише зауважити її окремі ознаки та деякі факти принципового характеру. Почати слід із категорії Система Курбаса, без, бодай, побіжних згадок про яку не можна братися за цю проблему.

Насправді, говорити про Систему Курбаса саме як про «систему» не дуже коректно: її творець не встиг надати відповідним пошукам закінченого вигляду. В цьому сенсі, радше, слід говорити про окремі тексти, висловлювання, зауваження; брати до уваги лекції, виступи, тощо. Врешті, не бракує спроб його учнів переказати або прокоментувати ті чи інші тези, що, однак, не може замінити її послідовного викладу самим Л. Курбасом. На загальному фоні таких «тлумачень» варто виокремити ескізний «портрет» Системи, зроблений В. Васильком у вступній статті до книги спогадів про вчителя. Однак його можна розглядати лише як рефлексію, можливо, найбільш організовану, органічну, але лише рефлексію.

Сам засновник МОБу розглядав рівень акторського мистецтва як вираз стану сценічної культури в цілому. Його високі вимоги до психофізичного апарату, пластичної та мовної виразності виконавця лишалися незмінними. Втім, самими лише «вимогами» він не обмежувався, створивши режим роботи, який змушував акторів регулярно й всебічно розвивати власну творчу особистість. Домінування експресіоністичної чи будь-якої іншої художньої доктрини не відміняло жодної з вимог до фахового навчання. Вправи, етюди, студії могли варіюватися, проте, ніколи — скасовуватися.



Л. Курбас (і не лише він) вважав рівень українського акторського загалу неналежним. Як катастрофічний його розглядав, приміром, І. Мар'яненко — на його думку, принципово цю ситуацію не поліпшила навіть школа, згодом Інститут імені М. Лисенка: «Програми ніякої не було, робота проводилась самотужки і досить безпланово. Я опрацьовував зі студентами уривки переважно з тих п'єс, в яких доводилося грати»<sup>560</sup>.

Що вже казати про значно радикальніше налаштованого Л. Курбаса, який із заснуванням МОБу пов'язував, насамперед, рішучі зміни у цій царині, без чого ні про який поступ у національному сценічному мистецтві не могло бути й мови. Врешті, режисери інакше не змогли б реалізувати жодної оригінальної художньої ідеї. Л. Курбас добре це розумів, навіть, вважав: залучення до експериментальних постановок «недовчених акторів» ледь не спричинило творчу стагнацію МОБу.

Він вірив у пряму залежність стану режисури від виконавської культури. Навіть більше: творчу ситуацію в сценічному колективі будь-якого мистецького спрямування, на його думку, можна було оцінити, розглянувши творчі стосунки актора та режисера. У доповіді «Актор в нашій системі і праця над роллю» Л. Курбас відверто говорив: «Ми віддавна, коли тільки режисер вступив на шлях “єдиновладдя” в театрі, ми тоді, власне, вважали, а дедалі підкреслювали, що прийде час, коли на перший план театру вийде актор; так що в усьому цьому періоді аналітичної роботи ми поступово все-таки прямували до цього»<sup>561</sup>. Через рік, доповнюючи цю тезу іншими аргументами, він твердив: «Всякий новий метод мусить проникнути в театр до кінця — мусить відбитися на акторі; адже актор в концепції нового театру є головною підйомною силою, складовою, чинником театру; на ньому будується мислення в театрі»<sup>562</sup>.

Якщо за часів Молодого театру Л. Курбас вважав, що режисер повинен бути «дзеркалом актора і в такий спосіб допомагати йому пізнати себе, свої сили та засоби», то в МОБі він делегував йому роль «подразника», який змушує актора діяти. Трохи згодом і актор і режисер поставали в його роздумах як рівноцінні партнери, які впливають один на одного з психологічно рівноцінних позицій: «Будь-який актор у своїй ділянці є режисером, в усякому разі майстром, який знає свою фактуру, свої засоби і вміє їх доцільно використати в такому плані, в якому забажає режисер, тому що режисер як об'єднуюче начало має право

дещо вимагати, саме те, що об'єднує. Актор у своєму обсягу є таким самим хазяїном, як режисер, чи який-небудь інший художник-майстер. Не майстер той актор, у якого натура, його нутро, його індивідуальна звичка бере верх над образом, який мусить бути на сцені. Вся майстерність якраз в тому, щоби ідея, яку поставив у своєму завданні режисер, виявити в своєму матеріалі без решти, побороти матеріал, підкорити його певному завданню, а завдання це — певна ідея, певний образ»<sup>563</sup>.

Немарні й продумані зусилля Л. Курбаса реалізуються народженням у МОБі митця відомого як «березільський актор». Цей свого часу популярний термін не лише засвідчував приналежність до певного сценічного колективу, а й позначав тип образного мислення, спрямованість пошуку та рівень техніки. Представники цієї школи вміли точно визначити місце власної ролі в загальній концепції вистави; могли врівноважити інтелектуальну та емоційну складові сценічного образу, тощо.

Слушно буде нагадати, що коли сам лідер «Березоля» знаходив щось спільне в творчих підходах акторів власної школи та школи Є. Вахтангова (йшлося, головно, про М. Чехова та Г. Орочко), він, насамперед, вказував на єдність «театрального в сполучі з величезною глибиною чуттєвого та інтелектуального»<sup>564</sup>, у такий спосіб, позначаючи привабливе для нього поєднання певних творчих засад.

Тут, мабуть, варто згадати про оцінку його учнів у фахових критичних колах 1920-х років. Приміром, постановка Б. Тягном «Жакерії» викликала до життя знамениту статтю В. Волховського «П'ять», в якій автор, буквально з пієтетом, писав про А. Бучму, Й. Гірняка, М. Крушельницького, Б. Балабана та Л. Сердюка. Невдовзі В. Хмурий створив блискучі літературні портрети окремих березільців. Цими відгуками справа не обмежувалася, хоча узагальнених підходів було вкрай мало. На загальну думку, високим рівнем сценічної культури всі березільці завдячували, насамперед, добре налагодженому фаховому вихованню, плюс, звичайно, природний талант. Але його шліфування вимагало великої системної роботи. Її «родзинкою» в житті МОБу з початку 1920-х років стають заняття з Практики сцени. Попри те, що тренажі в Об'єднанні відбувалися щоденно та кількагодинно, Л. Курбас вважав їх недостатніми. Йому була потрібна спеціальна територія для експериментальної праці акторів та режисерів із різними театральними технологіями. До певної міри, цю програмну мету пощастило реалізувати на заняттях Практики сцени, що лишила по собі кілька протоколів, датованих періодом між 1920-ми та 1930-ми роками.

<sup>560</sup> *Мар'яненко І.* Автобіографічний нарис [Машинопис] / І. Мар'яненко. — МТМК України, Ф. Р.: архів І. О. Мар'яненка, од. зб. 5697.

<sup>561</sup> Лекції Л. Курбаса про теоретичні основи сучасного театру, 1924–1925 рр. [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42, од. зб. 19.

<sup>562</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>563</sup> Протоколи станції фіксації і систематизації досвіду, 1924–1925 рр. [Машинопис] ...

<sup>564</sup> [Курбас Л.] Тексти, документи різних років: 1920–1933 рр. [Рукопис; машинопис] ...

За всю історію українського театру ХХ ст. в ньому ніколи не з'являлося нічого подібного. Йдеться про справжній, як тоді казали, вишкіл для акторів і режисерів, полігон для фахових експериментів, де учасники студуючи і ази, і «вищу математику» акторської праці, здобували практичні навички та знання в широкому діапазоні прийомів та засобів. Режим їхніх студій змінювався: процес то пришвидшувався, то гальмувався.

Потребу саме такого ставлення до навчання Л. Курбас пояснював так: «Наша система, оскільки вона була в залежності від шукань у наших постановках, оскільки вона не могла бути до кінця завершеною (система гри актора), через те лишилося чимало прогалин у нашому вихованні»<sup>565</sup>. Тож робота, з одного боку, мала поліпшити культуру сценічної гри, а, з іншого — зафіксувати набутий досвід для його подальшого вдосконалення як засадничої бази березільської школи.

Здебільшого заняття з Практики сцени відбувалися у такий спосіб: спочатку актори показували підготовлені заздалегідь самостійні роботи, потім їх ретельно обговорювали (першими, як правило, режлаборанти), і, нарешті, — Л. Курбас, який, окрім усього, коментував висловлювання режисерської молоді. Тож, можна сказати, що фокус його уваги концентрувався на всіх учасниках творчого процесу, не оминаючи нікого. Так, приміром, застерігши одну з актрис від надмірного форсування формального прийому («Чесала волосся. Біомеханічну роботу робила. Воно однозначне. Воно не викликало у нас інших асоціацій, процесів, які перетворення мусить викликати»), Л. Курбас апелював і до реакції на цей етюд режисера П. Берези-Кудрицького, який, відмітивши «превалірування формального моменту», робить, словами Л. Курбаса, висновок, що «це є велика позитивна якість роботи»<sup>566</sup>. Вчитель йому заперечував, не ухиляючись від пояснень своєї позиції, апелюючи до вимог саме березільської школи як певної методологічної константи.

Або, приміром, режисер М. Верхацький демонстрував етюди на розв'язання просторових завдань за участі трьох акторів. Л. Курбас, проаналізувавши найдрібніші рухи, жести виконавців у їхній взаємодії, взаємопідпорядкованості й залежності, потім, у відповідях на запитання присутніх пояснював, що і як спричиняло той чи інший рух, зміну поз, пластику в цілому. Окремо він розглядав режисерську ділянку праці. Такі «абстрактні» екзерсиси, на його переконання, розвивали просторову чутливість майбутнього постановника, що Л. Курбас вважав дуже корисним з точки зору творчої технології, ідеології та психології. Він вимагав участі у таких студіях усіх березільців, і ця робота розглядалася ним виключно у педагогічному плані, на чому Л. Курбас наголошував: «Коли не будете вміти

абстрактно організувати матеріал, то ніколи в дієвому матеріалі цього не будете вміти. Ось для чого це потрібно»<sup>567</sup>.

Серед характерних екзерсисів звертають на себе увагу ті, що мали, сказати б, системний характер. З. Пігулович згадувала: «Ми робили етюди, пов'язані з трьома законами Ньютона, як члени режлабу, так і актори. На сцені великий бутафорський шар вагою 1 кг. Треба переконати всіх, що він важить 500 кг, і цей шар потрібно зсунути з місця. І посунути його слід так, щоби глядач відчув вагу шара. Або — людина стрибає з вагона потяга чи машини під час руху. За законом Ньютона, він повинен пробігти шляхом руху вагона чи машини, поки його не зупинить тертя ніг об землю. Але якщо на шляху він зустріне несподівану перешкоду, то що повинно з ним трапитися? Розв'язання цієї задачі пропонувалося режисеру. Подібних етюдів було багато. Серед них — важкі та цікаві... Ми вчилися володіти предметами як реальними так і уявними, долати супротив тіл, застосовувати силу під час фізичної боротьби на кону двох або більшої кількості тіл»<sup>568</sup>.

Незрідка довкола таких показів розгорталися дискусії, здебільшого пов'язані з фундаментальними проблемами театру. Л. Курбас ніколи не стояв осторонь тих суперечок, радше, намагався використати кожну нагоду для загострення й вирішення проблеми. Він часто вдавався до розгорнутих виступів, а, інколи — цілих лекцій. Рівень ерудиції, вміння наводити влучні приклади, вдаватися до оригінальних аналогій дозволяли йому заглиблюватися в історію питання, звертатися до схожих явищ в інших видах мистецтв, літературі тощо.

Тексти обговорень дають підстави припустити існування базових оцінок, на які слід було спиратися при аналізі етюдів. У лекції «Актор в нашій системі і робота над роллю» Л. Курбас перелічив деякі з них, переконуючи, що поза ними належним чином реалізувати творче завдання неможливо. Йшлося про вміння зробити жест, зафіксувати його, володіти ракурсами свого тіла, грати аксесуарами, вдаватися до імпровізації, тощо<sup>569</sup>. До цього переліку варто додати оцінку ритмічного малюнку, зміни темпів, будь-які формальні прийоми тощо.

Особливий інтерес викликають заняття з Практики сцени, присвячені таким універсальним феноменам як, приміром, «імпровізація», «інтуїція», «переживання», «ритм», тощо. Оскільки, вочевидь, до нас дійшли не всі протоколи Практики сцени, то можна припустити: таких тем і занять було значно більше.

<sup>567</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>568</sup> Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» [Машинопис] ...

<sup>569</sup> Лекції Л. Курбаса про теоретичні основи сучасного театру, 1924–1925 рр. [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42, од. зб. 19.

<sup>565</sup> [Курбас Л.] Лекції з «Практики сцени» [Машинопис] ...

<sup>566</sup> Там само.

У колі акторів-початківців особливий інтерес викликала імпровізація, увагу до якої Л. Курбас прищеплював своїм учням ще в Молодому театрі. Втім, теоретично визначити та обґрунтувати природу імпровізації Л. Курбас спробував дещо пізніше і навіть створив «формулу», за якою «основні чинники імпровізації: 1) абсолютне регулювання та корегування того, що робиш; 2) постійне тривання в тому, що буде, а не в тому, що є; 3) абсолютна ритмова напруженість»<sup>570</sup>. Щодо останньої позиції, то варто нагадати: категорії «ритм» належала ключова роль у Курбасівській концепції сценічного мистецтва і він ніколи не полишав її своєю увагою.

Проблеми ритму завжди знаходилися в епіцентрі творчих зацікавлень засновника березільської школи та його учнів. Недаремно саме цей феномен став об'єктом спеціального дослідження, завершити яке йому, на жаль, не судилося. В цілому він розглядав особистість актора крізь призму проблеми сценічних ритмів, стверджуючи: «Актор — це людина, яка має здатність тривати в наміченому уявою ритмі. У нього мусить бути почуття, що над ним панує сила, яка не дає йому раніше чи пізніше зробити рух; змушує його робити те, що ритму цього образу притаманне, зробити так, а не інакше. Ця сила — є процесом тривання в наміченому ритмі. [...] Актор мусить вміти відокремлюватись не тільки від власних ритмів, а й від тих випадкових ритмів, що його під час роботи оточують. [...] Перше завдання актора — свою фактуру довести до ритмової незалежності, до вміння діяти в якому забажається ритмі»<sup>571</sup>. З опануванням законів ритму, вмінням володіти ними Л. Курбас пов'язував здатність митця до імпровізації. Врешті, актор, на його переконання, може примусити глядача співпереживати сценічним подіям у потрібних виставі ритмах.

Розмірковуючи над природою акторської творчості, Л. Курбас говорив, що неправного виконавця «демаскує», головню, нерозуміння ним того, що саме він робить із глядачем. У такому випадку актор надсаджується, натискає на всі клавіші своїх емоцій, а результат лишається мізерним. Натиск, сильний акцент незрідка зовсім не зачіпає глядача і, навпаки, «“незначний”, але виразний рух може викликати безкінечно більше асоціацій»<sup>572</sup>. Те, що Л. Курбас пов'язував імпровізацію зі сприйманням — не є випадковим. На це зорієнтований метод перетворення.

Вимога доцільності, фіксованості сценічної поведінки, чіткого усвідомлення її впливу на аудиторію позитивно вплинула на розвиток інтелектуаль-

них засад акторської творчості. Але, твердив Л. Курбас, інтелектуальне не мусить витіснити емоції з акторського арсеналу. Якось, відповідаючи на запитання І. Мар'яненка про роль і місце інтуїції в процесі створення ролі (актор неправильно зрозумів установку на доцільність, вмотивованість сценічної поведінки як наполягання на переважанні догматичного раціоналізму в творчій роботі, що змусило його полемічно «боронити» позиції інтуїції), Л. Курбас вказав на помилковість такого припущення: «І. О. Мар'яненко боїться, що він зник виходити з інтуїції, а ми начебто вимагаємо сухого розрахунку. Нічого подібного»<sup>573</sup>. Л. Курбас, взагалі, заперечував «розмежування» чи «протиставлення» свідомого та підсвідомого, раціонального та емоціонального. Ніякого домінування однієї грані акторського «я» над іншими ми не декларуємо, інтуїції ніхто не відкидає — стверджував він. Інша справа, яка роль їй призначалася в березільській системі.

Л. Курбас, апелюючи до фаз поставання сценічного образу в процесі роботи над роллю, закликав виконавців передбачати результати впливу на глядача кожної творчої пропозиції: «Основна схема така: через інтенсивне видумування у сценічний факт, образ, через поступове інтенсивне видумування, коли ні на хвилину не випускати з уваги думку, яку слід передати, — в процесі такої роботи матеріал, над яким працюєте, звільняється від непотрібного і переробляється в найбільш гострі і виразні форми. Це і є мистецька робота»<sup>574</sup>.

Вважаючи інтуїцію річчю важливою, хоча і не головною, Л. Курбас тлумачив момент інтуїтивної піднесеності як вияв напруження підсвідомого. Але це для нього було бажаною передумовою творчого акту, а не самим творчим актом, адже домінування інтуїтивного загрожує безконтрольною рефлексією, згубно впливає на форму і зміст сценічної роботи.

Митець не протиставляв свідоме підсвідомому в акторському мистецтві, а шукав засоби їхнього гармонійного поєднання. Запорукою майстерно зробленої ролі для Л. Курбаса була точно знайдена пропорція раціонального та інтуїтивного: «І. О. Мар'яненко каже, що він більше зник почувати, аніж бачити себе на сцені. Це природно. Дійсно, якщо весь час лише бачити себе на сцені — то це найгірше, що може бути. Найкращий засіб побачити себе на сцені — це притягти контролюючий момент; дуже добре, коли хто виявив у собі таке вміння. Ідеалом є для нас актор, який одночасно “перебуває” і на сцені, і за кулісами, і в залі і у всіх положеннях акцент буде на третьому пункті — актор в цьому випадку завжди точно уявляє, що саме він робить з глядачем»<sup>575</sup>.

<sup>570</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>571</sup> Практичні вправи на Режлабі [Машинопис] / записав Б. Балабан. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42, од. зб. 35.

<sup>572</sup> [Курбас Л.] Лекції з «Практики сцени» [Машинопис] ...

<sup>573</sup> Там само.

<sup>574</sup> Там само.

<sup>575</sup> Там само.

Оскільки вміння діяти на сцені відповідно до законів сприймання Л. Курбас вважав проявом майстерності, то, відповідно, актор мусив бути свідомим того, що у публіки чергуються моменти напруженої та послабленої уваги, і відчувати це як ритм, котрий слід свідомо використовувати. Врахування цього моменту зумовлювало цілеспрямований вплив на аудиторію.

Крім того, Л. Курбас озброїв своїх учнів методом перетворення — засобом формування образної мови, шляхом транспортації життєвої реальності в сценічну. Перші перетворення в його творчості, як відомо, з'явилися під час роботи над «Шевченківською виставою». Цю категорію він визначав як загальне поняття, що містить у собі вузьке його розуміння як технічного прийому, і широке — як засобу художньої інтерпретації.

Генеza перетворення, за Л. Курбасом, сягає прийому відчуження. Посилаючись на В. Шкловського та К. Ланге, він стверджував, що «здвиg у іншу площину уявлень про сутність якоїсь речі (як це буває, скажімо, в байках) і зміна їх на інший ряд уявлень, викликає процес асоціативних збурень»<sup>576</sup>, і в цьому, його словами, центральному моменті виникає ефект відчуження — один зі «збудників» образного перетворення.

Л. Курбас надавав величезного значення здатності мистецького твору включати у глядача механізм асоціювання, стимулювати його уяву, фантазію. Він навіть стверджував: «Мистецтво театральне є уміння через організацію певного матеріалу і певний ряд умовних знаків викликати у глядача таку кількість психофізичних процесів, і вужче сказати асоціацій, яка потрібна, щоб він не проходив біля того, що йому показується на сцені, так байдуже як він біля того самого у житті»<sup>577</sup>.

Перетворення — сценічні метафори, символи, образні алегорії — як вважав Л. Курбас, постійно видозмінюються, приміром, ілюстративні перетворення з часом поступаються перетворенням образним. Митець не вважав перетворення прерогативою березільської школи. 1925 року він їх знаходив у роботах відомої російської актриси О. Полевицької, поширюючи у такий спосіб дію цього естетичного феномену за межі власного театру.

## ДРУГИЙ СЕЗОН (1923–1924)

Другий сезон Об'єднання виявився щедрим на події. Відбулося шість прем'єр, було відновлено «Гайдамаки». Л. Курбас показав три нові роботи («Джіммі

<sup>576</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>577</sup> [Курбас Л.] Лекції з «Практики сцени» [Машинопис] ...

Гігінс», «Макбет», «Протигази»), його учні — стільки ж. Це були перші березільські режисерські дебюти: двома виставами заявив про себе Ф. Лопатинський («Нові йдуть», «Машиноборці»), однією — Г. Ігнатович («Людина-маса»). По закінченні сезону березільці гастролювали у Харкові та Полтаві. Було започатковано кілька нових структурних ланок.

«Нові йдуть» — перша й остання вистава Другої майстерні. «Джіммі Гігінсом» стартувала Четверта майстерня, і всі подальші роботи колективу належали саме до її репертуару.

В квітні 1924 року Л. Курбас оголосив про реорганізацію МОБу: Перша, Друга та Четверта майстерні об'єдналися в одну — київську. Він це пояснював фінансовою скрутою, звинувативши владу в байдужості до проблем організації, яка не могла матеріально утримувати співробітників, попри їхню, як він стверджував, «фанатичну відданість справі».

Втім, поза Києвом продовжували виникати нові березільські осередки: П'ята майстерня — в Борисполі та Шоста — в Одесі.

Влітку, перед початком другого сезону в складі МОБу з'явилася Макетна майстерня, очолювана В. Меллером, утворивши в такий спосіб першу в Україні сценографічну школу.

Л. Курбас влітку 1924 року зняв в Одесі на ВУФКу два кінофільми за участі своїх учнів.

3 жовтня в МОБі почав виходити перший в Україні друкований орган театального закладу — часопис «Барикади театру».

Бурхливий другий сезон став для березільців часом активних експериментів у формальній сфері, головню, в царині експресіонізму, інтерес до якого не вщухав.

7 листопада 1923 року, на відкритті другого сезону кияни побачили «Нові йдуть» за Ю. Зозулею в постановці Ф. Лопатинського. Його три дебютні режисерські роботи небезпідставно вважають чи не найрадикальнішими зразками українського театального авангарду. Цей, на думку багатьох сучасників, найулюбленіший учень Л. Курбаса створив в українському ліворадикальному мистецтві цікавий і промовистий прецедент виставами: «Нові йдуть»<sup>578</sup> за Ю. Зозулею, «Машиноборці» Е. Толлера (6 січня 1924), «Пошились у дурні» В. Ярошенка за М. Кропивницьким (8 листопада 1924 — третій сезон). Стилистично відмінні, вони виявили гаряче бажання постановника зруйнувати упереджене ставлення до українського театру, створити його новий образ.

Одним із важливих естетичних орієнтирів була для Ф. Лопатинського театральна продукція російського Пролеткульту, про що свідчать, власне, сама його вистава та спогади З. Пігулович — дружини режисера. Своім захоплення він

<sup>578</sup> Інша назва — «Буревій».



частково мав завдячити Л. Курбасу, який з-поміж найоригінальніших московських колективів на перше місце висунув очолюваний С. Ейзенштейном Театр Пролеткульту.

У заявах режисера-дебютанта середини 1920-х років можна розчутити відлуння популярних пролеткультівських ідей, приміром, заклик знищити кордони між професійним і аматорським театром. Виголошуючи програмні цілі своєї першої вистави, він задекларував можливість «звести роль актора до minimum'a, що в ідеалі своєму дало б можливість притягувати до серйозної роботи мінімально технічно підготовлений матеріал, як робітничі чи червоноармійські студії»<sup>579</sup>. Однак, реалізувати цей намір він так і не зібрався, принаймні, в театрі.

Всі три його спроби свідчили про бажання якнайшвидше інтегруватися в мистецький простір сучасної ліворадикальної художньої культури. Роль рушійного фактору тут, радше, відіграла внутрішня полеміка з концепцією національного театру, міцно «вкоріненою» в суспільній свідомості. Апеляцію до театральної минушини зустрічаємо в роботах, практично, всіх березільських режисерів. Цю тенденцію можна розглядати ще у практиці Молодого театру. В часи існування МОБу, коли політичний, культурний ландшафт зазнав серйозних змін, все ще актуальним лишалося звуження можливостей українського театру до однієї тільки міметичної концепції. Тож не дивно, що творчий радикалізм березільського молодняка мав саме таке скерування.

«Нові йдуть» створено за мотивами прозового твору Ю. Зозулі «Про Аку та людство», який був оприлюднений 1918 року<sup>580</sup>. Цій ядучій антиутопії письменник надав блискучої сатиричної форми, виразних експресіоністичних рис, чим, вочевидь, і привабив режисера. Втім, захоплення не завадило Ф. Лопатинському знехтувати авторською оцінкою подій, змальованих у повісті. Адже Ю. Зозуля недвозначно заперечував право суспільства самочинно, часом без будь-яких підстав, вирішувати, хто має право на життя, а хто — ні. Зображену письменником ситуацію Ф. Лопатинський використав, щоби весь свій сарказм спрямувати в бік соціального минулого. Ще до прем'єри режисер заявляв: у його виставі йтиметься про наступ «нових» на буржуазний світ, а тих, хто не підтримає пролетарі-

<sup>579</sup> Ф. Ч. Нові йдуть. Грандіозна трюкова фільма на 3 дії, 4 картини, з прольогом: (Розмова з т. Ф. Лопатинським, з приводу його постановки, силами театральної Майстерні Березіль № 2, в день роковин Жовтневого свята 7. XI в будинку театру ім. Шевченка) / Ф. Ч. // Барикади театру. — К., 1923. — № 1. — С. 10.

<sup>580</sup> Ю. Зозуля, ймовірно, бачив виставу Ф. Лопатинського. Відомо, принаймні, що він брав участь у святкуванні першої річниці Другої майстерні, де цю виставу було здійснено. Див.: Театральна майстерня Березіль Ч. 2 // Барикади театру. — К., 1924. — № 2/3. — С. 19. — Без підпису.

ат у його боротьбі, «притягнуть» до «перевірки їхнього права на життя. Не тільки активним ворогам відбирається це право, але й усім тим, що нічим не допомогли до будування нового. Невтральних, пасивістів не може бути в новому суспільстві»<sup>581</sup>.

Така позиція постановника законно викликає запитання про реакцію Л. Курбаса на надто вже радикальні зміни ідейного спрямування літературної першооснови. Хоча чітко проартикульованої позиції керівника МОБу історія нам не лишила, тим не менше, з його допису в «Барикадах театру», оприлюдненого ще до прем'єри, дізнаємося — ця проблема не пройшла повз його увагу. Принаймні, він стверджував: «Сценарій дотепний у всіх відношеннях, ідеологічний бік викликає, чи вірніше може викликати деякі непорозуміння. Очевидно треба справити»<sup>582</sup>.

Запровадженою постановником зміною ідеології твору російського письменника його корекція на березільському кону не завершилася. Режисер поведився з повістю надто вже рішуче, викликавши в одного з рецензентів гідне подиву захоплення: «із “Ака” — цієї арлекінади мудрої людяності — зроблено серйозну агітку, шляхом пристосування тексту і його фільтрації засобами руху»<sup>583</sup>. Термін «агітка» тут вжито небезпідставно, врешті, так вважав сам режисер: «Мета: 1) агітувати, але не відкрито [...], а так, щоби вагаючийся робітник чи обиватель і сам не зглянувся, коли він піддається впливу. Замість сумного іноді мітингу, дати цікаву, яскраву й захоплюючу дію»<sup>584</sup>.

Чи насправді «Нові йдуть» у МОБі були тільки агіткою? Відгук, приміром, Б. Розенцвейга дозволяє вважати перший режисерський опус Ф. Лопатинського значно складнішим: «ми бачимо чудовий пролог, де в їдкий манері запропонована критика пересічних уявлень про любов, істину, милосердя та парламентську чесність; далі перед нами постає 1-й акт, витриманий у таких самих тонах трюкової сатири, де в гуморі відчувається глибока серйозність, де присутня яскрава чаплінада культури, яскрава і подеколи надзвичайно вдала»<sup>585</sup>. Йдеться про досить примхливу естетичну «формулу» дебютної вистави Ф. Лопатинського, яка наврог чи була б потрібною для прямолінійного та примітивного політичного гасла.

<sup>581</sup> Ф. Ч. Нові йдуть [...]. — С. 10.

<sup>582</sup> Курбас Л. Перший виступ Березіля № 2. (Після генеральної) / Лесь Курбас // Барикади театру. — К., 1923. — № 1. — С. 10.

<sup>583</sup> Розенцвейг Б. Театр ім. Шевченка: Спектакль студії № 2 «Нові йдуть». Постановка Ф. Лопатинського / Б. Розенцвейг // Пролетарская правда. — К., 1923. — 24 нояб.

<sup>584</sup> Ф. Ч. Нові йдуть [...]. — С. 10.

<sup>585</sup> Розенцвейг Б. Театр ім. Шевченка: Спектакль студії № 2 «Нові йдуть» [...].

Сам режисер, приступаючи до постановки, задекларував свої наміри на шпальтах «Барикад театру»: «Принципи постановки? Про це можна б сказати в чотирьох словах: точність, ясність, організованість, економіка»<sup>586</sup>. Щодо засобів реалізації — постановник обіцяв «знищення психологізму, заміну нудного переживання цікавим трюком»<sup>587</sup>. У цих сентенціях важко не помітити протесту проти некерованих рефлексій, неконтрольованих емоцій, формальної «анемії» — серйозної та цілком реальної загрози для майбутнього національної сцени.

Ф. Лопатинському, попри категоричність висловлювань, не бракувало підстав звинувачувати в «нудному переживанні» десятки пересічних труп, які своєю продукцією продовжували насаджувати все те, що викликало в нього щиро відразу. Його власна позиція, хоча й виглядала ідеологічно однолінійною, проте, цілком могла «детонувати» у театральному просторі початку 1920-х років, на що постановник щиро сподівався.

Одну із програмних для «Нові йдуть» — ідею циркізації театру часто брали на озброєння митці авангардного мистецтва. В Україні її першим і найбільш послідовним adeptом був саме Ф. Лопатинський, який будував дію на трюку, що найперше зауважили рецензенти, сповіщаючи про створення вистави «ексцентричним трюковим методом»<sup>588</sup>.

Трюк — модуль образної «матерії» вистави, яку сам постановник називав «кінофільма». Цим він визнав естетичним джерелом «Нові йдуть» не лише цирк, а й кінематограф. Згадка в одній із рецензій про «яскраву чаплінаду» підтверджує не риторичність позиції Ф. Лопатинського. Ім'я Чапліна постає в контексті його вистави закономірно — і з точки зору її художнього змісту, і з точки зору березільського «табелю про ранги» того чи іншого митця, адже посилення на Чапліна траплялося в їхньому колі постійно. Ім'я артиста часто згадував Л. Курбас, коли хотів навести приклад найвищого класу акторської майстерності.

На перший режисерський дебют МОБу його лідер відгукнувся невеликим дописом, де, насамперед, зауважив послідовне використання нових технологій (новітні театральні технології мали для досвіду української сценічної культури виняткове значення і виокремлювалися Л. Курбасом за найменшої нагоди): «Економно. [...] Глибоко і шляхетно. Велике почуття міри. Точність. Режисер як органічний конструктивіст не любить “малої режисури”. Він увесь у кістяку спектакля. Поверхню ладить сяк-так. [...] Режисер “Нові йдуть” більше чує, чим

бачить. Чує ухом і м'язами. Ритмічно спектакль крайно переконуючий. [...] Певне зловживання темнотою. Проте місцями вона навіває трепет. [...] Початок 2-ої дії по яскравості замислу мало знайде собі рівних у сучасній режисурі. Прегарно використані слухові фони. Трюки живі»<sup>589</sup>. Отже, в цілому, Л. Курбас позитивно оцінив першу режисерську спробу свого учня.

Вистава, побудована на трюках, потребувала особливого середовища. Художник-постановник В. Меллер запропонував візуальне рішення, відмінне від того, що було у «Газі», — відтак зробив наступний крок в опануванні можливостями, які надавав конструктивізм тодішньому театрові. Цього разу художник діяв, сказати б, більш прагматично: нова установка не мала інших ознак, окрім функціональності, що робило її в безільській практиці, можливо, найортадоксальнішим зразком театрального конструктивізму. Це, вочевидь, спонукало Д. Чукіна говорити, що «конструкції “Нові йдуть” побудовані на легко вхоплюваних, однонастроєвих ритмах, створюючи враження суцільності»<sup>590</sup>. Йшлося про лаконічну й виразну споруду «з непофарбованих дошок і рейок, що нагадувала кількаплянний ешафот, з драбинами й кількома площадками. Із задньої стінки сцени проходила через ту конструкцію сталева линва, через усю залю глядачів аж до балкона другого поверху. З цього поверху підіймалася мотузьяна драбина до четвертого поверху (гальорки). З правого боку з гальорки була протягнена така ж линва до конструкції на сцені. Із стелі залі глядачів висіла трапеція — поміж канделябром у центрі залі і порталем сцени. Трапеція була прив'язана до бар'єра гальорки з лівого боку»<sup>591</sup>.

В тому, як Ф. Лопатинський використовував сценічний простір, багато що нагадувало кінофільм пригодницької тематики: дію творили трюк, геґ, атракціон. Інтенсивний вплив цього популярного кіножанру позначився на авторській техніці, прийомах творення сценічних образів. У відповідних для змалювання такого видовища виразах Й. Гірняк описував одну з типових мізансцен, коли герой, ухопивши пристрій над «найвищим станком конструкції, пролітає понад головами глядачів через усю залю аж до балкона другого поверху. Тут по звисаючій мотузьяній драбині підіймається до гальорки. По бар'єрі гальорки пробігає лівим боком залі до прив'язаної трапеції, обома руками хапається за неї і пролітає знову ж понад головами глядачів, на протилежний, правий бік гальорки. Трапеція, яку відпустив з рук революціонер, відлітає знову на лівий бік, і там переслідуювач, який у той час проробив той же шлях, що й революціонер, хапає її і теж перелітає понад глядачами навздогін за революціонером. На правому боці гальорки

<sup>586</sup> Ф. Ч. Нові йдуть [...] — С. 10.

<sup>587</sup> Там само.

<sup>588</sup> З. Б. «Буревій» / З. Б. // Більшовик. — К., 1923. — 10 листоп.

<sup>589</sup> Курбас Л. Перший виступ Березіля № 2. [...] — С. 10.

<sup>590</sup> Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

<sup>591</sup> Гірняк Й. Спомини [...] — С. 166.

між ними йде боротьба, яка кінчається, револьверним пострілом. І ось з гальорки злітає по лінві труп поліциста на верхній станок конструкції. Революція закінчена, “нові прийшли”»<sup>592</sup>.

Барвіста суміш політики, цирку та кінематографу захопила публіку, чого, власне, домагався режисер, коли щедро використовував у виставі не лише різні стилістики, а й види мистецтва, про що зазначав один з рецензентів: «В ньому (тобто у спектаклі — *Н. С.*) намічаються можливості нового напрямку в українському театрі — яскравий ексцентризм»<sup>593</sup>. Ексцентріадою буде ще одна постановка Ф. Лопатинського — «Пошились у дурні», втім, після успішної прем'єри «Нові йдуть», він, не гаючись, розпочав підготовку до своєї наступної програмної роботи — «Машиноборців». Суспільний резонанс змусив Ф. Лопатинського та Г. Ігнатовича з потроєним ентузіазмом узятися за створення власних експресіоністичних вистав, що, крім усього, виглядало рефлексією учнів на творчі досягнення вчителя. «Газ» не міг не вплинути на пошуки прихильників художньої ідеології експресіонізму та конструктивізму.

Вплив експресіонізму на лівий революційний театр був незаперечним, його форпостом в Україні стають майстерні МОБу, демонструючи особливу чутливість до образної мови напрямку, який вони ототожнювали з революційним мистецтвом в цілому.

Успіх дебютної вистави Ф. Лопатинський розвинув у постах через два місяці «Машиноборцях». Сучасники вбачали у новій роботі режисера апеляцію саме до «Газу». Крім того, його, вочевидь, дуже вабила тема Машина та Маса — принципова для авангардної культури 1920-х років. Але учневі забракло досвіду, культури, таланту вчителя, через що черговий опус постановника-початківця, в створення якого він вклав величезну енергію, помітно поступався експресіоністському шедевр Л. Курбаса.

Щодо п'єси Е. Толлера, то так само як і «Людина-маса», вона була щойно написаною і мала непересічну історію. Місцем народження обох творів була тюрма. «Машиноборці» з'явилися — 1922, а «Людина-маса» 1921 року. Над першою драматург працював менше, ніж два місяці, проте, згодом ретельно її переписував.

Приступаючи до опрацювання «Машиноборців», Ф. Лопатинський знову вдався до переробки, як він раніше вчинив із твором Ю. Зозулі, хоча п'єса Е. Толлера також не належала традиційному репертуару. Проте, це не завадило Ф. Лопатинському «боротися з автором» не менш послідовно, в усякому разі, об-

<sup>592</sup> Гірняк Й. Спомири [...]. — С. 166–167.

<sup>593</sup> П. Б-к. Нові йдуть. (Агітка, поставлена театральною майст. «Березиль» № 2 під керуванням режисера Ф. Лопатинського) / П. Б-к. // Більшовик. — К., 1923. — 25 листоп.

межитися використанням лише 10 відсотків тексту драматурга, про що він сповістив читачів «Барикад театру».

І знову режисер знехтував не лише текстом, а й ідеями драматурга. У відомій монографії К. Кендлера наводиться лист Е. Толлера до Тессе, де письменник наголошував: «Етична людина — виконавець виключно власного внутрішнього закону. Політична людина — борець за соціальні форми... Борець навіть у випадку заперечення свого внутрішнього закону. Якщо етична людина виступає проти свого внутрішнього закону, якщо етична людина стає людиною політичною, хіба вона зможе уникнути на цьому шляху трагедій?»<sup>594</sup>. Ці слова дають німецькому досліднику серйозні підстави стверджувати: в своїх творах драматург робив спробу окреслити героя, який міг бути особистістю «одночасно етичною і політичною»<sup>595</sup>, що гранично загострювало внутрішні протиріччя особистості. Однак Ф. Лопатинський виявився байдужим до проблем, якими переймався Е. Толлер, драматизм внутрішньої боротьби його цікавив найменше. Інша річ — тема повстання, політична боротьба. Власне, через те він знехтував авторською «рефлексією», лишивши без уваги загальногуманістичні ідеї.

Чи не тому тодішнім критикам вибір Ф. Лопатинського не припав до душі, що він безжально п'єсу перекроїв? В одній із рецензій дописувач, ймовірно не знайомий із текстом драми, пише: «“Машиноборці” побудовані лише на одному принципі (схема: машина — ткач) здаються одноактковою розтягнутою на чотири дії»<sup>596</sup>. Водночас вартий уваги той факт, що Ф. Лопатинський зарекомендував себе у перших спробах невтомним шукачем нового, сміливо експериментував із формою, врешті, зробив досить ризиковану спробу «перескочити» з «відчайдушної» сатири «Нові йдуть» у патетичну трагедію «Машиноборців» за короткий період, до того ж, без досвіду й належної підготовки.

У суспільній оцінці «Машиноборців» не останню роль могли відігравати невідні для новонародженої вистави порівняння не лише з «Газом», а й тільки-но оприлюдненим «Джиммі Гігінсом» — відтак рецензенти подеколи не шкодували безжальних закидів другій самостійній роботі Ф. Лопатинського. Приміром, харківський оглядач березильських гастролей, не надто переймаючись амбіціями новачка, декларував: «Після живої роботи Л. Курбаса “Джиммі Хігінз”

<sup>594</sup> Кендлер К. Драма и классовая борьба: Проблемы эпохи и конфликт в социалистической драме Веймарской республики: пер. с нем. / Клаус Кендлер. — М.: Прогресс, 1974. — С. 218.

<sup>595</sup> Там само.

<sup>596</sup> А. Г. Гастроли мастерской «Березиль»: «Машиноборцы» Толлера / А. Г. // Харьковский пролетарий. — Х., 1924. — 22 мая.

«Машиноборці» справляють враження чогось украй умоглядного, украй поміркованого. «Кабінетність» роботи полишає глядачів байдужими»<sup>597</sup>. Однак найчастіше «Машиноборців» порівнювали саме з «Газом», головню, завдяки тематичному плану обох вистав. Характерним, у цьому сенсі, було судження Й. Шевченка: «Обидва спектаклі і особливо «Газ» — робота в високій мірі викінчена, продумана до найменших дрібниць — спектаклі «машинових» тенденцій і всепожираючої техніки»<sup>598</sup>.

Естетично березільські «Машиноборці» виникли на перетині експресіонізму та конструктивізму і посіли чільне місце поміж найрадикальніших зразків українського авангарду. З іншого боку, чи слід дивуватися, що джерелом естетичної наснаги стає для Ф. Лопатинського «Газ» — свого роду еталон подібного синтезу. Впливи «Газу» є очевидними, приміром, у відтворенні колективних реакцій. На загальну думку, це стало найбільшим набутком постановника, який, за висловом критика, створив «довершені масові сцени, яким надано виразної і красивої скульптурності. Великої похвали заслуговує чітка багатоголоса декламація...»<sup>599</sup>.

Те, що критик насамперед зауважив масові сцени — закономірно, як і те, що він, фактично, апелював до попереднього, молодотеатрівського досвіду, стверджуючи: «Натовп машиноборців це хор Есхілової трагедії»<sup>600</sup>. Навіть грим одного з центральних персонажів — Коббета (А. Бучма) — своєю виразністю та експресією нагадував грими персонажів Курбасівського «Едіпа-царя». Високої думки про масу в «Машиноборцях» був і гарячий прихильник МОБу Я. Савченко. Він із захопленням реагував на акторський ансамбль, режисуру: «Актори — маси, вистудіюваний і випробуваний матеріал. Високоцінна жива фактура, яка має в собі нечувані можливості. [...] Постановки «Березіля» події великого культурного значіння»<sup>601</sup>.

Можливо, через помітні переваги постановок Л. Курбаса над роботами його учнів, у вітчизняному театрознавстві побутує дещо зневажливе ставлення до другої спроби Ф. Лопатинського. В. Ревуцький з приводу «Машиноборців» обмежується фразою: «Це було індустріальне видовище, де актор зливався з машиною»<sup>602</sup>. Щодо сучасників тих подій, то найпалкішим був Я. Савченко:

<sup>597</sup> А. Г. Гастроли мастерской «Березиль»: «Машиноборцы» Толлера [...].

<sup>598</sup> Шевченко Й. «Березиль» [...] — С. 64.

<sup>599</sup> А. Г. Гастроли мастерской «Березиль»: «Машиноборцы» Толлера [...].

<sup>600</sup> Там само.

<sup>601</sup> Савченко Я. «Машиноборці» Фавста Лопатинського / Я. Савченко // Більшовик — Х., 1924. — 12 січ.

<sup>602</sup> Ревуцький В. Нескорені березильці [...] — С. 26.

«Ф. Лопатинський — режисер молодий. «Машиноборці» — другий його дебют. Але вже зараз можемо без вагань сказати — Лопатинський майстер. [...] Лопатинський до надбань від «Березіля» додає власних, оригінальних методів трактовки і переборювання матеріалу»<sup>603</sup>. Впадає в око, що більший інтерес критика викликали не режисер, а актори, які «звучать якось оновлено. Ті — і не ті. В «Березілі» ця кваліфікація досягла ще більших надбань. Кожний з них дивує і радує. Особливо — Бучма і Мар'яненко. Міцні моноліти. Велика організована акторська сила»<sup>604</sup>.

У виставі справді було чимало майстерних акторських робіт, особливо виділялися А. Бучма (Джیمмі Коббет і Байрон), І. Мар'яненко (Нед Луд), В. Василько (Жебрак і Лорд). Кожен — активний герой. Коббет — герой інтелектуальний, трагічний, відстоювання власних переконань вартує йому життя.

Ще один учасник вистави — В. Василько, фактично, єдиний спробував зафіксувати вимоги постановника до побудови сценічних образів, і, навіть, зауважити реакцію публіки на їхню працю: «Заборона режисером виявляти за логікою подій різні психологічні стани і тільки комбінувати формальні елементи ролі призводила, в основному, до епатації глядачів новизною форми»<sup>605</sup>. Роль В. Васильку довелося саме «комбінувати», адже за його словами: «Жебрак-Лорд — дуалістичний образ. Він одночасно і старий прошак, і молодий шахрай, пройда. Граючи цю роль, я мусив триматися до глядачів лише профілем. Тобто раптово, миттю повертатися то одним, то другим боком. Це було найтяжче. В один профіль я мав вигляд старця в лахмітті — бліде, зжовкле старе обличчя, довге, прилизане, миршаве волосся, сива борода. Спирався на милицю. Другий профіль — молоде, рум'яне, безвусе обличчя»<sup>606</sup>.

Інший формальний прийом був експериментом на перетворення дії, «де мімічний вираз вивертає її скрите значіння як рукавичку, безпощадно оголюючи дійсний сенс того, що говориться...»<sup>607</sup>. В. Василько це проілюстрував на такому прикладі: «В образі Лорда я мав побудувати свій політичний монолог на жонглюванні, себто навчитися грати умовними предметами»<sup>608</sup>. Знаковий принцип будови ролі відбився й на її інтонаційному малюнку. Симптоматично, що виконавець,

<sup>603</sup> Савченко Я. «Машиноборці» Фавста Лопатинського [...].

<sup>604</sup> Там само.

<sup>605</sup> Василько В. Театру віддане життя [...] — С. 232–234.

<sup>606</sup> Там само. — С. 232.

<sup>607</sup> Лопатинський Ф. Машиноборці. 3 дії і прольог по Толлеру: (До постановки Т. М. Б. № 4, 4 січня 1924 р.) / Фавст Лопатинський // Барикади театру. — К., 1924. — № 2/3. — С. 13.

<sup>608</sup> Василько В. Театру віддане життя [...] — С. 232.



згадуючи про розв'язання цього «подвійного» об'єкту, вдавався до музичних термінів (майже як на репетиціях «Газу»), і тому висловлювався, сказати б, у музичному ключі: «За основу я взяв тонально контрастні ритми. Голосоведення старого на півтонах високого регістру, ритм кволий, тягучий. Ритм молодого шахарая — наступальний, ударний, уривчастий. Голосоведення мажорне, на низькому грудному регістрі»<sup>609</sup>. Наведений приклад демонструє, що зусилля Л. Курбаса-педагога не були марними, а його добре знайоме всім березильцям зауваження («образ має претензії до тембру і регістру») таки спонукало до дії. Для вистави, яка претендувала на формальну довершеність, це мало особливе значення.

Очевидно, що у виставі такого спрямування мало бути особливе візуальне рішення, про що Ф. Лопатинський говорив на самому початку роботи: «Найболючішим в даній постановці було для мене питання місця і часу. Будинок театру, це тісне помешкання зі своєю коробкою сценою, ніяк не відповідає вимогам і бажанням сучасного режисера. Примітивність дотеперішньої театральної техніки рішуче не задовольняє. З нашими (в сьогоднішньому театральному будинкові взагалі, не тільки у нас) кустарними засобами, неможливо втілити і десятої частини задуму, поскільки хочеш пропустити через призму своєї роботи, сучасне життя з його шаленим темпом і динамікою»<sup>610</sup>.

Проблему невідповідності технічних можливостей творчим завданням, типову для мистецьких закладів авангардного спрямування, — у МОБі намагалися розв'язати у спосіб, який навіть у багатій на експерименти історії Об'єднання не мав аналогу. Й. Шевченко згадував, що «будувати театральну конструкцію для “Машиноборців” було закликано знаменитого тепер авіаконструктора, інженера Калініна»<sup>611</sup>. Йшлося про технічне забезпечення побудови гігантського станку — Машини у формі колеса, яке матеріалізувало метафору про колесо Історії. Попри всі зусилля постановника і чималий ефект, який справляла споруда, просторове рішення вистави не задовольнило найвибагливішу частину публіки. «Конструкція як така, в три поверхи, що їх один за одним відкриває задраповане колесо, яке крутиться на передньому плані, ця конструкція дуже дотепна, але вона зацікавлює лише до того моменту, поки не розгаданий секрет механізму. В подальшому, а це подальше — всі три акти після першого — нудно»<sup>612</sup>. Справа тут, ясна річ, була не в художникові, а в неналежній організації режисером сценічної дії.

<sup>609</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 232.

<sup>610</sup> Лопатинський Ф. Машиноборці. 3 дії і прольот по Толлеру [...]. — С. 13.

<sup>611</sup> Шевченко Й. «Березиль» [...]. — С. 64.

<sup>612</sup> А. Г. Гастроли мастерской «Березиль»: «Машиноборцы» Толлера / А. Г. // Харьковский пролетарий. — Х., 1924. — 22 мая.

Власне, Ф. Лопатинському забракло рішучості та творчої волі, щоби його сценічний опус став творчим відкриттям, хоча рівень режисури був цілком прийнятний. Виразно проартикулювавши прихильність до радикальних естетичних ідей, постановник, втім, не зміг втілити їх художньо переконливо. Звичайно, коли порівнювати «Машиноборців» із «Нові йдуть», важко не зауважити сміливості, з якою режисер експериментував у стилістичній сфері, особливо у пошуках оригінального ракурсу позиціонування особи та маси.

Досвід опрацювання твору Е. Толлера виявився дуже корисним для людини, здатної робити висновки з власних прорахунків. Наступна робота Ф. Лопатинського, ознаменувавши початок третього сезону, за своїм естетичним спрямуванням не мала нічого спільного з експресіонізмом, тож всі три київські вистави режисера-початківця об'єднував, хіба що, протестний характер естетичного висловлювання.

Інший дебютант другого сезону Г. Ігнатович, талановитий актор і перспективний театральний педагог, своє захоплення експресіонізмом теж виявив у виборі драми — «Людини-маси» Е. Толлера<sup>613</sup> і також публічно сповістив про її радикальну переробку: «П'єса Толлера прислужилася матеріалом, з якої було викроєно і пошито цілком иншу річ. Добру третину [...] довелося доробляти»<sup>614</sup>. Тож авторською позицією знехтували в черговий раз.

Щодо вибору «Людини-маси» Г. Ігнатович у листі до В. Грачової (від 20 квітня 1972 року) зазначив: «Мою увагу п'єса привернула своїм трактуванням проблеми підпорядкування інтересів окремої особистості інтересам і прагненням колективу (так, принаймні, звучала основна думка вистави). Коли маса піднімається на повстання, тоді вона монолітна, і доля кожної особистості залежить від долі класу. Кожна жертва — в ім'я великої мети. А жертви неминучі. Ось саме в цьому ідейному звучанні, в цьому агітаційно-пропагандистському спрямуванні п'єси Толлера і було для мене і всього колективу звучання вистави»<sup>615</sup>.

Молодий режисер надто сміливо тлумачив ідейний сенс п'єси, яка з моменту народження приречена була на бурхливу реакцію суспільства. «Навколо п'єси “Людина-маса” відразу ж після її опублікування і перших вистав розпочалася гостра полеміка. Автор зазнав звинувачень з різних боків. Реакційна преса буржуазної Німеччини стверджувала, що п'єса “більшовицька”, що в ній прославлені

<sup>613</sup> Спеціально для МОБу переклад п'єси Е. Толлера здійснив М. Йогансен.

<sup>614</sup> Ігнатович Г. Людина-Маса. 4 дії за Толлером / Г. Ігнатович // Барикади театру. — К., 1924. — № 4/5. — С. 12.

<sup>615</sup> Грачова В. До історії перших вистав Леся Курбаса в театрі «Березиль»: (Драми Ернста Толлера на українській сцені) / В. М. Грачова // Радянське літературознавство. — К., 1987. — № 2. — С. 28–29.

революція і революційні маси. Ліва критика осуджувала драматурга за образ героїні, яка заперечувала насильство»<sup>616</sup>. Отже, драматург зовсім не був переконаний у справедливості так званої «революційної доцільності». Врешті, героїня п'єси у відповідь на гасло «Маса — свята» відповідає запереченням: «Насилля створена маса». Це твердження визначає пафос драми, наполягаючи на моральній перемозі людини «етичної» над людиною «політичною».

Напередодні прем'єри Г. Ігнатович виступив на сторінках «Барикад театру» з викладом деяких міркувань про цей твір, заторкнувши і проблеми її сценічного втілення. По-перше, він не крився, що послуговувався п'єсою лише як матеріалом: «Зміст — подія клясової боротьби; звідси дієві особи: два кляси, Безіменний — провідник маси в боротьбі та Жінка — міжкласова інтелігенція. Тема — питання права на життя людини»<sup>617</sup>. По-друге, він наголосив: «Будую свій спектакль на акторі, висуваючи його емотивний підклад, використовуючи переважно рух, не як вираз, а як динамічну цінність»<sup>618</sup>. Ясно, що такий підхід гранично формалізував рух, залишаючи йому роль примітивної механічної функції.

Розглядаючи цей твір як експресіоністичну трагедію, Г. Ігнатович трагедійні обертони сконцентрував на постаті героїні — Жінки — етичної людини, і призначив на цю роль А. Гаккебуш — досвідчену актрису трагедійного плану. Її персонаж, протиставляючи власну мораль волі маси, прирікав себе на загибель. Зі щоденників В. Василька відомо, що актриса мала у виставі «сильний по виразності вихід, коли з'являлася в гарному зелено-чорному костюмі на чорній конструкції»<sup>619</sup>. Бідність документальних свідчень значно обмежує конкретизацію сценічного буття вистави. Можна зробити певні припущення щодо «Людини-маси», спираючись на враження С. Нагая, який, помилково приписавши А. Гаккебуш участь у «Газі», втім, змалював у своїх споминах такого гатунку мізансцену, яка, радше за все, могла існувати в «Людині-масі». Те, що пропонує читачеві С. Нагай, цілком відповідало вищенаведеній декларації Г. Ігнатовича про суто «динамічну цінність» руху як такого. Дописувач згадував, що спочатку він довідався про велике творче значення символіки жестів і рухів: «І ось тепер на сцені, А. М. Гаккебуш [...] дійсно показала високу клясу... Мавши гарні руки, тонкі довгі пальці — вона володіла ними просто... сюрреалістично. Незвичайні рухи і особливо якесь неприродне скручування паль-

ців — все це робило на мене враження нелюдських страждань матері, що — очевидно — було метою такої гри. Та я зовсім остовпів, коли ця мати в страшних корчах стрибнула на стіл, захопилась руками за стовп біля нього і акробатично, як в цирку, стала на голову вверх ногами повздовж стовпа... У нагороду одержала багато оплесків»<sup>620</sup>.

Партнер актриси — І. Мар'яненко (Безіменний) нещодавно дебютував у «Джіммі Гітінсі» та «Машиноборцях» і все ще мав певні проблеми з новими для себе акторськими технологіями. Мабуть тому він виявився особливо чутливим до новацій, запроваджених Г. Ігнатовичем: «У групових мізансценах, подібних до хвилі руху, і відповідних голосових засобах був зовнішній, ілюстративний вияв внутрішніх станів. Вистава не відображала класової боротьби, а колективним рухом, несподіваними інтонаціями і жестом ілюструвала жах капіталістичного визиску, біль і зойки робітників тощо»<sup>621</sup>.

Маса у Г. Ігнатовича була не монолітною, а розмежованою за змістовими, емоційними, жанровими і візуальними характеристиками. Пізніше він згадував, що «світле, бадьоре враження справляла робітничка маса»<sup>622</sup>. Іншу емоційну реакцію викликали її антиподи. «Коли з усіх кінців сцени вибігало понад тридцять біржовиків і усі у фраках і циліндрах, то складалося повне враження пошесті пацюків»<sup>623</sup> — так зі слів самого режисера описувала цей епізод В. Грачова. Вона небезпідставно стверджувала: «Сцена з біржовиками “пацюками” була одним із вдало знайдених елементів публіцистичного гротеску»<sup>624</sup>.

Тож, цілком очевидно, що режисер у такий спосіб змістив акценти п'єси, зробивши головним протистояння «двох мас», а не Жінки і Безіменного, або Жінки і маси. Трансформуючи конфлікт у площину протистояння класів, він його, врешті, спростив. Втім, попри очевидну симпатію постановника до концепції вищості маси, він не втримався від відтворення індивідуально-неповторних рис особистості, хай би в якому формально ексцентричному вигляді вони не виявлялися.

Зазначена тенденція — малопомітна у Г. Ігнатовича — набуває вражаючого виразу в новій роботі А. Курбаса — «Джіммі Гітінсі». Саме тоді керівник МОБу переосмислював досвід, здобутий у попередній роботі: «Після “Газу” ми дійшли

<sup>616</sup> Грачова В. До історії перших вистав Леся Курбаса в театрі «Березіль» [...]. — С. 27.

<sup>617</sup> Ігнатович Г. Людина-Маса. 4 дії за Толлером [...]. — С. 12.

<sup>618</sup> Там само.

<sup>619</sup> Василько В. Щоденник. Т. 6: 1924–1925 рр. [Рукопис] / Василько В. С. — МТМК України, Ф. Р.: архів В. С. Василька, од. зб. 10368.

<sup>620</sup> Нагай С. Лесь Курбас / С. Нагай // Наш театр: Книга діячів українського театального мистецтва, 1915–1991. / ред. кол.: Г. Лужницький (голова) [та ін.] — Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто: ОМУС, 1992. — Т. 2. — С. 90–91.

<sup>621</sup> Тернюк П. Іван Мар'яненко / П. І. Тернюк. — К.: Мистецтво, 1968. — С. 133.

<sup>622</sup> Грачова В. До історії перших вистав Леся Курбаса в театрі «Березіль» [...]. — С. 29.

<sup>623</sup> Там само.

<sup>624</sup> Там само.

до того, що певну динамічну ідею, так само, як всяку психологічну реальність, ми виводили максимально і виводили до такого ступеня, що побудували навіть піраміду, яка особисто мені здається переломним пунктом у всьому моєму світогляді. Цей момент, який упевнив мене, що далі в цьому напрямку йти не можна»<sup>625</sup>.

Цього разу, попри сталий інтерес до експресіонізму, він обрав не класичний експресіоністичний твір, тож Р. Мовчан має рацію стверджуючи: «Курбас у своїй режисурі зробив його (твір — *Н. С.*) таким»<sup>626</sup>. Насправді, він зробив виставу не *лише* експресіоністичною. Програмою Об'єднання передбачалося невпинне розширення діапазону пошуку, тож А. Курбас у новій виставі синтезував різні образні чинники.

До формального змісту вистави рецензенти виявилися дуже чутливими й у найбільш адекватних критичних судженнях знаходимо реакцію на розмаїття прийомів, багатство образної мови. З часом висновки критиків ставали, хіба що, більш виваженими: «В “Джیمмі Гігінс” стільки ж від прийому агітки, як і від точності й економності конструктивізму, більше того — тут взагалі немає якогось звичного театрального плану — драми, комедії, рев'ю і т. д. Бажаючи, очевидно, якнайповніше відбити в своїй роботі многогранність узяті теми, режисер широко тут застосовує переміщення окремих частин спектаклю з одного плану в інший — гротеск і трагедія, побут і театр маріонеток, символізм і карикатура переплітаються разом з певною дозою кіна (в багатоплановості “Джиммі Гігінса”, так само, як і в виборі й частини в трактуванні “Газу”, позначився вплив німецького експресіонізму). Звичайно, досконально треба знати сцену, бути першорядним її майстром, щоб, при схарактеризованій методі будови спектаклю, надати йому, як це є в “Джиммі Гігінс”, одности стилю й суцільності, найти той художній цемент, що зв'язав би таку складну будову в струнку сценічну композицію»<sup>627</sup>.

А. Курбасу таке естетичне багатство потрібне було для оприлюднення нової для української сценічної культури концепції людини. Саме це найбільше вразило глядачів.

Режисер інсценізував прозовий твір Е. Сінклера, майже одразу після публікації заборонений на батьківщині письменника. Роман мав гучний резонанс і зажив слави, такого собі, «соціалістичного катехізису». Особливо гучний розголос у нього був у Країні Рад, де частково відбувалися події твору.

<sup>625</sup> Лекції А. Курбаса для режисерів [Машинопис] ...

<sup>626</sup> Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: Портрет в історичному інтер'єрі: монографія / Раїса Мовчан; Ін-т літерат. ім. Т. Г. Шевченка НАН України — К.: Стіло, 2008. — С. 340.

<sup>627</sup> Шевченко Й. «Березіль» [...]. — С. 65–66.

Опрацювання «Джиммі Гігінса» в МОБі здійснювалося в шаленому темпі й уся історія постановки укладається в два місяці. Наприкінці вересня режисер зібрав трупу для розподілу ролей, а двадцятого листопада показав прем'єру.

Великий інтерес становить репетиційний період, відтворений у щоденикових записках В. Василька — безцінному джерелі інформації про події, пов'язані з постановкою «Джиммі Гігінса». Записи уможливають часткове відтворення унікального досвіду поставання літературної основи майбутньої вистави й одночасно унаочнюють імпровізації А. Курбасом її «сценічного тексту».

З кінця вересня до початку жовтня В. Василько занотовував окремі епізоди цієї оригінальної праці. Від нього дізнаємося, що схожим чином створювалися сценарії перших березільських вистав: «Цікаво, що, коли ми всі, хто уперше брав участь у такій роботі, намагалися сидіти тихо, Оля Гавриленко, що уже на своєму віку пережила утворення Курбасом “Жовтня” та “Руру”, весело сміялася і голосно балакала. Коли ми їй зауважили це, то вона одповіла, що він однаково нічого не чує: “Ми на “Рурі” і не таке робили!”»<sup>628</sup>.

Тут очевидним є певний відгомін нещодавно актуального «методу колективного дійства». Більше того, у щоденнику є тому прямі підтвердження: «Текст, як казав Курбас, будемо складати під час роботи “самі”»<sup>629</sup>. Втім, насправді, текст складав лише сам постановник, а актори записували свої репліки та мізансцени. Нарешті, за п'ять днів В. Василько занотував: «Тепер сцени пишемо тільки удвох: я і Курбас. Він диктує — я пишу, так робота йде скорше»<sup>630</sup>. Щодо характеру цього процесу, то В. Василько прямо про це пише: «Як же ми склали цей текст? А от як: в кімнаті за столом сиділи Германія (Мар'яненко), Англія (Василько), Франція (Панченко), Бельгія (Стешенко), Сербія (Гавриленко), а Курбас, перепросивши, що перші репетиції будуть нудні, почав ходити ритмічно кругом по кімнаті і диктувати нам саму дію, ритм її і текст з ремарками. [...] П'єса одразу ж виходила вже написана ритмічною прозою. Курбас диктував поволі, але зовсім без помилок. За півтори години, з дев'ятої до пів десятої вечора він продиктував на шість писаних сторінок зошита — ніяких матеріалів під рукою у нього не було»<sup>631</sup>. Власне, весь сценічний текст епізод за епізодом (репліки, ремарки, мізансцени) режисер озвучував одразу, одномоментно. Він, сказати б, наговорив усю партитуру майбутнього сценічного опусу, що зразу поставав як завершена мистецька річ.

<sup>628</sup> Василько В. Щоденник. Т. 5: 1923–1924 рр. [Рукопис] ...

<sup>629</sup> Там само.

<sup>630</sup> Там само.

<sup>631</sup> Там само.

В романі Е. Сінклера А. Курбаса цікавили, насамперед, пафос, сюжет і головний герой. Виступаючи 1925 року перед робкорами, він спеціально на тому наголошував: «П'єса пройшла вже до 80 разів. Пройшла тому, що там був момент долі однієї людини»<sup>632</sup>. Особистість Джіммі привертала увагу А. Курбаса значно більше, ніж будь-що інше в цьому творі, в тому числі — маса, з приводу чого він висловився зовсім відверто: «Масовість зробилася нудною. Взагалі, не можна ніякого такого моменту, як масовий момент у театрі, фіксувати надовго. Мистецтво йде шляхом діалектики: сьогодні так, завтра інакше»<sup>633</sup>.

Привертає увагу, що навіть у найближчому колі учнів А. Курбаса надзавданням його останньої роботи дехто вважав зовсім інші мотиви. Так, приміром, для Й. Шевченка: «Цей спектакль, так само як і попередні агітки, мав відповісти на певні запитання поточного політичного дня. Згідно з цим, вихідні точки в “Джіммі Гігінс”, основне завдання — дати картини клясової боротьби в обстанові світової війни»<sup>634</sup>.

Історію американського робітника, який втратив дружину і сина під час вибуху на заводі, зазнав каліцтва на фронтах Першої світової війни, а потім у складі експедиційного корпусу Антанти був відправлений до Архангельська, де потрапив до контррозвідки за зв'язок із російськими більшовиками і після тортур збожеволів — цю історію А. Курбас розгорнув у поліфонічний сценічний твір складної образної фактури, синтезуючи різні стилі, техніки, манери, жанри і, навіть, види мистецтва.

Режисер почав із того, що, «переписуючи» роман, змінив ритміку авторської мови. Цей ритм можна також розчутити у вірші Б. Б'єрнсона у перекладі А. Курбаса, що став для МОБу поетичним кредо. Варто нагадати — А. Курбас не випадково вибрав поетичний текст саме цього автора. На межі ХІХ та ХХ ст. норвезький письменник здобув чималу популярність на українських теренах, особливо в Галичині<sup>635</sup>. Його твори українською мовою перекладали І. Франко, М. Павлик, А. Крушельницький та ін. Про нього як про видатного майстра згадувала й Леся Українка і, за словами Г. Ноги, високо оцінюючи творчий внесок Б. Б'єрнсона в становлення нової драми, вважала «його більшим за Ібсена новатором у драматургії»<sup>636</sup>, а І. Франко ставив їхні імена поруч. Відомо, що і сам класик норвезької літератури виявляв зацікавлення в українській літературі,

<sup>632</sup> Курбас А. Шляхи і завдання «Березоля» [Машинопис]...

<sup>633</sup> Там само.

<sup>634</sup> Шевченко Й. «Березіль» [...] — С. 65.

<sup>635</sup> Нога Г. Ювілеї великих: Б'єрнсон / Геннадій Нога // Слово і час. — К., 2010. — № 11. — С. 75.

<sup>636</sup> Там само. — С. 78.

знав поезію Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, прозу М. Коцюбинського та В. Стефаніка. Наведені факти допомагають краще зрозуміти мотиви реформатора українського театру, коли в пошуках літературного маніфесту новоутвореного Об'єднання він, нарешті, зупинився на віршованих рядках саме Б. Б'єрнсона, хоча й змінив у своєму перекладі назву весняного місяця квітня на березень — березіль. Рядками

Я вибираю березіль,  
Він ламає все старе,  
Пробива новому місце,  
Він зчиняє силу шуму,  
Він стремить...

була прикрашена обкладинка «Барикад театру». В тому ж таки емоційному реєстрі, відтворюючи ту саму метрику, дзвенів зі сцени МОБу білий вірш зімпровізованого А. Курбасом тексту інсценівки. Вочевидь на березільському кону він набув ще драматичнішого звучання, особливо у фінальному монолозі героя (А. Бучма, Й. Гірняк):

Я людина, я перемагаю,  
Я перемагаю плоть слабу,  
Розчавлюю тіло й підношусь над ним,  
Я глузую з його тюрем,  
З його мук, з його страхіть,  
Я — істина, і голос мій почує світ...<sup>637</sup>

Можливо, мовностилістичні резонанси вистави та вірша-емблеми МОБу мали унаочнити специфічний внутрішній діалог театру з літературним твором. Відбиток цих процесів знаходимо й у деяких особливостях просторового рішення. Приміром, сценічній появі Джіммі передувала короткий візуальний «затакт», коли театральний прожектор, «мазнувши» по рухливій ширмі, потім повільно «проходився» по щитах та афішах МОБівських вистав, які знаходилися в цей час на сцені. Театр тим нібито заявляв право «демаскувати» власне ставлення до іманентного змісту вистави. Цей прийом міг позначати ще й мотивацію суто конструктивістичного походження — А. Курбас у такий спосіб боровся з «декораторством». Він це пояснював так: «Будова сцени виходить од завдання спектаклю

<sup>637</sup> Березіль: Із творчої спадщини / Лесь Курбас; упоряд., прим. М. Лабінського; вступ. стат. Ю. Бобошка. — К.: Дніпро, 1988. — С. 444.



і далека від “форми для зору”; тим самим пусті площини, щоб уникнути декоративного моменту, використовуються утилітарно для реклами. Це останнє врешті стає в сучасному театрі з’явищем буденним»<sup>638</sup>.

Хай там як, але застосований Л. Курбасом прийом був з арсеналу методу «відсторонення», до якого режисер звертатиметься ще не раз. Приміром, у першій сцені, так званому, Європейсько-Американському концерті — блискучій карикатурі. Справжнє обличчя Молоха — державної машини — уявлялося Л. Курбасові гротескним, вульгарним і банальним одночасно, що спонукало його звернутися до образної лексики політичного карнавалу чи, навіть, балагану — щедрому на прийоми буфонади, часто з героями-«масками».

Пропозиції В. Меллера щодо простору вистави суттєвим чином підтримували режисерське рішення вистави. На кону художник побудував складної форми станок, прикрашений телеграфними стовпами, вежами у павутині дротів, які асоціювалися з «райком» базарних «зазивал». Д. Чукін, порівнюючи цю конструкцію з конструкцією, створеною художником для «Нові йдуть», зауважив, що різниця полягає в ритміці об’єкту. Цього разу «конструкції “Джیمмі” побудовані на дрібних ритмах, що перебиваючи один одного, надають оформленню неспокоїного, суперечливого характеру»<sup>639</sup>. Вежі здіймалися амфітеатром позад задньою стіною сцени і слугували «плацдармом» для розгортання політичних дебатів Держав: Америки (П. Долина), Англії (В. Василько), Бельгії (І. Штешенко), Франції (Л. Гаккебуш), Росії (С. Бондарчук), Германії (І. Мар’яненко) та Сербії (С. Карпенко).

Дослідниця творчості В. Меллера З. Кучеренко вважає, що апеляція до принципів конструктивізму в «Джиммі Гігінсі» «знаменувала наступний етап в еволюції театру, була також оформлена у принципах конструктивізму. Проте поряд з використанням формальних прийомів попередніх постановок робота йшла тепер по лінії розкриття індивідуальних характерів»<sup>640</sup>. Але найбільше ця еволюція, на її думку, стосувалася змін у костюмах, які «в основному вирішено в реалістичному плані. Це пояснюється тим, що і від акторів вимагалось мотивування вчинків дійових осіб. Навіть в ескізах костюмів “Держав”, де за основу, як і в “Газі”, взяті фразні пари та сюртучні трійки, вже немає такої суцільної геометризації, утрированого гротеска. А робітники не сприймаються як монолітна маса — кожен персонаж має власну зовнішню індивідуальну характеристику»<sup>641</sup>.

<sup>638</sup> Авлг. До відкриття сезону «Березія»: «Джиммі Гігінз». Режисур (розмова з т. Курбасом) / Авлг. // Більшовик. — К., 1923. — 20 листоп.

<sup>639</sup> Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

<sup>640</sup> Кучеренко З. Вадим Меллер [...]. — С. 45.

<sup>641</sup> Там само. — С. 46–48.

На початку вистави персонажі Європейсько-Американського концерту, перебуваючи на своєму політичному «піднебесі», азартно торгувалися за світові сфери впливу. Все починалося в тональності дипломатичних нот. Але дуже швидко Держави втрачали самоконтроль і переходили на брутальну лайку, гавкання й гарчання. Згодом окремих сановних небожителів режисер спускав на долівку, у коло звичайних людей, де ці фразно-мундирні маріонетки перетворювалися на вповні побутові фігури. До цього жанрового аспекту режисер сміливо додавав пронизливу лірику родинного світу Джиммі, наївність, безпосередність реакцій і стосунків героя та Лізі. Без найменших ознак мелодрами, м’яко, людяно.

Існування в березільському «Джиммі Гігінсі» політичних «небес» і світу звичайних людей, візуальний розтин реальності на «верхи» та «низи», могло свідчити про вплив вертепної традиції. На її присутність «натякали» й інші елементи тропіки спектаклю, врешті, його пафос. Йдеться про зумовленість долі окремої людини глобальними, передусім, соціально-політичними катаклізмами. Навіть загибель маленького сина Джиммі — заручника жадоби, владолюбства сильних світу цього — апелювала до відповідного змістового шару вертепу, теми нищення немовлят. Із вертепними інтермедійними героями асоціювалася низка сцен переважно сатиричного плану, які відчутно збагачували жанровий та стильовий реєстри вистави. Так, у прийомах скетчу інфантильні соціалісти-доктринери пустодзвонно «переробляли» світ на зборах та мітингах; у душі квасного патріотичного лубка, під грукіт барабанів вербувальники «розписували» принади військового життя; у стилістиці салонних мелодрам втомлені від неробства пани та пані «балували» себе адюльтером і т. ін.

Своєрідність режисерської інтерпретації головного героя твору полягала в тому, що Джиммі у виставі теж позиціювався як персонаж інтермедії. Він був людиною із натовпу, точніше, маси. Але театр пересував цю пересічну фігуру в центр особливого мистецького «всесвіту», де їй належала провідна роль.

Л. Курбас у «Джиммі Гігінсі» зіштовхував приватну людину з Історією не лише для демонстрації очевидних трагічних наслідків такого зіткнення. Йому важливо було показати, в який саме спосіб агресія інституту держави, диктат масової свідомості, тиранія традицій та ідеологій прагнуть підкорити будь-яку індивідуальність, навіть найменшу і негероїчну. Березільський Джиммі — «етична людина», яку силоміць намагаються зробити «людиною політичною», якщо вдатися до вислову Е. Толлера. Джиммі гине через те, що обирає, врешті, шлях «етичної людини». Трагічний злам його долі в березільській виставі траплявся, коли обидва ці статуси героя, сказати б, стикалися, що, врешті, вартувало йому життя.

Роль Джиммі виконували А. Бучма та Й. Гірняк. Кожен створив у цій виставі одну із кращих своїх робіт. Й. Гірняк залишив по собі змістовні спогади, в яких описав свою роботу над першою великою ролю в МОБі. Вона розкрила його

колосальний потенціал, сформувала як актора, здатного створювати образи великого масштабу, трагедійної сили, трагікомічної гнучкості. В. Хмурий, приміром, зауважував обертони, які, вочевидь, найбільш яскраво обарвлювали образ Джиммі: «Гірняків Джиммі Гігінс написаний ліричним олівцем. Опоетизований. Теплий. Зігрітий любов'ю. Не Джиммі Гігінс, а Джиммі. Образ усіх Джиммі, що в Америці, Англії, Франції, Німеччині, Італії»<sup>642</sup>. Автори, які описували роботу А. Бучми, насамперед, зауважували її виключний мистецький рівень. І. Стешенко, взагалі, вважала, цю роль переламною в біографії актора, з якої розпочався потужний розвиток виняткового обдарування актора як майстра великого творчого діапазону<sup>643</sup>.

Джиммі на березільському кону — «людина із натовпу», але роль і місце, які він посів у Театрі Л. Курбаса, переконують у антропоцентричному характері цього Театру.

Герої А. Бучми та Й. Гірняка були схожими, проте, не однаковими особистостями. Їх єднала безпосередність і щирість вдачі, довірливість і людяність. Зовні вони теж були подібними — невисокі на зріст, сутулі, високочолі зі змарнілими обличчями, прикрашеними надміру пишними вусами. Одяг на них був ніби «з чужого плеча»: комбінезони — мішкуваті, чоботи — завеликі. Здавалося, на березільському кону опинився пролетаризований молодший брат Чапліновського волоцюжки, який потрапив сюди прямо з американської «комічної». Близькість березільських виконавців ролі Джиммі Гігінса до згаданого кіноперсонажу була такою очевидною, що вже не виглядає випадковістю публікація в «Барикадах театру» в день прем'єри вірша актора С. Бондарчука «Чарлі Чаплін»:

Нові ідуть.  
І Курбас...  
Мейєрхольд.  
І... Чаплін...  
Чарлі Чаплін. Так природно.  
Що? Талант? Пророк? Чи геній?<sup>644</sup>

<sup>642</sup> Хмурий В. [В. Бутенко] Йосип Гірняк: етюд / В. Хмурий // Хмурий В. В масках епохи: Йосип Гірняк / В. Хмурий, Ю. Дивнич [Ю. Лавріненко], Є. Блакитний; [передмов. Юр. Дивнич]. — [Мюнхен]: Україна, 1948. — С. 32.

<sup>643</sup> Див: Стешенко І. Про навчителя мого і друга / Ірина Стешенко // Лесь Курбас: Спогади сучасників [...]. — С. 169.

<sup>644</sup> Бондарчук С. Чарлі Чаплін / С. Бондарчук // Барикади театру. — К., 1923. — № 1. — С. 11.

Наведена літературна ремінісценція, певне, провокувалася непоодиноким запровадженням кінообразів у «Джиммі Гігінсі». Адже саме в цьому спектаклі Л. Курбас вперше в Україні вигадливо та різноманітно використав кіно у драматичній дії.

Відомі його власні коментарі щодо такої своєї новації. Згадаймо, приміром, як він проникливо зауважив відмінність між використанням кіно у театрі та використанням кіно як органічної частини сценічної дії. Навіть більше, режисер пояснював появу кінозображення у власній виставі «як момента і зовнішньої і внутрішньої дії, заміна зоровим слухового, механічним — органічного»<sup>645</sup>. Так, кінозображення підхоплювало й продовжувало драматичну дію: в епізоді вибуху на заводі стрімкий біг Джиммі на екрані зупинявся вже безпосередньо на сцені, а його гримаса жаху завмирала на крупному плані кінокадру. Або — сходження солдатів на корабель та його відплиття дотепно комбінувалося поєднанням руху людей, які піднімалися на станок-трап, та руху завіси, створюючи разом із кінозображенням ілюзію відходу пароплаву від пірсу. Зняті «під хроніку» напівобморожені солдати продовжували на сцені пантомімічно проживати ті самі ситуації. Справжня кінохроніка створювала паралельний сюжет драматичній сценічній дії — зображувала реальні епізоди підготовки до війни у Росії та Німеччині.

Різномарна матерія сценічної оповіді вимагала від виконавців віртуозної акторської техніки. І такий особливий глядач, яким був О. Мандельштам, недаремно зауважив, що А. Бучма у «Джиммі Гігінсі» «грає так, що мороз йде поза шкірою»<sup>646</sup>. Хоча художньо, філософськи напружений образ головного героя режисер і виконавці розробляли не в прийомах психологічного театру, проте засоби його творення були інакшими аніж, приміром, у «Газі». Л. Курбас тоді шукав шляхів поєднання «театрального видовища та акторської гри». Виняткове формальне багатство спектаклю не звільняло виконавців від необхідності демонструвати індивідуальну майстерність. «Ховатися» за виразними сценічними прийомами в «Джиммі Гігінсі» не було куди. Режисер був дуже вимогливим щодо мистецької вартості кожного сценічного руху, жесту. Й. Гірняк згадував, що і він, і А. Бучма «були зобов'язані дотримуватись одного ритму й руху, встановленого режисером, одного рисунку жесту й одного інтонаційного звуку слова, бо найменше відхилення від режисерської партитури руйнувало всю симфонію видовища і дуже складні синхронізовані компоненти цієї

<sup>645</sup> Авлег. До відкриття сезону «Березіля»: «Джиммі Гігінс». Режисюра (розмова з т. Курбасом) / Авлег. // Більшовик. — К., 1923. — 20 листоп.

<sup>646</sup> Мандельштам О. «Березіль» / О. Мандельштам // Киевский пролетарий. — К., 1926. — 7 мая.

вистави: перехід персонажів із сцени на кіноекран, моментальне переміщення Джиммі з одного середовища персонажів і місця дії у друге тощо»<sup>647</sup>.

Стилістичне потрапляння в образний контекст вистави становило серйозну виконавську проблему, втім, майстерність якраз і полягала в умінні зберегти органічність і виразність навіть у такій ситуації. Саме на це звернув увагу режисер В. Галицький, коли описував враження від роботи А. Бучми, який, за його словами, «існував у виставі не сам по собі. Він виростав із неї, висувався на перший план і потрясав, і у цьому, поза сумнівом, був точний розрахунок майстра-режисера»<sup>648</sup>. Останній, за Н. Кузякіною, у «Джиммі Гігінсі» насправді не втратив здатності відчувати психологічне»<sup>649</sup>, натомість досягав його («психологічне» — Н. С.), не послуговуючись прийомами психологічного театру, вдаючись до інших засобів. Як це, приміром, А. Курбас зробив у фіналі вистави засобами з арсеналу експресіонізму, особливо у диспозиції: герой — маса.

Цей мотив А. Курбас почав розробляти ще в «Едіпі-царі», де хор був водночас і фіванським народом, і голосом совісті Едіпа. Згодом, у «Гайдамаках», він ускладнив систему стосунків героя — Гонти і народу, оскільки народ поставав тут у двох іпостасях: сучасних Гонти людей та «позаісторичного» етносу — Десяти слів поета. Реакції кожної з іпостасей народу на вчинки та долю героя могли радикально не співпадати. У «Джиммі Гігінсі» позиціонування героя та маси мало інакший вираз.

Під час тортур Джиммі божеволів, починав марити. Й. Гірняк згадував, як його герой хапався за мотузку, «яка моментально переносить його на середину сцени, де на авансцені є маленька площадка, оточена гуртом людей. Він опустився в інші часи, в минуле... Люди у темряві, чути тільки їхні голоси: “Джиммі, що таке?”, “Куди тебе ведуть?”, “Що з тобою буде?”. Це голоси не привидів, не тіней, вони — в дії, це ніби робітники. Ось вони відходять у глибину, у темряву, але їхня присутність триває. В освітленого Джиммі відчувається яскраве усвідомлення дійсності. Шнур перекидає його знову на станок. Знову допит, але Джиммі уявляє собі, що він покинув своє тіло, його немає. Тільки думки його доносяться від гурту людей у темряві»<sup>650</sup>.

Цей прийом дозволяв режисерові розв’язувати одразу кілька проблем. Насамперед, унаочнювати картину «розпаду свідомості» героя і, водночас, акцентувати його прагнення єднання з іншими людьми, що в них він шукав підтримки. Життя маси ставало життям духу Джиммі, чий внутрішній світ отримував неспо-

дівану, але вражаючу можливість «оприлюднитися». Гурт персоніфікував героя, сказати б, поділяючи з актором творчу відповідальність за відтворення особи Джиммі. Остання сцена вистави була справжньою ораторією зі сольною партією для актора-майстра, якому насамкінець належало відтворити трагедію загибелі героя.

Фізичне та духовне життя Джиммі уривалося несподівано: змучений, самотній, він раптом починав сміятися. Через чотири роки, вже на сцені театру «Березіль», трагічним, моторошним сміхом закінчиться життя іншого знакового героя Театру Л. Курбаса — Малахія Стаканчика («Народний Малахій» М. Куліша). А ще через два роки захлинеється в пароксизмі божевільного реготу німецький вояк А. Бучми в експресіоністично гострому кінообразі з «Арсеналу» О. Довженка (1929). Сміх в Театрі Л. Курбаса, культурі, яку він формував, міг ставати знаком біди, особливим трагедійним виразом екстатичної напруги, що в ній піднесеність і гострота мистецького висловлювання викликали у глядачів щире співчуття людині — заручнику Історії.

Згодом, 1925 року, коли активно дебатовалося питання мистецьких контекстів доробку МОБу, Л. Курбас зауважив: «Джиммі Гігінс» безконечно більше зв’язаний генетично з до-Газовським “Руром”, аніж з театром Меєрхольда»<sup>651</sup>. Власне, не лише він, але й деякі його сучасники вважали, що з виставою за Е. Сінклером завершився період курбасівської творчості, розпочатий «Руром» і «Газом», і виникли передумови для настання нової ери в історії МОБу. В 1927 році Ю. Смолич з цього приводу висловив думку, «що тільки тепер на весь зріст стає її епохіяльне значіння не тільки для колективу “Березоля”, а й для цілого українського театру»<sup>652</sup>.

Перша вистава Четвертої майстерні мала гучний резонанс — вона привернула увагу найширших кіл глядачів. Ще до оприлюднення «Джиммі Гігінса» «Барикади театру» анонсували: Л. Курбас готується розпочати репетиції «Макбета». Натомість цій прем’єрі (1 квітня 1924 року) передувало поновлення «Гайдамаків», з яким публіку познайомили у шевченківські дні (перший спектакль відбувся 11 березня). Свого часу Ю. Бобошко зауважив: «Цей крок не можна вважати простим поповненням репертуару, — “Гайдамаки” для Курбаса залишаються принципово важливою постановкою. Недаремно вони зберігаються на афіші “Березоля” аж до початку 1930-х років»<sup>653</sup>. Цікаво, що 1920 року Л. Курбас теж спочатку здійснив постановку «Гайдамаків» і тільки

<sup>647</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 178.

<sup>648</sup> Галицький В. Театр моеї юности [...]. — С. 168–169.

<sup>649</sup> Кузякіна Н. Становление украинской советской режиссуры [...]. — С. 38.

<sup>650</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 183.

<sup>651</sup> Курбас Л. Шляхи «Березіля» й питання фактури [...].

<sup>652</sup> Смолич Ю. Державний драматичний театр «Березіль»: «Джиммі Гігінс» / Ю. Смолич. // Вісті ВУЦВК. — Х., 1927. — 16 жовт.

<sup>653</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас [...]. — С. 83–84.

після цього — «Макбета». Така послідовність навряд чи була випадковою, обидва твори в уяві режисера могли один від одного «відлунювати». Втім, між першим і другим «циклами» відбувалося занурення Л. Курбаса в авангардну культуру. Однак «Гайдамаки» зберегли свою естетичну природу, а «Макбет» зазнав принципових змін. «Гайдамаки», сказати б, зафіксували рубіж модерністичних впливів та авангардних зацікавлень постановника. Для МОБу — форпосту експресіонізму в українській театральній культурі — поява «Гайдамаків» означала вірність курсу Молодого театру, досвід якого лишився для керівника Об'єднання актуальним.

Л. Курбас майже нічого не змінив у виставі 1924 року, крім кількох реплік та деяких виконавців, призначивши на головні ролі Ф. Радчука, Л. Сердюка, Й. Гірняка, А. Бучму (його шинкаря сучасники вважали справжнім шедевром, порівнюючи актора з Чаплінім). Величезний успіх спектаклю 1924 року засвідчив: вистава з роками не втратила точності попадання в резонанс із геніальною поемою Т. Шевченка.

«Гайдамаки», в цілому, добре вписалися у мистецьку концепцію МОБу. Промовистим у цьому сенсі був відгук молодого режисера В. Галицького, творчо сформованого, за його власним визначенням, на театрі Вс. Мейєрхольда: «Перша ж вистава Курбаса, на яку я потрапив, — “Гайдамаки” Шевченка — стала для мене джерелом театральних відкриттів, навіть після Мейєрхольда. Художній рівень видовища, його режисура та виконання були на порядок вище всього того, що мені довелося бачити раніше в українському театрі. [...] Я зустрів театр із ще не баченою мною культурою жесту, руху, мови»<sup>654</sup>.

Повернення до «Макбета», радше за все, відбулося через те, що ключова для постановника тема тирановладдя з часом не втрачала актуальності. Тож, «Макбет» зразка 1924 року, радше за все, був контекстуальним своєму попереднику — змальовуючи крах особистості в боротьбі за трон, недвозначно позначав жахливу «ціну» участі в «творенні історії», в чому можна розчути певний перегук із «Гайдамаками». Втім, у новому звертанні до Шекспіра режисер, вочевидь, свідомо руйнував ознаки трагедійного жанру, чого концепція «Макбета» 1920 року не вимагала — тоді проблема тирановладдя розглядалася як вираз честолюбних прагнень героя<sup>655</sup>. Тепер він концентрувався на законах світоустрою, дія яких розкручувала маховик влади — цю пастку для людини. Якщо перша вистава досліджувала процеси деформації совісті донедавна могутньої особистості, то друга — навіть не передбачала для героя трагедійних

котурнів. Нового Макбета (І. Мар'яненко) — боягузливу, спустошену істоту цинічні закони життя тільки розбещували. Недаремно режисера так приваблювала можливість занурюватися в суспільні проблеми, які нищать людяність в громаді й в особі.

Щодо конфлікту другого «Макбета», то через рік після прем'єри Л. Курбас, розмірковуючи над природою протистояння головних протидіючих сил п'єси, робив висновок: «Де конфлікт у “Макбеті”? Жажда влади — це тема. Відьми — це зав'язка. Конфлікт — це те, з чого твориться вся п'єса. Макбет стоїть і думає: чи вбити Дункана, чи ні — це конфлікт душевний, моральний; може бути багато душевних дрібних конфліктів. Це не те, що нас цікавить [...], а те, що викликає війну, те, що мусить викликати війну — це є конфлікт. [...] Не Макбет центр конфлікту п'єси, він частка його; конфлікт криється у тому стані речей, який викликає війну, тобто в суперечностях суспільного життя»<sup>656</sup>.

Таке тлумачення п'єси Шекспіра викликало певний жанровий «зсув», тому, на слухну думку Н. Кузякіної, на березільському кону «Макбет» набув, врешті, вигляду політичного фарсу. Тож, естетична природа вистави засвідчує тяжіння до образів політичного театру. Такий підхід у зазначений період не був чимось несподіваним для європейського театру. Ось що, приміром, пише дослідниця німецької сценічної культури доби експресіонізму: «І “Ричард III”, і “Макбет”, і “Отелло”, і “Гамлет” в постановці Йесснера — насамперед політичні трагедії, присвячені боротьбі за владу. Режисер послідовно перетворював сцену або в етичну, або в політичну трибуну, з якої викривав та висміював різного роду диктаторів. Яскраві плакатні прийоми мали на меті виявити політичний зміст п'єси»<sup>657</sup>.

Новий «Макбет» Л. Курбаса не був трагедією, але був політичним твором, і така постановка питання позбавляла героїв величі й значущості, врешті, поваги, натомість збуджувала іронічне ставлення до них, їхніх прагнень, цілей, мрій. Чи ж варто говорити, що запропонований постановником підхід ускладнив акторську мотивацію, в цілому акторську працю?

Те, що для Л. Курбаса головні дійові особи були лише частиною конфлікту, не відміняло їхнього міжособистісного протистояння, породженого конкретними людськими рисами. Так, для героя І. Мар'яненка, за словами режисера: «Трагедія — пристрасність Макбета. Не можуть ужитися Макбет з Дунканом через те, що у них різні характери і діяння їхні різні, це доводить до конфлікту. Дункан добрий, проте, яким би він не був, все одно Макбет його уб'є»<sup>658</sup>. Для

<sup>656</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>657</sup> История западноевропейского театра / под. общ. ред. А. Образцовой и Б. Смирнова. — М.: Искусство, 1985. — Т. 7.: 1917–1945. — С. 407.

<sup>658</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>654</sup> Галицький В. Театр моеї юности [...] — С. 168.

<sup>655</sup> Л. Курбас називав темою «Макбета» саме честолюбство. Див.: [Курбас Л.] Лекція з «Практики сцени» від 2 березня 1926 р. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42, од. зб. 20.



Л. Курбаса було неважливо, хто або що штовхає героя на злочин, мала сенси лише його причетність до головного конфлікту, який визначає природу світоустрою. Аналогічним чином він підходив до образу дружини героя: «Леді Макбет — це фігура потрібна для того, щоби штовхати Макбета, вона — один бік його душі. Це фігура не головна»<sup>659</sup>. Отже, у виставі реалізувалися конфлікти різної змістовної ваги, різної ідейної «вартості», що спонукувало виконавців до напруженої інтелектуальної роботи.

Виразного сучасного звучання п'єса Шекспіра набула, головню, завдяки режисерській концепції й одразу по прем'єрі опинилася в центрі гострої дискусії, спровокувавши різнополярні оцінки та судження. Втім, найбільше публічне збурення викликали засоби реалізації мистецьких ідей, надзвичайний і незвичний образний лад вистави.

Розпочавши роботу над «Макбетом», Л. Курбас задекларував своє невторчання в літературну основу. На його думку, злободенні тексти додатки можна давати тільки в тих місцях, що їх Шекспір немовби залишив для імпровізації виконавців, як-от у сцені базікання воротаря з нічними гостями. Виконавцем майже всіх інтермедій, тексти до яких написав С. Бондарчук, був А. Бучма — на нього покладався тягар імпровізацій на злободенні політичні та внутрішньо театральні теми. «У другій інтермедії Воротар-блазень мав кожного дня виступати зі злободенними репліками. Це завдання вимагало від Бучми неабиякої підготовки до його “експромтів”»<sup>660</sup>. Одяг актора в цьому епізоді складався зі строкатого костюму з ромбами на лівому рукаві, довговухої шапки на голові криворотого та лупо-глазого дурника, чия високо піднята ліва брова повсякчас сигналізувала про неугавний подив та іронію. Цей клоунський грим робив зовнішність героя особливо блюзнірською. Відповідними були прийоми гри, ніби позичені з арсеналу ярмаркового балагану, обарвлюючи у відповідні тони сценічні події та водночас апелюючи до популярних агітмасових видовищ, щедрих на прийоми майданового театру. В іншій інтермедії, в образі селянина-косаря А. Бучма, долаючи по діагоналі весь простір сцени і щось при тому наспівуючи, косив удаваною косою удаваний луг. У фінальній інтермедії в подобі єпископа помазував на царство безкінечних претендентів на престол.

У всіх тих іпостасях персонажі А. Бучми у різний спосіб відсторонювали події п'єси і тим самим уможливлювали особливий, концептуальний погляд на них.

Публіка тоді вперше в українському театрі зустрілася з прийомом відсторонення, до того ж здійснюваного в «неортодоксальний» спосіб. Втім, відсторонення набувало у другому «Макбеті» й цілком «канонічного» вигляду, — якщо,

<sup>659</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>660</sup> Крига І. Самобутній педагог [...]. — С. 191.

звичайно, так можна назвати прийом, раніше відсутній на українському кону. Його застосування викликало шок не лише у пересічних глядачів. Йдеться про демаскування виходу виконавця «з образу» безпосередньо на сцені під час вистави, що, приміром, І. Крига пояснював педагогічними цілями: «Працюючи над “Макбетом”, Курбас поставив перед учасниками вистави одне експериментальне завдання: настільки опанувати виражальні засоби мистецтва актора, щоб вільно ними діяти — вміти на очах глядачів включатися в образ і, закінчивши сцену, виключатися з нього. Це було ще одним ступенем до опанування майстерності»<sup>661</sup>. Вихід актора «на мізансцену» здійснювався «поза образом». І тільки з початком дії починалося існування в образі, як правило, викликаючи у глядачів нерозуміння та відразу. Новаторський сенс цього прийому оцінять через півстоліття. Серед тих, хто висловив найбільш принципове припущення щодо його застосування Л. Курбасом, першість належить Н. Кузякіній, яка вважала, що він не хотів допустити, аби глядачі чуттєво захоплювалися перебігом сценічних подій і співпереживали героям: «Руйнуючи здатність глядачів до співпереживання, режисер вчить актора виходити з образу у процесі сценічного існування»<sup>662</sup>.

Щодо педагогічного аспекту, то робота над «Макбетом» переконувала: цей аспект був і лишався важливою частиною виробничої діяльності МОБУ, його можна зауважити, практично, на всьому обширі березільського творчого життя. Зокрема відомо про доручення З. Пігулович спеціальними вправами налаштувати мовний апарат акторів у відповідності до вимог вистави. За її словами: «Доводилося працювати з деякими акторами у відповідності до ролі, над розширення діапазону голосу, над утвердженням високих регістрів голосу, не забуваючи про емоційне забарвлення, у якому вони повинні були звучати»<sup>663</sup>. Тим часом у репетиціях «Макбета» застосовували також «систему Куніна», про що згадувала І. Авдієва: «Актори, що пройшли кунінську школу, легко розуміли Леся Степановича, коли, проводячи репетиції “Макбета”, він радив Бучмі: “Бронеку, спробуй блазня на другій, він же філософ”»<sup>664</sup>.

Творчий тандем Л. Курбас — В. Меллер, зазнавши великого успіху в «Газі» та «Джаммі Гіг'їнсі», у роботі над «Макбетом» сягнув нових висот. Втім, спочатку митці, мабуть уперше, зіткнулися з конфліктом концептуального порядку: пропозиції художника не знайшли схвалення у постановника. Досить швидко їм пощастило досягти порозуміння. Ось як це описує режисер-лаборант «Макбета»

<sup>661</sup> Там само. — С. 191.

<sup>662</sup> Кузякіна Н. «Макбет» Шекспіра в постановках Леся Курбаса [...]. — С. 59.

<sup>663</sup> Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» [Машинопис] ...

<sup>664</sup> Авдієва І. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки [...]. — С. 150.

І. Крига: «В. Меллер подав кілька оригінальних і цікавих ескізів, які довго обговорювалися. Сукна з інтер'єрами, ширми, незважаючи на їхню яскравість і кольористість, були, на думку Курбаса, надто статичними. Режисер домагався від художника монументальності, а водночас дієвості й додержання принципу шекспірівського театру. Нарешті зупинилися на щитах-плакатах півтораметрової ширини і триметрової вишини з написами: “Поле”, “Печера”, “Ліс”. Щити на тросах переміщувалися, підіймалися й опускалися на визначених місцях сцени й освітлювалися відповідним світлом»<sup>665</sup>.

Світлозелені щити з червоними написами та півтораметровий зелений поміст виглядали дуже ефектно на чорному тлі заднику сцени. Можливо, саме це робило простір особливо динамічним: рухливі щити, включаючись у дію, помітно її прискорювали, чим, власне, а не лише масштабами, відрізнялися від табличок для позначення місця та часу шекспірівської доби. У них була й інша роль, зауважена самим постановником: «Наприклад, щити в третій дії “Макбета”. Вони розраховані на магічний вплив і навіюють жах. Він поза нашою свідомістю»<sup>666</sup>. Ці емоції посилювали епізоди з найманими вбивцями, коли жертви намагалися сховатися за щити, а ті їх не лише не боронили — «заганяли», утворюючи пастку глухого кута. Недаремно в спогадах і Н. Пилипенко і Л. Сердюка можна зустрітися з визначенням щитів як дійових осіб — суб'єктів, а не об'єктів сценічної дії.

У «Макбеті» Л. Курбаса могли персоніфікуватися й інші елементи простору, набуваючи ролі безпосередніх учасників подій. Таким, за свідченням В. Василька, був, промінь в епізоді з привидами Банко: «Дуже динамічна сцена банкету, на якому з'являлася тінь Банко. Рух щитів, перебіжки дійових осіб створювали велике емоційне напруження під час переслідування Макбета тінню Банко. Усі привиди, що з'являлися перед Макбетом, були “зроблені” рухом на авансцені снопа світла з колосників. Крізь нього глядачі виразно бачили обличчя Макбета»<sup>667</sup>. Тож привид Банко у виставі Л. Курбаса лякав, заманював, нарешті, наздоганяв й «охоплював» собою здеморалізованого Макбета.

Так само винахідливо вирішувалися постаті трьох відьом: коли герой вперше з ними стикався, вони були для нього не світлом, як Банко, а тінями. У Н. Кузякіної читаємо про вихід Макбета і Банко: «Відьми на станку за ними. Світло збоку, знизу й позаду відьом, їхні тіні величезні й падають на бічні ложі бельєтажу. Банко та Макбет розмовляють з тінями, відьом вони не бачать»<sup>668</sup>.

Грайливо-моторошного вигляду відьмам надавали руді перуки та сизо-сіробілі костюми, химерно прикрашені електричними лампочками, які час-від-часу загоралися. Практично всі костюми «Макбета» наближались до травестії. Макбет був убраний «у довгу блузу з мішковини, солдатські штани й черевики з обмотками, на голові мав полотняний шолом, а при боці — шпагу»<sup>669</sup>. Вдягнена в довгий сірий плащ (у Н. Кузякіної — безрукавку) леді Макбет лишалася у сцені соннамбулізму в білій сорочці, ніби перед смертю скидаючи з себе кокон. Воротар, він же Блазень, Єпископ, Селянин — усі вони були ніби театральними масками однієї «персона від театру», і кожна зміна личини виглядала специфічним березільським коментарем Шекспірівського твору.

Здатність до трансформацій демонстрував, практично, весь обшар вистави. Ось, тільки-но на кону стояло трійко чортів, аж раптом із невеличкою зміною костюмів і міміки вони перетворювалися на єпископів. Справжню сутність речей не менш приголомшливо міг розкрити окремий епізод, приміром, так звана «чехарда королів»: «настромлену на спис голову забитого Макбета вносив його вбивця Макдуф, виголошуючи славу новому королеві Малькольму. Лунали звуки органа, на сцені з'являвся Єпископ (Бучма), який ніс корону. Малькольм ставав перед ним навколішки, і Єпископ коронував нового короля, говорячи: “Несть власті, аще не від бога”, Малькольм з короною на голові підводився, відходив набік. На нього нападав новий претендент на престол, убивав його мечем, забирав корону, підходив до Єпископа, ставав навколішки, і Єпископ таким же спокійним тоном, коронуючи вбивцю, знову промовляв: “Несть власті, аще не від бога”. Підводився новий король — і з ним те саме проробляв ще один претендент на престол... На цьому вистава кінчалася»<sup>670</sup>.

Оголення сутності рушійних сил, що визначали поведінку особистості, могло відбуватися і без посередництва будь-яких об'єктів речового світу — саме так вирішувалася сцена читання листа леді Макбет (Л. Гаккебуш). «Втомившись від напруження, вона видихала затримане повітря, з посмішкою знову заплющувала очі, повернувши руки долонями назовні і, не розчіплюючи пальців, витягала їх вперед. Позіхаючи з котячою грацією, закидала руки, все ще не розчіплюючи пальців, за голову. Кидала погляд на своє зображення в дзеркалі, на уявну корону. Подих, захоплення, щастя, переможний сміх...»<sup>671</sup>. Схожим було образне розв'язання одного з монологів Макбета, де також фігурувала корона — символ влади. Про це говорив сам постановник: «Макбет виголошує монолог, який про

<sup>665</sup> Крига І. Самобутній педагог [...]. — С. 191.

<sup>666</sup> Протоколи станції фіксації і систематизації досвіду, 1924–1925 рр. [Машинопис] ...

<sup>667</sup> Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас: Замість передмови [...]. — С. 30.

<sup>668</sup> Кузякіної Н. «Макбет» Шекспіра в постановках Леся Курбаса [...]. — С. 60.

<sup>669</sup> Тернюк П. Іван Мар'яненко / П. І. Тернюк. — К.: Мистецтво, 1968. — С. 135.

<sup>670</sup> Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас: Замість передмови [...]. — С. 21–22.

<sup>671</sup> Чистякова В. «Наша енциклопедія» / Валентина Чистякова // Культура і життя. — К., 1977. — 14 лип.

одне говорить, а друге те, що справді є підсвідомим процесом. Це виявлено рухом фігури довкола корони. Увага глядача розділяється на два процеси. Глядач стежить за тим, що Макбет говорить, і за тим, що він робить, і це викликає загострене сприймання у глядача»<sup>672</sup>. Для Л. Курбаса мало значення те, як сценічний образ резонує в уяві глядача, і кожну інспірацію відповідних асоціативних процесів він називає «перетворенням у «Макбеті»».

Насправді весь образний ряд вистави — від декорацій та костюмів до персонажів і мізансцен — змушував згадувати про перетворення, якими, на думку Й. Гірняка, рясніла вся режисерська концепція вистави. У певному сенсі зміну жанру тут теж можна розглядати як специфічне перетворення.

Щодо жанрової трансформації «Макбета», то Л. Курбас її здійснював, не втручаючись у авторський текст. Для цього, власне, і створювався інтермедійний шар вистави. «Фарсова соковитість сарказмів Бучми врівноважувала морок злочинів, “відчужувала” епоху від глядачів, робила історію Макбета повчальною притчею»<sup>673</sup>, — стверджувала Н. Кузякіна, розглядаючи цей прийом як «детрагедизацію» «Макбета», а образи відьом, деякі інші сценічні тропи — як їхню «демістифікацію». Фінальна балаганно блюзнірська коронація остаточно розвінчувала й дегероїзувала головних героїв вистави.

Експерименти «Макбета» 1924 року, численні новації формального плану, радикальне жанрове переосмислення, непередбачувані Шекспіром інтермедії, — все це збентежило багатьох сучасників. Окремі виконавці, чий душевний стан ускладнювала реакція зали, виявилися надто вразливими. Найперше йдеться про І. Мар'яненка, який перебував, мабуть, у найскрутнішій психологічній ситуації. Його не могла не заторкнути оцінка І. Туркельтауба, оприлюднена під час гастролей МОБу у Харкові, слова, що актор «часами зглибока захоплює трагедією безвольного, підвладного злочинця. Але це буває в нього щоразу, скоро він забуває, що йому треба якось стилізувати ролю (от лиха година!) і грає просто, натхненно, вживаючи звичайну експресію актора трагика. Але ж скоро артист згадує, що він у театрі Курбаса, і починає “стильно декламувати”, на театр налягає нудота»<sup>674</sup>.

Значно кращим слід визнати становище Л. Гаккебуш, передусім тому, що вона вдруге працювала над образом Леді Макбет. Її героїня — похмура й жорстока, була більш вольова та владолубна, ніж її чоловік. Тому сцена сомнамбулізму, в якій глядач бачив зовсім іншу жінку, справляла особливо сильне вражен-

ня. У підступному і мізерному світі загального здичавіння найменший прояв людської природи виглядав украй несподівано: «Сцена нічних галюцинацій. Артистка з'являлась у ній вже смертельно хворою жінкою. Негарний одяг, в якому була вона протягом вистави (біла хустка на голові, підтримувана залізним обручем, темна одежина на довгій білій, у складку сорочці), нарешті скинуто. Гаккебуш виходила на сцену в білій сорочці, з розпущеним довгим волоссям, протягнена вперед рука тримала світильник. Важко хвора леді Макбет присіла на край лави, ухопилась за серце, але налякана якимсь новим видом, піднялась, заточилась, упала, тремтливо-застережливо підняла вгору руку — не бийте, змилуйтесь!»<sup>675</sup>. На відміну від раціональної, локально-суворої манери попередніх сцен із характерною для них загострено-експресивною пластикою, тут актриса демонструвала філігранну техніку психологічно точного відтворення найтонших порухів душі та свідомості героїні. Роль Леді Макбет розглядалася як полістилістична, — можливо тому в сцені галюцинацій вона «здобувала право на трагедію».

Своєю оригінальністю, експериментальним характером новий «Макбет» навіть у МОБівських колах викликав неоднозначну реакцію. Закиди, на разі, адресувалася, здебільшого, акторським роботам. Саме цю сферу рецензенти вистави визнавали найбільш уразливою — навіть через десятиліття акторам закидали схематизм. Ю. Бобошко категорично заявляв: «На жаль, гра основних виконавців — Мар'яненка в ролі Макбета і Гаккебуш в ролі леді Макбет — була скерована на заповіданий конструктивізмом “емоційний аскетизм”, “розклад емоцій на дрібні раціоналістичні елементи”, ритмічно організовані, і це надавало виконанню штучності й холодності»<sup>676</sup>. Дуже різко про своїх колег більш як через півстоліття висловився Й. Гірняк: «Ні Мар'яненко, ні Гаккебуш своїми внутрішніми темпераментами не були в стані подолати згаданих персонажів»<sup>677</sup>. Тим не менше, одразу після прем'єри В. Василько занотовує в щоденнику прямо протилежне: «Мар'яненко (Макбет), Гаккебуш (леді Макбет), Бучма (подвірний) так звані у нас “старі” актори, про яких Терещенко на конференції казав, що всьому свій час, — показали себе такими майстрами, що довго ще молоді треба працювати над собою, щоб явити на сцені таке майстерство. Я радий за український театр, за акторів. Ми українці молодші, ми прагнемо ще цвісти, а, як сказав Курбас, дехто хоч пізно розцвів (Мар'яненко), але розцвів!»<sup>678</sup>. Не шкодували високих слів інші сучасники прем'єри: Я. Савченко, М. Могилянський, О. Гатов.

<sup>675</sup> Кузякіна Н. Леді Макбет та інші / Наталія Кузякіна // Вітчизна. — К., 1969. — № 3. — С. 194.

<sup>676</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас [...]. — С. 86.

<sup>677</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 197.

<sup>678</sup> Василько В. Щоденник. Т. 5: 1923–1924 рр. [Рукопис] ...

<sup>672</sup> [Курбас Л.] Лекції з «Практики сцени» [Машинопис] ...

<sup>673</sup> Кузякіна Н. «Макбет» Шекспіра в постановках Леса Курбаса [...]. — С. 61.

<sup>674</sup> Туркельтауб І. Гастролі М. «Березіль»: «Леді Макбет» / І. Туркельтауб // Вісті ВУЦВК. — 1924. — 30 трав.

Різні думки висловлювалися і з приводу режисури. Найбільш полярними виявилися погляди Г. Хоткевича — різко негативні та Я. Савченка — нестримно компліментарні. Перший заперечував існування у виставі оригінальної концепції (?!). Другий — підносив на неймовірну висоту, передусім, режисерську роботу. Не лишився осторонь дебатів і Л. Курбас, публічно висловивши свою позицію у харківських «Вістях»: «“Макбет” розклав публіку на захоплених і незадоволених. За “Макбета” був весь київський лівий фронт, проти неокласики, старе громадянство і деякі присяжні вороги Березоля»<sup>679</sup>.

Якою б надмірно емоційною не була реакція Л. Курбаса, він досить тверезо оцінював свою останню роботу, розуміючи, що вона посіла стратегічну позицію в сучасній українській театральній культурі. Вже в наш час Н. Кузякіна досить чітко визначила справжню місію постановки в національній культурі: «Своєрідний в усіх своїх протиріччях, “Макбет” Курбаса в “Березолі” лишається цікавим фактом розвитку радянського театру 1920-х років, а художні відкриття й знахідки режисера у цій виставі були адресовані майбутньому»<sup>680</sup>.

Майже слідом за «Макбетом» відбулася прем'єра «Протиґазів» за твором російського лєфівця С. Третьякова — приятеля Б. Брехта, Е. Піскатора, Ф. Вольфа, автора п'єс, які ставили Вс. Мейєрхольд і С. Ейзенштейн. Постановка останнім «Протиґазів» у Театрі Пролеткульту здійняла бурю в московських мистецьких колах. Режисер працював тоді дуже енергійно, з приводу чого Г. Козинцев писав: «Він здійснював кожну роботу, навіть не встигаючи її як слід обдумати, і йшов уперед. “Протиґазі” (п'єса Сергія Третьякова) грали вже прямо у цеху газового заводу. Спектакль не народився. Народився великий кінематографіст»<sup>681</sup>.

Л. Курбаса могла захопити атмосфера дискусії навколо цієї вистави, втім, важливішим було суголосся його та С. Ейзенштейна творчих настанов і спрямування режисерського пошуку.

Свого часу С. Третьяков, називаючи три типи режисерів, які на його думку, склалися на початку 1920-х років, зарахував С. Ейзенштейна до останнього рідкісного типу: «Він цілком у завданні. В тому соціальному ефекті, який мусить справити на аудиторію. Його матеріал — аудиторія в найширшому розумінні слова... Від прогнилого болота шарлатанства, жрецтва та знахарства — до нових

<sup>679</sup> Бор. Сім. [Б. Сіманцев] До гастролів майстерні «Березиль». (Розмова з гол. режисером і організатором майстерні тов. Л. Курбасом) / Бор. Сім. // Вісті ВУЦВК. — 1924. — 18 трав.

<sup>680</sup> Кузякіна Н. «Макбет» Шекспира в постановках Леся Курбаса [...]. — С. 66.

<sup>681</sup> Козинцев Г. Собрание сочинений в пяти томах. / Григорий Козинцев; ВНИИ киноискусства Госкино СССР, АГИТМиК; состав. В. Козинцева, Я. Бутовский. — Ленинград: Искусство, 1982. — Т. 1.: Глубокий экран: о своей работе в театре и кино. — С. 165.

форм режисури, що межують із соціальною інженерією [...], ось шлях режисера нової формації; від абсолютного схилення перед стихійним натхненним характером творчості до по можливості науково обґрунтованої, складної роботи по формуванню соціальних емоцій»<sup>682</sup>. Важко не зауважити, що в цілому наведені слова прямо стосувалися режисури Л. Курбаса. А щодо поміченого С. Третьяковим намагання С. Ейзенштейна впливати на глядачів, то як тут не згадати про мистецьку ідеологію Курбасівського «перетворення»? Тож, чи не слід наголосити в цьому сенсі ідентичність певних підходів обох режисерів, що, в принципі, могло вплинути на рішення Л. Курбаса поставити цей твір С. Третьякова?

Цікаво, що лідер МОБу після прем'єри теж розпочав власну кінематографічну кар'єру. В цілому березильські «Протиґазі» не лишили помітного сліду в біографії Л. Курбаса та керованого ним творчого колективу. Тільки одне тут вартувало уваги: зауважений Ю. Бобошком жанр «Протиґазів» — документальна драма. Цей, за його висловом, виробничий епізод (у п'єсі йдеться про аварію на газовому заводі) змусив постановника відмовитися від «прийомів стилізації і попрацювати з акторами над створенням не те щоб образів — зарисовок достовірних постатей робітників-сучасників. Для студійців — “коліщат” із “машини” “Газу” — це був крок до сценічної конкретності. А якщо врахувати, що дехто з досвідчених акторів (С. Шагайда, В. Чистякова, Р. Нецадименко) і в цих зарисовках-ескізах досягли переконливості, то вистава в цілому засвідчила, попри поверховість, схематизм п'єси, певний рух театру і режисера до відображення реальних явищ тогочасної дійсності»<sup>683</sup>.

Другий сезон виявився творчо й виробничо дуже вдалим. Його завершили із вагомим результатом, що недвозначно підтвердив: публіка «визнала» пріоритетності програмних творів березильців, про що свідчить афіша Об'єднання. Так, приміром, «Джиммі Гігінс» пройшов 44 рази, «Газ» та «Машиноборці» — по 13 разів, «Протиґазі» — 8 разів, «Макбет», «Гайдамаки», «Нові йдуть» — по 7 разів, «Людина-маса» — 2 рази.

Паралельно з продуктивною виробничою діяльністю березильці продовжували розбудовувати структуру Об'єднання. Відбувалася справжня ланцюгова реакція поставання все нових осередків, посилюючи вплив МОБу на загальнокультурний процес. Збільшилася кількість майстерень МОБу — до існуючих додалися П'ята та Шоста.

П'ята Бориспільська майстерня змістом і формою діяльності нагадувала Третю майстерню і також була реорганізована з аматорського гуртка. Її так само

<sup>682</sup> Третьяков С. Страна-перекресток: Документальная проза / Сергей Третьяков; состав. Т. Гомолицкая-Третьякова. — М.: Советский писатель, 1991. — С. 541.

<sup>683</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас [...]. — С. 87.



відкрили «Жовтнем» у режисурі О. Магат, яка разом із П. Березою-Кудрицьким регулярно перевіряла роботу цього відділку, творчо й організаційно сприяла його розвитку. До вистави глядачі поставилися прихильно, про що, крім усього іншого, свідчили диспути по закінченні майже кожної вистави. О. Магат розповідала на сторінках «Барикад театру»: «Цілковите задоволення виставою, щира подяка молодій організації за те, що вона рушає культурно-театральне життя села з мертвої точки — повною нотою звучало в словах глядачів-селян»<sup>684</sup>.

Специфічною ознакою діяльності П'ятої майстерні на загальному фоні осередків такого типу був патронат над дитячими театральними осередками. Так, приміром, відбулося з гуртком при місцевій школі. Він бурхливо розвивався, а його програмну роботу — шевченківську виставу — показували по навколишнім селам. Репертуар Бориспільської майстерні складали «Гайдамаки» (режисер В. Дробинський за мізансценами Л. Курбаса), «Останній день Паризької Комуни» (автор і режисер невідомі). Планувалася постановка С. Бондарчуком його власної переробки «Вільгельма Теля» (здійснена не була).

На відміну від Третьої та П'ятої майстерень, зрослих на досить міцному культурному ґрунті, діяльність Березанської (заснована 1 травня 1924 року, керівник Г. Сташук) і Мокрокалігирської (заснована 7 вересня 1924 року, керівник Г. Грабовський) майстерень здійснювалася за менш сприятливих умов. Обидва колективи конфронтували з просвітянськими осередками, були випадки зриву вистав. Проте сільська громада ставилася до березільських заходів прихильно, кількість членів, приміром, Березанської майстерні неухильно зростала. Особливої популярності набули вистави на майдані біля церкви. Репертуар Березанської майстерні складали агітки «Злий і добрий хем», «Трактор», «Жовтень», агітсуди. Влаштовувалися вечори самодіяльності, лекції; видавалася стінна газета; був організований дитячий драмгурток.

Діяльність Мокрокалігирської майстерні отримала високу оцінку на сторінках популярного часопису «Глобус». В дописі йшлося про структуру осередку, мабуть, найбільш складну й довершену поміж закладів такого типу, з числа тих, хто приєднався до МОБу організаційно, підтримував із ним постійні стосунки. Мокрокалігирська «філія» МОБу складалася із драматичної, співочої, музичної, дитячої та єврейської театральної секцій. Відомо, що в їхньому репертуарі були агітки: «Жовтневі епізоди», «Проміння смерті», «Дні суму і тривоги», «Ліга націй» та «Ленін», — які показували безплатно. Дуже популярними стають тоді ж, так звані, політсуди, політфанти, лекції, доповіді приїжджих лекторів. Але, мабуть, справжньою «родзинкою» цієї роботи стають «вечори імпровізації, звер-

<sup>684</sup> *Maram O.* «Жовтень» на селі: (Майстерня «Березіль» ч. 5) / О. Магат // Барикади театру. — К., 1923. — № 1. — С. 11.

нені в бік гострої політичної сатири на всі хиби Мокро-Калігирської міщанства та старі форми побуту села. Вечори мають характер живого журналу села і користуються великим успіхом селянства»<sup>685</sup>. Великий успіх аматорів спонукав березільців навіть влаштувати в Мокрій Калігирці конференцію сільських драмгуртків, де виступили Я. Бортник та О. Лазоришак як представники Правління МОБу. Тоді ж майстерня отримала назву «Березіль».

Історію поставання в Одесі Шостої майстерні найповніше відтворив В. Голота, слушно пов'язуючи її започаткування з чималим інтересом влади до МОБу: «Авторитет Леся Курбаса був таким значним, а бажання одеситів мати справжній революційний театр було таким щирим, що Одеська Губполітосвіта одразу видала наказ про організацію в травні 1924 року театральної майстерні, філії Мистецького об'єднання «Березіль», під керівництвом С. Бондарчука»<sup>686</sup>.

Березільці поставилися до цього позитивно, не виключаючи співробітництва з державними установами, про що свідчить супроводжувальний документ, з яким С. Бондарчук прибув до Одеси: «Бондарчуку Степану Корнійовичу. [...] Доручається вирушити в Одесу і там спільно з Губполітосвітою розпочати організацію театральної майстерні «Березоля» згідно зі статутом МОБ. Беручи до уваги велике значення діяльності «Березоля» в організації і закріпленні революційно-театральної культури Мистецьке об'єднання «Березіль» звертається з проханням до всіх громадських і державних установ іти в питаннях, пов'язаних з його призначенням, назустріч, і надавати йому всебічну допомогу»<sup>687</sup>.

Одеське керівництво Шостої майстерні — С. Бондарчук, П. Долина та С. Мануйлович — розпочало роботу з оголошення конкурсу, який здолали понад 80 осіб. Однак режим праці виявився надто суворим і виснажливим, відтак загальна кількість майстерняків досить швидко скоротилася майже на половину — адже всі вони мали десь працювати, а після шостої вечора здобувати театральний фах до середини ночі. Втім, цілком слушно найпершим своїм обов'язком засновники Шостої майстерні вважали педагогічну діяльність. Потрібно було навчити театральну молодь «вільно розпоряджатися своїм тілом, легко ходити, бігати і стрибати на сценічних площадках, долаючи труднощі конструкцій, володіти своєю мовою і, схопивши основи лицедійства, відчувати себе ланкою єдиного колективного дійства»<sup>688</sup>.

<sup>685</sup> Б. Районний театр-майстерня «Березіль» в Мокрій Калігирці / Б. // Глобус. — К., 1925. — № 7. — С. 165.

<sup>686</sup> *Голота В.* Театральная Одесса [...]. — С. 168.

<sup>687</sup> Цит. за: *Голота В.* Одеська філія «Березоля» / В. В. Голота // Театральна культура: науковий збірник / КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого; ред. кол.: Р. Пилипчук (відп. ред.). — 1985. — Вип. 11. — С. 71.

<sup>688</sup> Мастерская «Березиль» // Известия. — О., 1924. — 4 ноября. — Без подписи.

Відповідно до березільської традиції репертуар Шостої майстерні спочатку наслідував київський, хоча, не надто підготовлені одеські ентузіасти навряд чи могли належним чином із ним впоратися. Після року роботи з трьох прем'єр київського репертуару в Шостій майстерні лишився тільки «Джиммі Гігінс», решту склали оригінальні постановки. У своєму «ембріональному» вигляді всі вони з'явилися ще у Києві, адже режисери-лаборанти працювали над ними як над навчальними проектами. Йдеться про «Царів» за Т. Шевченком та «Чудотворців» за «Героєм» Дж. М. Сінга. Останнім твором у режисурі С. Бондарчука Шоста майстерня і відкрилася.

Події п'єси ірландського драматурга постановник переніс в українське село, наситивши її алюзіями з сучасного українського життя. Сатиричне вістря С. Бондарчук спрямував на релігію та церкву, що вважав принциповим моментом і, навіть, публічно закликав відвойовувати глядача у церкви, створивши для цього спеціальний інститут інструкторів: «Коли б зараз ми мали можливість такий театральний-інструкторський інститут комедіантів від цивільного видовища (що прийнято звати мистецтвом) протиставити інституту комедіантів від релігійних культів — то питання побуту і антирелігійне у великій мірі наблизилися б до свого розрішення»<sup>689</sup>. За березільською традицією після вистави відбувалося її обговорення із залученням публіки, яку перед тим, як правило, анкетували. «Чудотворці» мали успіх, спонукуючи одеських березільців не баритися з новою роботою.

Щодо «Джиммі Гігінса» у режисурі всіх трьох керівників Шостої майстерні, то Л. Курбас познайомився з цим твором у репетиційний період, і, за словами колишньої студійки І. Базилевич, які наводить В. Голота, похвалив виконавця головної ролі М. Жаданівського, якого Л. Курбас навіть запросив на роботу до Києва<sup>690</sup>.

Весною 1925 року Шоста майстерня перестала існувати. В Одесі відкрили державний український театр, у зв'язку із чим постало питання про його труп. На той момент у місті працювали два українських театральних колективи, так званого, революційного спрямування: березільський осередок і, пересувний робітничо-селянський театр, побазований на гурті акторів-франківців. Виникла ідея залучити їх до створення державного театру, що знайшло підтримку Л. Курбаса: «“Березіль” репрезентований в Одесі добре. Позиції, нами здобуті, можуть не ослабнути, а, навпаки, зміцнити... Ми не зрікаємося від боротьби, ми будемо продовжувати роботу, щоби революціонувати театр, щоби підня-

<sup>689</sup> Бондарчук С. Театр як організатор побуту / С. Бондарчук // Силуэты. — О., 1924. — № 1. — С. 5.

<sup>690</sup> Голота В. Одеська філія «Березоля» [...]. — С. 78.

ти ступінь його культури»<sup>691</sup>. Згодом у складі щойно постало театру працюватиме чимало не лише колишніх березільців, але й молодотеатрівців, впливаючи на мистецьке спрямування першого державного українського стаціонарного театру в Одесі.

В другому сезоні березільці реалізували одну з програмних настанов: видавати власний друкований орган, який мав виходити що два тижні. Втім, пощастило зробити лише три випуски «Барикад театру» півторатисячним накладом: 1 листопада 1923 року — № 1, у грудні того ж року — № 2–3, у січні 1924 року — № 4–5. Припинення діяльності часопису, радше за все, відбулося через брак коштів і надто великий клопіт, яким є видавнича діяльність.

Вивчення спрямування «Барикад театру» потребує спеціальних зусиль, тут лише зазначимо: часопис — характерний зразок авангардного періодичного видання — активного, гострого, наступального. Він складався із різноманітних (у тому числі постійних) рубрик: редакційної, проблемних статей, хронікальних матеріалів, листування з читачами, різноманітних інформаційних повідомлень. На сторінках часопису можна було познайомитися з життям Об'єднання, мистецькими процесами в Україні, Росії, зарубіжних країнах, анонсами вистав МОБу, кінопродукцією (інколи з викладом лібрето кінофільмів). До уваги редакції потрапляло і культурне минуле. Візуальні матеріали знайомили читачів зі сценами з вистав МОБу, інших мистецьких колективів. На шпальтах «Барикад театру» можна було побачити макети нових вистав, ескізи костюмів, фотографії березільців, інших митців. Завершував кожний випуск бібліографічний розділ, знайомлячи читачів із книжковими новинками, програмами вистав МОБу, часто — їхнім лібрето. Авторами більшості матеріалів були березільці.

Л. Курбас у «Барикадах театру» виступив із програмними статтями «Психологізм на сцені» та «Естетство». Перша — різка за тоном і категорична за змістом — апелювала до проблеми, позначеної у назві й актуальної для мистецького осередку авангардного спрямування. Запропоноване у ній визначення «психологізму» видається не досить переконливим. Не пошкодувавши для нього сарказму, автор апелює до аргументів, від яких відгонить вульгарним соціологізмом: «Психологія появляється там, де втрачена абсолютна ідея в громаді і де починається розклад без керми, появляється як одна із стадій розкладу мистецтва. Натуралізм його отправна точка. Розклад буржуазного суспільства, його підстава»<sup>692</sup>. Натомість кваліфікація натуралізму — цілком слушна, хоча й надто звужена: «Сценічна форма в натуралістичному театрі тягнулася

<sup>691</sup> [Курбас Л.] Лекції з «Практики сцени» [Машинопис] ...

<sup>692</sup> Курбас Л. Психологізм на сцені: (Конспект лекції для неофітів) / Лесь Курбас // Барикади театру. — К., 1923. — № 2/3. — С. 5.

за внутрішнім переживанням (уявленням і рефлексом). Таким чином вона робилася випадковою»<sup>693</sup>. Слушність цієї точки зору очевидна, попри те, що згадки про МХТ і театр М. Кропивницького в цьому сенсі є досить сумнівними.

Фактично, саме натуралізму Л. Курбас протиставляв сценічну культуру, до генези якої звертався, починаючи від античного та середньовічного театру. Йшлося про визначальну роль ігрової стихії в сучасному мистецтві — саме вона, а не переживання окремої людини, викликають загальний інтерес. Фокус проблеми, на його думку, був у тому, що «сучасний глядач не отяжілий обиватель вчорашнього дня. [...] Він так чи инак бореться. Він стає сотворцем спектаклю»<sup>694</sup>. В цьому пункті, насправді, сконцентрована головна ідея статті, адже: «Сучасний глядач приймає “перетворенність”, а не злиття актора з переживанням, не натуру. Це важно зрозуміти»<sup>695</sup>. Тож за своїм пафосом стаття була орієнтована на декларування березільської мистецької ідеології, яку автор у такий спосіб позиціонував у культурному просторі.

В певному сенсі наступна стаття — «Естетство» — розвивала окремі тези попередньої статті, а раніше критикований «психологізм» тут поступився місцем «естетству». Сарказму в новій статті було навіть більше, ніж у попередній.

Цього разу Л. Курбас спирався на ідеологію конструктивізму, відтак його найвищої оцінки заслуговують «виробництво, громадськість, утілітарність, доцільне монтування, економія»<sup>696</sup>. Цим якостям опонують, на його думку, ознаки «академічного мистецтва», котре у його інтерпретації набуває вигляду терену, де культивуються міщанські смаки. Такому театру Л. Курбас протиставляє МОБ, оскільки «театр стає дуже важливою ділянкою загального фронту, тому що театр завжди був і є більш чи менше рупором і більше чи менше трибуною, а крім того театр — організатор емоцій, театр — настройщик глядача по камертону до вільної висоти: бадьорости, активності, ентузіазму, устремління в майбутнє, рішучості»<sup>697</sup>. В цій тезі важко не помітити відгомону настанов українських футуристів, зокрема М. Семенка.

Втім, програмні статті «Психологізм» і «Естетство» існували поруч з такими сценічними творами як, приміром, «Джаммі Гігінс», чий високий гуманістичний пафос не викликав сумнівів, так само, як увага й повага до переживань окремої людини. Тож, маємо в цьому сенсі незаперечний приклад неузгодженості декларацій з практикою, яка з часом лише загострювалася.

<sup>693</sup> Курбас Л. Психологізм на сцені: (Конспект лекції для неофітів) [...]. — С. 5.

<sup>694</sup> Там само.

<sup>695</sup> Там само.

<sup>696</sup> Курбас Л. Естетство / Лесь Курбас // Барикади театру. — К., 1924. — № 4/5. — С. 2.

<sup>697</sup> Там само.

По закінченні другого сезону березильці гастролювали у Харкові з «Джаммі Гігінсом», «Машиноборцями», «Гайдамаками» та «Макбетом». Без «Машиноборців» цей репертуар показали у Полтаві.

Літо для МОБу виявилось «кінематографічним». Керівник Об'єднання знімав в Одесі «Вендету» та «Макдональда» за участі А. Бучми, Г. Бабіївни, Й. Гірняка, В. Василька, Н. Пилюпенко, С. Шагайди, водночас готуючись із режисерським молодняком до наступного сезону: читав лекції, проводив заняття з теорії та практики театру. Особливого колориту їхньому одеському мистецькому життю надавала розпочата у травні робота Шостої майстерні.

### ТРЕТІЙ СЕЗОН (1924–1925)

Після літньої відпустки МОБ переїхав у приміщення колишнього театру Соловцов, на його афіші з'являються «Пошились у дурні» за М. Кропивницьким, «Секретар профспілки» А. Скота та «За двома зайцями» за М. Старицьким. Дві останні — дебютні постановки Б. Тягна та В. Василька. Першу здійснив Ф. Лопатинський, за плечима якого вже були дві режисерські роботи. У Л. Курбаса в третьому сезоні прем'єр не було — він майже весь час перебував в Одесі, працюючи над кінофільмами, і до Києва повертався лише на короткий період. Повністю свою театральну роботу він відновив лише у березні 1925 року.

Структура МОБу в третьому сезоні продовжувала зазнавати змін: виникали все нові ланки, перебудовувалися раніше створені осередки.

У вересні Ф. Лопатинський розпочав репетиції «Пошились у дурні» М. Кропивницького в переробці (за термінологією тих літ — перелицюванні) В. Ярошенка, а 8 листопада виставу побачили глядачі. Відтоді вона стає однією з найбільш касових в репертуарі МОБу.

Звернувшись до однієї з найпопулярніших п'єс національної класичної спадщини, Ф. Лопатинський не обмежився переробками тексту, позаяк його приваблювала перспектива зміни жанру, навіть видова реорганізація: оперета мала обернутися на циркове видовище, п'єса традиційного репертуару — на сучасну авангардну річ. «Пошились у дурні», врешті, стають новим етапом циркізації театру.

З. Пігулович — виконавиця однієї з головних ролей і режисер-лаборант вистави — зауважила ще один інспіруючий момент: йдеться про знамениту постановку С. Ейзенштейна «На всякого мудреця доволі простоти» О. Островського, теж здійсненої в цирковому плані<sup>698</sup>. Розголос «Мудреця» мав всесоюзний масштаб,

<sup>698</sup> Див.: Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» [Машинопис] ...

не слід також забувати про прихильність лідера МОБу до цього московського театру. Тож можливість відповідного впливу цілком реальна, хоча, напевно, чи вона була вирішальною для Ф. Лопатинського, який найперше хотів «ревівзувати» спадок українського традиційного театру.

Цього разу він почав роботу зі створення принципово нової вихідної творчої ситуації: не стилізації циркового видовища, а, сказати б, запровадження його прийомів для розгортання сценічної дії. З першої хвилини глядачі з подивом бачили, що на кону замість «привабних левад — циркова застережна сітка, замість романтичних дівчат — гостра пародія як на самі трафаретні образи, так і на художні їх окраси — такі популярні своєю мальовничістю побутові костюми»<sup>699</sup>. Художники В. Шкляєв та М. Симашкевич створили простір, де «замість хат Дранка і Кукси стояли по обидва боки сцени турніки. Над ними було підвішано трапеції, на підлозі — м'які матраци»<sup>700</sup>. Окрім того, за Й. Гірняком, «над сіткою були два помости, з яких можна було дістатися на трапеції, які долітали до середини сцени, а при відповідних рухах актори перелітали з одної трапеції на другу. На тих трапеціях молоді пари, перелітаючи, виспівували свої дуети, вели розмови, виконували відповідні циркові атракції. Сварки, суперечки й погоні одним за одним Кукси та Дранка відбувалися і на трапеціях, і по всьому приміщенні театру (сцена, зала глядачів)»<sup>701</sup>.

Згодом публіка здогадувалася, що має справу не так зі святом цирку, як із буднями щоденного березільського фахового навчання. Перед їхніми очима постало середовище, де щоденно у виснажливій праці актори вдосконалювали свій творчий апарат, без чого виконання режисерських завдань було неможливим. На кону відтворювалася достеменно березільська творча «кухня» з усіма її атрибутами. Така подвійна природа візуального образу ускладнювала зміст вистави, відсторонюючи його у різних планах: цирковому і «березільському». Тему майстерні, творчої лабораторії посилювали й акцентували численні імпрізації, сказати б, демонструючи процес творення нового українського театру. «Територія» цирку уможлиблювала необхідне для чистоти експерименту відсторонення, а демократична природа видовища поживляла контакт із глядачами.

Режисер досить рішуче переглядав під цирковим кутом зору і саму п'єсу, і певну традицію її виконання. Учень знаменитого клоуна й акробата Донато, Ф. Лопатинський чимало зробив для того, щоби занурити публіку в циркову сти-

хію. Актори використовували значний арсенал класичних циркових антре, демонструючи справжню майстерність, особливий кураж, здобутий у виснажливих тренуваннях, і це при тому, що режисерові довелося готувати не один склад виконавців. Приміром, О. Швачко згадував, як Дранко (С. Шагайда) ганявся «з кийком за Куксою (М. Крушельницький). Вони проробляли кілька трюків на сцені, на турніках, потім Кукса біг зі сцени в зал для глядачів, і, як тільки він зникав за дверима, на сцені в той же час з'являвся з-за куліс на трапеції знов Кукса. Але це вже другий Кукса в такому ж одязі, гримі, якого “грав” я. Дранко не міг дістати і зняти Куксу з трапеції, але штани стягував, глядачі сміялися, я тікав за куліси. Тим часом, справжній Кукса (М. Крушельницький) встигав добігти до сцени і продовжував грати далі»<sup>702</sup>.

Цей, сказати б, базовий епізод міг варіюватися акторами шляхом імпрізації. Приклад знаходимо у Й. Гірняка: «Справжній Кукса-Крушельницький пробігав разом з Дранком через залю, а я, двійник (Кукси — *Н. С.*), продовжував дію на сцені. Коли ж мусів вступити в акцію Кукса-Крушельницький, я зімпровізував мізансцену так, що зустрів його на сцені. Ми стали один проти одного. У цю хвилину я шепнув Крушельницькому, що перед мною дзеркало, я дивлюсь на себе, а ти повторюй мої жести! Я підняв руку і він підняв, і так він повторював кожний мій рух, жест, гримасу. Вкінці я заднім кульбітом від'язався від нього, ще заючи через оборотні двері в закулісся»<sup>703</sup>. Подеколи імпрізації готувалися вдома і ставали несподіванкою не для одного — всіх партнерів. Й. Гірняк, приміром, приніс на виставу свого песика і випустив його із клоунської кишені прямо під час дії, що змінило кілька мізансцен, вдало підтриманих непосвяченими колегами.

Попри те, що весь імпрізаційний шар, стилістика образів мали циркове походження, — спрямування сценічної дії вказувало на цілі, яких добивався театр. «Кукса і Дранко — прибрали зовнішні прикмети циркових кльовнів і вся їхня поведінка тривала в цьому пляні. Актор театру виконував найскладніші акробатичні трюки з легкістю професійного акробата, проте цей цирковий акт був умотивованим і неминучим наслідком розвитку дії та внутрішнього стану героїв п'єси»<sup>704</sup>. Особлива складність пластичних завдань не відміняла необхідності розвивати драматичну дію, будувати сценічні характери.

Виконавиця ролі Оришки З. Пігулович згадувала, як їй довелося «грати Оришку у плані Рудого. Глядач дуже полюбив цю милу ліричну постать, яка так легко робила на трапеції різні фокуси, падала арабським сальто у сітку, співала свої

<sup>699</sup> Рулін П. «Березіль» в роках 1922–1932 [...] — С.

<sup>700</sup> Швачко О. Спогади про незабутнє [Машинопис]/ О. Швачко. — Зберігається у фондах МТМК України, Ф.Р.: архів Курбаса А.С., од. зб. 10033.

<sup>701</sup> Гірняк Й. Спомини [...] — С. 211.

<sup>702</sup> Швачко О. Спогади про незабутнє [Машинопис] ...

<sup>703</sup> Гірняк Й. Спомини [...] — С. 212.

<sup>704</sup> Там само. — С. 211.



арії безпосередньо після рундатів та кульбтів й щиро любила свого Василя»<sup>705</sup>. Характер стосунків героїв режисер лишав без змін. Їх зазнала форма виразу. «Антон (О. Івашутич) шукає свою кохану дівчину Орісю. А Оріся в цей час стоїть на руках вниз головою посередині сцени. Де ти, Орісю, моя рибчино? — співає Антон. “Я тут, Антоне” — відповідає співом Оріся (З. Пігулович). Так і відбувається ця любовна сцена вниз головою, догори ногами»<sup>706</sup>.

Правдивість характеру була головною вимогою до створюваних образів, хоча традиційні театральні ампула персонажів змінилися на клоунські: «дві молоді пари — Оришка, Горпина, Василь і Антін — виконували завдання партерних і трапеційних акробатів. Писар і Ничипір скидалися на трапеційних т. зв. кльовнів-помагайлів»<sup>707</sup>. Виконавці прекрасно відчували цю специфіку: «актори у цьому спектаклі були живими людьми, не втративши свого внутрішнього змісту, який їм дав автор. Можливо, це поєднання: незвичні запропоновані обставини і соковитість образів, що потрапляли у дотепні ситуації на сцені, надавало виставі життєрадісності та надмір талановитості акторів і режисера. Ця вистава швидше звучала протестом проти старої української театральної рутини»<sup>708</sup>.

Протест проти театральної рутини багато що пояснював у прийомах та підходах постановника, втім, Ф. Лопатинський не збирався перекреслювати досвід національного класичного театру як такого, про що, принаймні, свідчить музичний аспект постановки. Винахідливе і дотепне рішення апелювало як до циркової, так і до театральної традиції. «З лівого боку арени примістилася група “циркових прислужників”, які одночасно творили обов’язкову циркову оркестру. Вони грали на гребнях, укарінах, примітивних дудочках і різних дитячих калаталах. Збережено музику й пісні Кропивницького, тільки оркестрування було змодифіковане відповідно до згаданих інструментів. Усі пісні, дуети, сольові партії виконувалися під супровід цієї оркестри»<sup>709</sup>. Те, що твір М. Кропивницького стає об’єктом уваги режисера авангардного спрямування, здивування не викликало: переосмислення культурної спадщини належало до фундаментальних принципів театрів ліворадикального напрямку. Інша річ — конкретні форми таких апеляцій. А. Курбас часто звертався до відповідної теми у своїх виступах, формулюючи березільський погляд на проблему художньої спадщини. Його позиція,

<sup>705</sup> Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» [Машинопис] ...

<sup>706</sup> Швачко О. Спогади про незабутнє [Машинопис] ...

<sup>707</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 211.

<sup>708</sup> Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» [Машинопис] ...

<sup>709</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 211.

найперше, полягала в запереченні великодержавної зверхності, яка роками насаджувалася повсюдно. Не менш шкідливою лідер «Березоля» вважав діяльність епігонів театру корифеїв: «Театр Саксаганського, Кропивницького — це театр типів, рум’яний, з кров’ю і м’ясом, тому, що вони таких людей бачили, а це тільки епігонський театр, де любовник грає як “любовник”, а дядько, як дядько, немає побуту винайденого десь; не те, що робив Кропивницький — він брав з гуці життя. А тут — просто за штампом. Тут чисто театральна умовність»<sup>710</sup>. Саме тому заміна квазіумовності пересічного театру умовністю циркового видовища виглядала у березільській виставі цілком виправданою: «сценічне рішення вистави (цирковий план) і сама переробка п’єси тісно зрослися. Нема між ними жодної розбіжності»<sup>711</sup>.

Спектакль Ф. Лопатинського переконливо доводив, що досвід попередників багато важить для чільників авангардного українського театру — новації не знищували драматичний шар сценічного твору, і п’єса М. Кропивницького не виглядала заручником формального прийому. Театр цього разу знайшов гармонію між сучасним і минулим, дивуючи здатністю їх оригінально й різноманітно комбінувати, провокуючи несподівані взаємні рефлексії.

Загально визнаний високий рівень майстерності «корінних» березильців — Й. Гірняка, З. Пігулович, С. Шагайди, щойно прибулого М. Крушельницького (з «Пошились у дурні» розпочав свою березільську кар’єру) — нарощувався наполегливим тренажем, напруженим творчим тонусом. Виконавська культура учнів А. Курбаса стрімко розвивалася. Рівень техніки, чуття стилю, мистецький універсалізм — характерні ознаки березільської школи — прогресували дуже помітно, а вистава Ф. Лопатинського прекрасно це унаочнювала.

Поставлена Ф. Лопатинським у 1924 році комедія М. Кропивницького для більшості березильців назавжди лишилася річчю емблематичною. Так, приміром, у творчій біографії Й. Гірняка вона посіла особливе місце, про що свідчать три його власні режисерські звертання до п’єси у 1945, 1947 та 1950 роках, і щоразу це були переробки у певному мистецькому плані: *commedia dell’arte* чи досить химерної жанрової еkleктики, коли окремі акти пародіювали реалії життя українців-емігрантів на американських ранчо, а решта сцен являла собою зразок етнографічно-побутового театру. Все це видається цілком органічним для практики, за виразом В. Ревуцького, нескореного березильця Й. Гірняка.

Взагалі березільське походження Ф. Лопатинського актуалізує його схильність до міжвидових мистецьких запозичень та їхніх трансформацій. Він активно

<sup>710</sup> [Курбас А.] Лекції з «Практики сцени» [Машинопис] ...

<sup>711</sup> Токарь Х. «М. О. Березиль»: «Пошились у дурні!» / Х. Токарь // Пролетарская правда. — К., 1924. — 11 нояб.

залучав до своїх вистав засоби і цирку і кіно. Недаремно на початку 1925 року Л. Курбас, звертаючись до правління МОБу стосовно зацікавленень «Березоля» у кіно, пропонував доручити цю справу саме Ф. Лопатинському, вважаючи його найкращим провідником принципів МОБу в цій сфері. Невдовзі цей режисер починає роботу на ВУФКу, озброєний чималим березільським досвідом.

Першим постановником-дебютантом третього сезону став Б. Тягно. Слідом за Л. Курбасом він звернувся до твору сучасного американського прозаїка. Це був «Секретар профспілки» А. Скотта. Втім, зазначений сценічний опус лишився в історії МОБу, радше, через золоту медаль на Міжнародній виставці декоративного мистецтва в Парижі (1925), здобуту за макет до цієї вистави. Лише наступного сезону, постановкою «Жакерії» за П. Меріме, він зробить собі ім'я в професії.

Інший березільський дебютант — В. Василько почав займатися режисурою значно раніше, проте його першою самостійною роботою в МОБі стають «За двома зайцями» М. Старицького у переробці В. Ярошенка.

Традиційно вистави В. Василька та Ф. Лопатинського розглядають як явища одного порядку, що справедливо лише почасти: питання схожості вичерпуються лише тим фактом, що саме В. Ярошенко переробляв для них популярні класичні комедії<sup>712</sup>. Почати з того, що Ф. Лопатинський змінював видову модель першооснови, накладаючи циркову традицію на театральну. Натомість В. Василько та Х. Шмаїн використовували окремі архетипні ознаки персонажів і сюжетні лінії твору М. Старицького, пересуваючи події і героїв у політичні, соціальні реалії НЕПу (щоправда, і Ф. Лопатинський цього не уникнув, хоча й не наголошував на відповідному мотиві). Себто, переробка «Зайців» відбувалася, радше, у спосіб, до якого вдавався Остап Вишня, опрацьовуючи «Вій» для театру імені І. Франка.

Прилаштуванням твору М. Старицького до нової соціальної дійсності режисер, сказати б, грав з культурною пам'яттю глядачів, тоді як Ф. Лопатинський, радше, мав на меті оновити погляд публіки на п'єсу М. Кропивницького, формально осучаснюючи героїв. Ракурс, ним обраний, розчищав комедію від дріб'язкового намулу (про що пише Ю. Шевельов), додаючи їй сучасних реалій. У В. Василька домінував не естетичний, а соціальний мотив, тому він, радше, використовував п'єсу М. Старицького для створення гротескної картини суспільного життя.

Режисер почав роботу зі створення сценарію, для якого В. Ярошенко згодом написав репліки, монологи, діалоги, тощо. В. Василька передусім вабила можливість «створити радянську комедію-сатиру, в основу якої було б покладено побут

<sup>712</sup> Над текстом до вистави працювали також В. Василько, Х. Шмаїн, Л. Старицька-Черняхівська, П. Щербатинський. Детальніше про це див.: Клековкін В. В пошуках форми сатиричної вистави / Володимир Клековкін // Український театр. — К., 2000. — № 1.

непманів, адже неп — злободенне на той час соціально-політичне явище, яке мало свою специфічну атмосферу, свої драматичні ситуації, своїх дійових осіб»<sup>713</sup>. Його позиція була вкрай прагматичною, з чим він анітрохи не крився: «Працюючи над сценарієм, я зрозумів, що підкоряти свій задум фабулі п'єси М. Старицького не треба, слід встановити власний соціально значимий конфлікт»<sup>714</sup>.

Тогочасний літературний ринок на такі пропозиції був бідний, що змусило прилаштувати твір М. Старицького до нових потреб, розглядаючи п'єсу як підставу для осміяння непманського побуту. «Новий» Голохвостий — шахрай сучасної формації. Він краде документи у червоного інваліда для отримання податкових пільг і спритно робить кар'єру старости Базаркому. Послідовно намагаючись розвінчати головного героя, В. Василько вдався до його політичної дискредитації. Виявляється, липовий інвалід приховав, що його вичистили з партії. Як досвідчений демагог, цей герой «прикривається революційними фразами, в тому числі не відмовляється навіть від кар'єри лектора марксоленінської політграмоти для героїні комедії Проні Прокопівни, примадонни сцен пролетарських клубів»<sup>715</sup>.

Втім, не так сюжет цікавив режисера, як побутова стихія та інтрига: «Для комедії, для сатири, яка відтворює непманство, кращого середовища, як базар, не придумати»<sup>716</sup>. Згодом до цього мотиву він додав той, який сам називав «самокритикою» — тему театру. У виставі з'явилася сцена репетиції в клубі «ремісника режисера, що нахапався термінів нового революційного театру і ставить “Наталку Полтавку” по-новому. Дочку Сірка, переспілу дівчицю Проню ми перейменували в Ефрозі, зробили її студійкою одного з театральних клубів, де засів старий режисер-халтурник»<sup>717</sup>.

Так, від сцени до сцени нарощувалася літературна основа, яка, врешті, складалася із таких епізодів: «1. Базар. 2. «Промторг». 3. Халтура в клубі. 4. Вулиця. 5. У Сірків. 6. «Промторг» (повідомлення фінінспектора). 7. Іменини Лимарихи. 8. Ефрозі — наречена. 9. Двоєженець. 10. Викриття Голохвостого»<sup>718</sup>.

Окремою проблемою була естетична програма «Зайців». Від самого початку вона викликала підвищений інтерес. В. Василько на одному із засідань Режлабу говорив: «Я ставлю п'єсу в плані загостреної подачі сучасного побуту, це постановка по лінії фіксації побуту тільки тут з метою зачепити дрібне міщанство.

<sup>713</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 240.

<sup>714</sup> Там само. — С. 241.

<sup>715</sup> Ревуцький В. Нескорені березільці [...]. — С. 29.

<sup>716</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 241.

<sup>717</sup> Там само. — С. 241.

<sup>718</sup> Там само. — С. 242.

Я замислив дати театральне загострення, не доводячи до плану цирку чи одвертої буфонади, не вдаючись у реалізм»<sup>719</sup>.

Побут як тема — річ досить несподівана для авангардного колективу, втім, Л. Курбасові вона не здалася архаїчною, хоча він застерігав: «На мій погляд, побут обов’язково треба використовувати. Більше наближати до чисто театральної маски — це буде цілком можливо при тій ж масі живих спекулянтів. Послідовна, гарна сцена в останній дії, де НЕП живий»<sup>720</sup>. Виставі не бракувало відповідних сцен із ситуаціями, типами, добре знайомими публіці. Дія широко розливалася міщанським і вже добре «зрадянщеним» Подолом: Базар, Промторг, подвір’я приватних осель, клуб, де себе пробує в мистецтві Сіркова дочка Ефрозі (для вулиці — Проня).

В. Василько досить довго не міг визначитися з візуальним образом «Зайців». Спершу він передбачав побудувати на кону карусель, але залишив тільки її «ідею» — все мало постійно перебувати «у русі, — калейдоскоп подій і типів»<sup>721</sup>. Врешті сценічний простір (художник В. Шкляєв) утворив станок, прикрашений рекламними щитами, частину яких носили перехожі. У такий спосіб можна було за необхідності вигороджувати певний простір кону, крім того, рух живої реклами суттєво динамізував мізансцени. Виходило дуже дотепно.

Втім, соковитим картинкам тодішнього життя у виставі В. Василька бракувало цілісності, художньої послідовності, що йому закинув Л. Курбас напередодні прем’єри: «Ми маємо там поруч мішанину пародій і на побут, і на театр, усе що хочете, від історичної натуральності до справжнісінької конструктивної побудови розв’язаного завдання, до півтора десятка стилізаційних можливостей»<sup>722</sup>.

За кілька років у виставі виявилася ще одна хиба, зауважена Ю. Смоличем: «Треба відзначити, що й поновлення вже трохи постаріло. Нехай не видасться це за парадокс, але під час новий текст виглядає наче старіше за текст Старицького. [...] Текст же осучаснених “Зайців” розраховано виключно на злободенність — тільки на сьогодні. От чому перша дія (на базарі) потребує вже зараз ґрунтовної переробки, а дотепи її сумлінної ревізії. Від них бо тхне 22–24 роком»<sup>723</sup>.

<sup>719</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>720</sup> Там само.

<sup>721</sup> Василько В. Театру віддане життя [...]. — С. 244.

<sup>722</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>723</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «За двома зайцями» в «Березолі» / Ж. Гудран // Нове мистецтво. — Х., 1926. — № 31. — С. 13.

Втім, помітні фахівцям недоліки березільських «Зайців» не надто шкодили його успіхові у публіки. Майже одразу дуже популярними стають колоритні по-статі епізодичних персонажів, розв’язаних у яскравих гротескових прийомах. У цьому гурті київських міщан радянської доби вирізнялося кілька особливо виразних фігур.

М. Крушельницький із винятковим артистичним блиском грав режисера драматичної студії. «На кін стрімко вилітав експансивний чоловічок у довгій блузі, з рудою розкуйовдженою кучмою, з величезним червоним бантом на шиї, який заважав йому повертати голову. Загрозливо вимахуючи величезним гострим олівцем [...], виблискуючи скельцями чималих окулярів, Режисер зупиняв дію і, пхаючи всім під ніс свою книжечку, де було записано помилки й накладки дійових осіб, настановляв їх на шлях істинний. Після чого в екстазі розбивав окуляри і кричав: “У цього Мейерхольда земля дибом стоїть, а у мене вона раком стане!”»<sup>724</sup>. Точний і дотепний погляд В. Хмурого зауважував у цій акторській роботі яскраву пародію на актуальний тип пристосування від культури: «У пляні такої ж убійчої гротескної карикатури на Гаркун-Задунайщину, що по революції вчепила червону розетку в петельку, зроблений у Крушельницького Режисер... Тут актор узяв за основу прийом вивертання навиворіт і в кількох моментах проби “Червоної Наталки Полтавки” вивернув такого собі Гаркуна-Задунайського підкладкою на лице, наче стару чумарку»<sup>725</sup>.

Загальне схвалення викликав майбутній режисер, а тоді актор-початківець Б. Балабан, який «в ролі Копилевича дав багато справжнього, щирого гумору. Малюнок ролі, обробка найменшої дрібниці — в кожній виставі в Б. Балабана бездоганна»<sup>726</sup>. До цієї першої великої роботи виконавця була прикута прискіплива увага керівника Об’єднання, який, за згадкою А. Смереки, «дуже любив Б. Балабана за творчу винахідливість. Однак за одну “імпровізаційну знахідку” на самій виставі Балабан одержав догану. [...] Відбувалася сцена “Базару”. Момент, коли основна дія — в діалогах масовки. А праворуч, окремо на авансцені стоять спекулянти; Копилевич (Балабан) і Супчик (Макаренко). Увага глядачів (за завданням постановника) повинна бути тільки на масовій сцені і не повинна викликати сміху. А глядачі раптом починають сміятися. Збентежені актори не розуміють — чому це? А причиною є актор Б. Балабан. Він став обличчям до Супчика і спиною до глядачів. Просунув обидві руки під фалдами фракта і почав жестами зображувати діалог із компаньйоном Супчиком. Він руками щось запитував, щось

<sup>724</sup> Танюк А. Мар’ян Крушельницький: Школа образного перевтілення, заповідана Лесем Курбасом / Лесь Танюк. — К.: Либідь, 2007. — С. 70.

<sup>725</sup> Хмурый В. [В. Бутенко] Мар’ян Крушельницький: етюд [...] — С. 54.

<sup>726</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «За двома зайцями» в «Березолі» [...] — С. 14.

відповідав. Такою грою рук доводив глядачів до сміху, реготу, вони розуміли “діалог”. А. Курбас акторові це закинув, адже його дії не передбачав постановник, що могло порушити зміст сцени»<sup>727</sup>.

Загальне захоплення викликали й найменші епізодичні персонажі. Про них згадував Ю. Смолич, який стосовно сцени у Лимарихи зазначав, що тут пощастило змалювати виразний колективний портрет радянського міщанина: «Тонко передано “фольклор” міщанської вечірки. В дії на епізодичних, невеличких ролях виявили себе многі актори. Зокрема треба відзначити Масошу — матроса — в танці “сім сорок”. Масоша показав дивовижно розвинене тіло та чудову міміку. Він цілком драматизував танок. [...] Але не саме виконання танку вражає. Вражає манера подати танок — вульгарний, дешевий танок — з великим почуттям міри...»<sup>728</sup>. Цю тезу підхоплював І. Туркельтауб: «Сцени на базарі, вечірка в Лимарихи з міщанською танцюлькою... Тут і портрети й типи, що про кожний з них можна писати й писати. [...] А як грають актори!..»<sup>729</sup>.

Щодо виконавців центральних ролей, то тут проблем уникнути не пощастило, радше, проблеми: видатна трагедійна актриса А. Гаккебуш навряд чи відповідала образу Проні-Ефросі. Її призначення на цю роль ще до прем'єри стало предметом гарячої суперечки, але В. Василько категорично не погоджувався на зміни. Відтак, цей образ було зсунуто на «узбіччя» вистави, де він, буквально, розчинився серед яскравіших персонажів.

Натомість Голохвастий у виконанні Й. Гірняка — одна з найбільших перемог вистави: «його Голохвастий у галіфе й жовтих крагах з френчем — образ, від якого довго не звільнився. Голохвастий, що танцює у Лимарихи на вечірці — це картина, достойна всякого увічнення. Гра його з галіфе — штрих, так художній, як і історично-побутовий»<sup>730</sup>.

Цікаво, що В. Хмурий кілька років потому акцентував полемічне спрямування цієї роботи відносно неповторного й невмирущого Свирида Петровича П. Саксаганського: «І от тепер стоїть Голохвастий у галіфе, з щасливою усмішкою молодого та нахабством удосконаленого за революції шахрая. Обкручує кругом пальця подільських обивателів. І вже Голохвастий це і не Голохвастий. Це вже декомпозиція знайомого, клясичного образу народнього артиста республіки Саксаганського. [...] Він глузує з традиційного Голохвостого, іронізує

<sup>727</sup> *Баглій-Смеґека А.* Мудрий керівник, добрий наставник [Машинопис] ...

<sup>728</sup> *Гудран Ж.* [Ю. Смолич] «За двома зайцями» в «Березолі» [...] — С. 14.

<sup>729</sup> *Туркельтауб І.* Про «Березіль»: (Вражіння з подорожі) / І. Туркельтауб // Нове мистецтво. — Х., 1926. — № 6. — С. 4.

<sup>730</sup> Там само.

з його популярних до нудоти фраз і слів, що застряли в піднебенні людей, думка яких вік крутилася поміж Житнім базаром і Шекавицькою вулицею»<sup>731</sup>.

Згадуючи про виставу майже через півстоліття, сам виконавець головної ролі найбільш успішним у ній називає акторський ансамбль: «Осучаснений текст комедії, режисерський монтаж усіх епізодів, рисунок мізансцен, ритм усієї п'єси та її динаміка, освоєні й пережиті всіма виконавцями головних та епізодичних ролей — творили одну багатозвучну гармонію. Це було досягнуто монолітним ансамблем єдиної думки і школи. Все і всі діяли в одному музичному ключі і стилі. У виконанні все — від головного до найменшого епізоду — було яскраве й гармонійне»<sup>732</sup>.

«Зайці» деякий час зберігалися у березільському репертуарі після того, як В. Василько та А. Гаккебуш полишили МОБ. Однак, постановнику не пощастило повторити її успіху ані в театрі ім. І. Франка, ані в Одеській держдрамі. Досить точно діагностував цю ситуацію Й. Гірняк. Оскільки вистава була «запалювана під проводом Курбаса в строгому конструктивістичному оформленні сцени і такому ж режисерському мисленні й акторському виконанні, не могла вбгатися у тривання акторів сторонніх театрів. Цього не врахував режисер Василько, перенісши цю свою роботу на позаберезільські сцени»<sup>733</sup>.

Режисерським дебютом В. Василька закінчився сезон 1924–1925 років, який О. Кисіль називав важливим етапом в історії Об'єднання, розглядаючи його крізь призму конструктивістичних уподобань березільців: «Конструкція давала змогу акторові розв'язати рухи свого тіла, що їх раніше зв'язувала необхідність копіювати на сцені форми й рухи буденного життя, в такій же звичайній, буденній і не пристосованій для потреб сценічної гри одежі. [...] Театральна сцена при перебільшеній еволюції “конструкції” приводила од театральної сцени до циркової арени (“Пошились у дурні” в театрі “Березіль”<sup>734</sup>), або до одкидання всіх декораційних прикрас і оголення театального “виробництва” та машинерії (“Секретар профспілки” та инш. постановки там же). Гіпертрофія, перебільшення руху актора робила його врешті акробатом, що потребував уже не сцени, а трапеції чи турніку, гіпертрофія театральності всупереч старому реалізмові наблизала актора до клоуна, а гіпертрофія темпу й бажання захопити в одній виставі таку силу подій, що їх вистачило б на три спектаклі, примусила театр подати руку кінематографу. Ця загальна “гіпертрофія” по всіх напрямках, що дійшла сво-

<sup>731</sup> *Хмурий В.* [В. Бутенко] Йосип Гірняк: етюд [...] — С. 22–23.

<sup>732</sup> *Гірняк Й.* Спомини [...] — С. 216.

<sup>733</sup> Там само.

<sup>734</sup> Автор помилково називає колектив театром, яким він стане лиш восени 1926 року.



го найвищого пункту в постановці “Пошились у дурні” в театрі “Березіль”, ніби стала спадати в останній момент, хоч сказати це напевно тут поки що не можна. Остання постановка театру “Березіль” — “За двома зайцями” (за Старицьким) видається нам спробою вже гармонійно поєднати де-які з придатніших засобів нового театру з здоровішими елементами старого. Ця постановка у всякому разі дуже симптоматична»<sup>735</sup>.

Середина 1925 року — кульмінаційний момент процесів, пов’язаних із аматорським рухом, про який регулярно сповіщали «Барикади театру». Тоді в МОБі було створено цілий репертуар для робітничої та сільської самодіяльності. За приклад можуть стати «Робселькорія» Ф. Лопатинського і П. Берези-Кудрицького, чи «Операційний план» З. Пігулович і Л. Френкеля, «Сількор Головка», «Ленін» Ф. Лопатинського та Л. Френкеля.

#### ЧЕТВЕРТИЙ СЕЗОН (1925–1926)

Останній сезон МОБу теж був досить плідним. Він розпочався постановкою сучасної оригінальної п’єси — першої в короткій історії Об’єднання. В пошуках літературного матеріалу для свого режисерського дебюту П. Береза-Кудрицький зупиняється врешті на «Комуні в степах» М. Куліша. На її обговоренні він досить темпераментно говорив про цю річ, підтримуючи виступ Я. Бортника, який напередодні на засіданні Режлабу аналізував «97»: «В обох п’єсах автор просто кричить: придивіться до села, прислухайтеся до його потреб! Допоможіть йому! Любіть село!»<sup>736</sup>. Експресія висловлювання вказує на глибоку внутрішню мотивацію, що зовсім не означало беззастережного визнання П. Березою-Кудрицьким самодостатності п’єси. Тож не дивно, що з листування М. Куліша та І. Дніпровського відомо про численні зауваження режисера автору, позначені комплексом авангардного режисера, для якого твори М. Куліша були надто традиційними.

Аналогічну точку зору висловлювали не лише театральні радикали. П. Рулін досить різко зауважив: «Куліш зазнав торік великого успіху своєю п’єсою “97 не-заможників” через збіг лише сприятливих обставин; [...] була з неї дуже нехитра мелодрама. [...] “Комуна в степах” проти “97” не дала жодної нової рисочки...»<sup>737</sup>.

<sup>735</sup> *Кисіль О.* Новий український театр / Ол. Кисіль // Життя й революція. — Х., 1925. — № 4. — С. 43.

<sup>736</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>737</sup> *Рулін П.* Минулий сезон «Березоля» / Петро Рулін // Життя й революція. — Х., 1926. — № 6. — С. 69–70.

Хоча, порівнюючи її з іншими п’єсами про класову боротьбу, він погоджувався, що твір М. Куліша «вигідно відрізняється [...] від них тонким ліризмом»<sup>738</sup>. Майже у таких самих виразах висловлювався й постановник: «Куліш пише якоюсь лірикою»<sup>739</sup>.

Сценічне рішення, запропоноване режисером, відповідало мистецькій ідеології «лівого» театру з його неприйняттям «побутового» чи «психологічного». Втім, Л. Курбас цю концепцію не підтримав, пояснюючи, що цього разу вони зустрічаються «з таким матеріалом, для котрого ми не маємо тих ключів, з якими можна підходити по розв’язання такого матеріалу»<sup>740</sup>. Більше того, він передбачав, навіть, можливість опору окремих березильців новим тенденціям: «Молодь наша не звикла до реалізму. Доведеться використати все, що у нас є»<sup>741</sup>. Згодом, звертаючись до побудови масової сцени, він зазначатиме: «Треба трактувати індивідуально кожного чоловіка, кожную групу і дати їй частину галереї. Тоді маса буде жива, рельєфна. Як вона буде реагувати — буде страшенно цікаво. Кожен актор мусить грати власну роль»<sup>742</sup>. Цілком очевидно, що між принципом вирішення таких сцен, приміром, у «Газі» та «Комуні в степах», була прірва. Добре це розуміючи, керівник МОБу говорив, зокрема, про виконавицю ролі Тодоськи: «Вийде на сцену, то такий “Газ” закатує, що прямо біда. Цього не треба»<sup>743</sup>.

На історії постановки «Комуни в степах» позначилися зміни програмного характеру. Принаймні, березильці усвідомлюють, що радикальні формальні експерименти потребують іншої естетичної території. Н. Кузякіна, розмірковуючи про творчий сенс ситуації середини 1920-х років, зазначає: «“Березіль” [...] шукав нові шляхи... “Комуна в степах” у цих шуканнях — і змістом, і формою — становила явище ніби перехідне, та напрям, який вона вказувала, виявився вірним»<sup>744</sup>.

Створення вистави припадає на час переоцінки Л. Курбасом і його учнями реалізму. Найпомітніше цей рух відбився на сценографії «Комуни в степах». Режисер і художник досягли необхідного компромісу, для чого знадобилися

<sup>738</sup> Там само. — С. 70.

<sup>739</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>740</sup> Там само.

<sup>741</sup> Там само.

<sup>742</sup> Зауваження Л. Курбаса після перегляду третьої дії «Комуни в степах», 1925 р. [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42, од. зб. 37.

<sup>743</sup> Там само.

<sup>744</sup> *Кузякіна Н.* П’єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія / Наталя Кузякіна. — К.: Радянський письменник, 1970. — С. 107.

лося три варіанти оформлення, про які згадувала Н. Кузякіна<sup>745</sup>. В останньому варіанті М. Симашкевич органічно поєднала важкі сіруваті драпрі по всьому заднику сцени із легкою конструкцією — станками різної висоти, яким вона надала «зовнішньої подібності до обстановки току: водовіз, який завжди можна зустріти на колгоспному подвір'ї; колесо, що рухає якійсь механізований пристрій або молотарку; граблі, дерев'яні вила, мішки з зерном, драбина на другий поверх станків, кілька снопів і плетений тин. Таке сценічне оформлення давало уявлення про місце дії, залишало місце для асоціацій і не придавало актора»<sup>746</sup>. Все це, словами П. Рупіна, створювало «ілюзію робочого процесу»<sup>747</sup>.

Ілюзорність середовища та дії, з нею пов'язаної, змінювала принципи сценічного існування акторів, які, здебільшого, адекватно реагували на таку трансформацію. А. Курбас саме о тій порі декларує перехід від «системи впливу» до «системи вияву». П. Береза-Кудрицький виявився чутливим до змін художньої стратегії, визнавши під час репетицій: «Однією з найголовніших помилок попередньої роботи є те, що я, опрацювуючи матеріал, хотів зробити театр впливу»<sup>748</sup>.

В особистому щоденнику В. Василько за два тижні потому занотує: «Характерне для нашої сьогоднішньої роботи те, що ми перейшли від театру впливу (агіт, плакат) до театру вияву. Знов на сцені вийшла потреба уміти знайти найхарактерніше (т. вияв) замість колишнього найбільш впливаючого (т. впливу). Хоча всі ми курбасовці, а проте, і режисура (Кудрицький), і актори (Чистякові) починають в праці над “Комуною в степах” частенько заглядати до теорії Станіславського»<sup>749</sup>.

Протиставлення, яке міститься у тезі В. Василька, не є бездоганно коректним. Уточнення мистецького курсу свідчило не про заперечення попереднього досвіду, а про пошуки шляхів його оновлення. Значно ближчою до істини видається позиція Н. Кузякіної, яка саме з приводу постановки «Комуни в степах» зауважувала: «Новий драматург і нові п'єси поставили перед театром багато завдань, — не на всі він міг відповісти відразу. Та саме на основі п'єс Куліша усвідомлюється керівником “Березоля” чимало істин і, насамперед, проблема реалізму»<sup>750</sup>. Звичайно, точка зору дослідниці постає через майже 35 років після

тих подій і є виваженою оцінкою, а не відгуком на момент. Натомість в окресленні мотивів постановника вона більш переконлива.

Щодо режисера, то він, хоча й прямолінійно, проте досить чітко визначав свою позицію: «Раз ставимо акцент на побут, на виявлення типів і середовища, то тут головним моментом є актор»<sup>751</sup>. Дійсно, у виставі глядачі побачили, як говорив А. Курбас, галерею історично, побутово, психологічно достовірних, зрозумілих їм сучасників. П. Рупін, виділяючи поміж них Луку А. Бучми та Голову комуни С. Шагайди, зауважував: «Не звикли актори до такого реального оточення; отже й надолужували вони це іноді зайвим гамором та метушнею»<sup>752</sup>. В цілому ж, як згадував Й. Гірняк, «багато з них зуміли забриніти гармонійним звучанням в авторській симфонії милозвучного слова»<sup>753</sup>. Не можна виключати, що лексика, мовні обертони тексту М. Куліша відігравали помітну роль у зміні акторських підходів до сценічних образів, спрямовуючи їх до розширення діапазону стильових прийомів. Тож, критика не лишила поза увагою чималий гурт виконавців: Й. Гірняка (Коцава), М. Крушельницького (Чухало), Р. Нецадименко (Мотронька), А. Гаккебуш та В. Чистякової (Химка), П. Масохи (Яша), інших молодих акторів.

Радше за все, корекція мистецького курсу загострила протиріччя між установленими прийомами творення образів і новими творчими підходами. Втім, певна асинхронність руху — річ цілком нормальна для творчого колективу, який складається з індивідуальностей різного творчого потенціалу.

У другій половині 1925 року МОБ зазнає реорганізації. Необхідність змін А. Курбас пояснював так: «Широку громадську роботу на час лишаємо на боці і звертаємо більше уваги на розробку теоретичних питань, пов'язаних з нашою роботою, на поглиблення наших методів. Наша праця в Режштабі має стати набагато інтенсивнішою»<sup>754</sup>. Мистецький поступ вимагав визначення пріоритетів, тому слід було переглянути номенклатуру станцій і комісій, залишивши осередки, необхідні для творчої праці Об'єднання. А. Курбас конкретизував свою точку зору, називаючи структурні підрозділи, потрібні для повноцінної діяльності: «Станція НОП, станція драматургічна, статбюро, пресбюро, станція фіксації та систематизації досвіду, клуб-станція, станція сільтеатру, репертуарна станція, станція мови і термінології. Цих дев'ять станцій, я думаю, повинні в цьому році залишитися»<sup>755</sup>.

<sup>745</sup> Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія [...]. — С. 100.

<sup>746</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 228–230.

<sup>747</sup> Рупін П. Минулий сезон «Березоля» [...]. — С. 70.

<sup>748</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>749</sup> Василько В. Щоденник. Т. 7: 1925–1926 рр. [Рукопис] ...

<sup>750</sup> Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія [...]. — С. 107.

<sup>751</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>752</sup> Рупін П. Минулий сезон «Березоля» [...]. — С. 70.

<sup>753</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 230.

<sup>754</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>755</sup> Там само.

Вочевидь, лідер «Березоля» розумів: підтримувати належний рівень роботи в усіх без решти осередках МОБу неможливо. Локалізація зусиль на нагальних потребах — ось шлях, який він пропонував. Впадає в око його бажання продовжувати дослідницьку роботу в спілці з фаховими спеціалістами. З цією метою він пропонує запросити до співпраці відомих вчених О. Курила та О. Тимченка. Для поліпшення діяльності драмсеминару Л. Курбас теж має намір запросити професіоналів: «Драматурги, які перш за все будуть проходити певні курси, будуть читати лекції, будуть студіювати закони драматургії, зачитувати свої п'єси, розбирати, критикувати чужі п'єси, — словом, станція матиме дослідно-виховавчу мету»<sup>756</sup>. Відповідним чином він передбачає покращити працю Станції мови та термінології, завдання якої, з одного боку, «удосконалити мову в МОБі», з іншого — «виробити і прищепити українську термінологію в галузі театрального мистецтва». Тож, цілком логічно, що учасники процесу мали в своїй діяльності спиратися на «досягнення Української Академії Наук у галузі наукової та художньої мови»<sup>757</sup>. Реорганізація мала заторкнутися і Станцію фіксації та систематизації досвіду, про діяльність якої Л. Курбас говорив більш предметно: «СФІД має завдання: 1. Знайти способи фіксації досвіду в усіх ділянках театру. 2. Занотувати досвід театральної роботи. 3. Створити систему майстерності сучасного театру. Причому розподіляємо свою роботу на дві частини: на 1) науку, тобто принцип і метод, тобто знання і вміння; 2) педагогіку — тобто будівництво, тобто становлення, тобто зростання»<sup>758</sup>.

В наведених пропозиціях гідне місце посіла реклама. Від Пресбюро вимагають енергійніше висвітлювати життя МОБу у пресі, пропагувати здобутки, інструктувати березильців, які прагнули спробувати свої сили в театральній публіцистиці. Водночас Л. Курбас розглядав можливість видання альманаху, збірок статей про МОБ. Вже за півроку програма майбутнього журналу конкретизується аж до складання корпусу публікацій, тем та авторів, постане, навіть, назва — «Театральний огляд». На жаль плани, в цілому, лишилися на папері — забракло сил, часу, коштів. Натомість інтенсифікувалася робота над виставами, відбулися нові режисерські дебюти.

В історії Мистецького об'єднання «Березиль» «Жакерії» П. Меріме (прем'єра 19 листопада 1925 року) — другій роботі двадцятидворічного Б. Тягна — належить важлива роль. Завдяки гучному успіху, вона пройшла впродовж сезону 32 рази, втримавшись на березильській афіші більш як три роки. Тож недаремно

<sup>756</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>757</sup> Там само.

<sup>758</sup> Там само.

дехто з критиків вважав, що саме «Жакерією» варто було стартувати в Харкові в статусі державного театру.

Природа її успіху викликала підвищений інтерес. За Й. Шевченком: «“Жакерія” — одна з визначніших робіт “Березоля”, один із шаблів, по яких театр піднімається до верховин монументального соціального спектаклю»<sup>759</sup>. Втім, саме цей напрямок не посів чільного місця в березильській традиції, досить швидко вичерпавши резерв, сказати б, соціального оптимізму своєї мотиваційної бази. Для І. Туркельтауба поява «Жакерії» в репертуарі МОБу «більше свідчить про початок занепаду (можливо, тимчасового), ніж про зміцнення театру “Березиль”»<sup>760</sup>. П. Рулін пов'язував успіх «Жакерії» з налагодженням продуктивного діалогу творчого колективу з глядачем: «Саме на виставі “Жакерія” зламався лід байдужості (слухніше, холодку) до театру, і глядач пішов до театру чималою кількістю. Після приголомшення “Газом”, після роздратування “Макбетом”, може й “Пошилися у дурні” та “Комуною в степах”, глядач почав розуміти театр саме в цей сезон»<sup>761</sup>. Ця, за його словами, «чітка й довершена» постановка протиставлялася, практично, всьому доробку Об'єднання. Втім, успіхом вона завдячувала, насамперед, участі в її створенні Л. Курбаса та його винятковій вимогливості до якості мистецької роботи. Крім того, Б. Тягно отримав безліч порад і зауважень на засіданнях Режштабу, коли шість разів захищав проект постановки, встановивши тим самим рекорд в історії МОБу.

Сам факт появи п'єси П. Меріме у різних фахівців викликав вражаюче полярні коментарі. Так, Ю. Смолич вважав: «В оригіналі Меріме, п'єса не являє собою вдячного для сцени матеріалу»<sup>762</sup>. Натомість Й. Гірняк наполягав, що тут «був надзвичайно сприятливий матеріал, на якому могли виявити свої сили березильські актори»<sup>763</sup>. Врешті, жваве обговорення хроніки П. Меріме за участі Л. Курбаса визначило сценічну долю твору, а виступ мистецького керівника концептуально окреслив його творчий сенс: «Чим є ця п'єса і тема? У темі є правда, історичний факт; тема — неорганізованість, розбрат, темрява, здатність піддатися провокації, довірливість, забобонність селянських мас, а також страшенно яскраве, позбавлене всяких оболонок ідеологічного порядку панство, і воно

<sup>759</sup> Шевченко Й. «Березиль» [...] — С. 68.

<sup>760</sup> Туркельтауб І. Про «Березиль»: (Вражіння з подорожі) [...] — С. 5.

<sup>761</sup> Рулін П. «Березиль» у Києві / Петро Рулін // Життя й революція. — Х., 1929. — № 7/8 — С. 140–141.

<sup>762</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Жакерія» в «Березолі» / Ж. Гудран // Нове мистецтво. — Х., 1926. — № 25. — С. 2.

<sup>763</sup> Гірняк Й. Спомини [...] — С. 232.

подане у всій наготі своєї людської безвартості, звірячості, страшенної глупоти, і при тому страшенної хитрості і т. д. У п'єсі є момент пануючої бруталної сили, як начала, що розв'язує такі речі»<sup>764</sup>. Насамкінець вчитель застеріг учня: виставу «нічим агітаційним не кінчати», а, навпаки, — «залишити селян переможеними і тим посилити трагедійний пафос твору»<sup>765</sup>.

В часи, коли класичну спадщину часто приносили в жертву ідеологічній «доцільності», значення такої вимоги важко переоцінити. Відкидаючи актуалізацію політичних гасел за рахунок мистецтва, Л. Курбас говорив, що «Жакерія» — це, все ж таки, не «Жовтень». Б. Тягну виявився тямущим учнем. Тож у Ю. Смолича не бракувало підстав твердити: «Не зважаючи на важку форму трагедії та складність ідеологічного задуму, не втомлює вона глядача, не моралізує, зовсім обходиться без будь-яких агітаційних прийомів і революційних трафаретів, а подає сюжет у зворушливих мистецьких формах, в барвистому, емоційально дуже му видовищі»<sup>766</sup>.

Ще на стадії обговорення п'єси найперше бралися до уваги ті її ознаки, які наближали твір до народної трагедії епічного характеру. Про можливість міфологізувати події хроніки схвально озвався Л. Курбас: «Міф про Сірого Вовка: те, що він вовкулака, — це навіть добре. [...] Сцена з міфом, оскільки вона малює певний стан свідомості селянства, їхні вірування важлива»<sup>767</sup>. Однак, цей мотив у виставі не надто наголошувався, даючись взнаки, головню, в змалюванні зовнішності Сірого Вовка (С. Шагайда) та лісових розбійників його ватаги, чиї костюми щедро оздоблювало хутро диких тварин та прикрашали вовчі голови.

У фіналі на кону розгортався потужний міфопоетичний образ затемнення сонця. Всі учасники сцени на нього реагували як на сакральне явище, ніби позначаючи масштаб події. Режисер-лаборант «Жакерії» А. Макаренко так описував цей епізод: «Містичний страх охопив селян. [...] Перед кожним учасником ставилось завдання знайти пластичний вираз, відповідний своєму внутрішньому станові в даній картині та своєму характерові. Приміром, у ролі підбурювача й боягуза Морана актор Карпенко скрутився клубком, увібравши голову; актор Швачко хрестився на сонце, як на ікону; високий Ільченко закам'янів на місці, немов паралізований; Івашутич упав на землю ниць, розкинувши руки хрестом. Ніякої одноманітності реагувань не припускалося. Акторові, який грав роль Годфруа — кривого лісовика з ватаги Сірого Вовка, на одній з коректурних репетицій Б. Тягну сказав: “А от ви накульгуйте на своїй кривенькій нозі і погро-

жуйте бердишем... он туди... чи то сонцю, чи то богові”. А в цілому композиція з тридцяти пластично виразних, сповнених живими пристрастями людей, створювала єдиний сценічний образ, образ катастрофи. Однак постановник не закінчував спектаклю з відчуттям непоправної загибелі. У самому фіналі Сірий Вовк, ватажок “лісових братів” (актор С. Шагайда), зводився на весь свій величезний зріст над тими, хто впав ниць, хто занепав духом, і закликав рушати в нетрі, щоб продовжувати боротьбу. За ним пішли його лісовики та частина селян. Так досягалась образна конкретизація ідеї і теми п'єси, досягалась єдність змісту й форми, єдність загального й окремого»<sup>768</sup>.

Попри чималі зусилля, Б. Тягну не зміг піднести сценічні події до трагічних висот. Так, принаймні, вважали окремі учасники спектаклю. Й. Гірняк стверджував: «Хоча театр і не спромігся ще в “Жакерії” на виставу найвищого трагічного напруження, то все ж таки зробив цікаву і щасливу спробу в цьому напрямі»<sup>769</sup>. Водночас, Й. Шевченка вистава вразила саме «силою трагедійного патосу»<sup>770</sup>. Хай там як, жанровий зміст цієї роботи Б. Тягна видається неоднозначним — трагедійне начало відтінялося веселковими барвами буфонади, іронічним блазнюванням дивував «гіньюоль».

Досить полярно критики оцінювали надміру стилістичну палітру березільської «Жакерії». За Й. Шевченком, «цей спектакль стільки стилістично суцільний і викінчений, що йому трудно щось закинути»<sup>771</sup>. А на переконання І. Туркельтауба, він був еклектичним: «Стиль спектакля — мішанина з романтики, ложнокласики, пафосу й навіть побуту. Проте цей еклектизм можна вибачити. В такому творі як “Жакерія”, його дуже важко уникнути»<sup>772</sup>. Рефреном цих тез звучали слова О. Мандельштама (у нього березільська вистава асоціювалася із карнавалом епохи «військового комунізму»), що її «можна посадити на вантажівку й провезти містом»<sup>773</sup>. Віддаючи належне самотності постановки, поет писав: «Жакерія Меріме зі своєю готичною конструкцією і пишною костюмерією створює враження оперової розкоші [...], актори грають так, як у нас грали б “Царя Максиміліана”»<sup>774</sup>. Для нього яскрава видовищність «Жакерії» не мала ознак

<sup>768</sup> Макаренко А. Курбас на репетиції / Андрій Макаренко // Лесь Курбас: Спогади учасників [...]. — С. 209.

<sup>769</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 232.

<sup>770</sup> Шевченко Й. «Березіль» [...]. — С. 68.

<sup>771</sup> Там само.

<sup>772</sup> Туркельтауб І. Про «Березіль»: (Вражіння з подорожі) [...]. — С. 5.

<sup>773</sup> Мандельштам О. «Березіль» [...].

<sup>774</sup> Мандельштам О. «Березіль»: (Из киевских впечатлений) / О. Мандельштам // Вечерняя Красная Газета. — Ленинград, 1926. — 17 июня.

<sup>764</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...

<sup>765</sup> Там само.

<sup>766</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Жакерія» в «Березолі» [...]. — С. 3.

<sup>767</sup> Протоколи Режисерського штабу [Машинопис] ...



стихійності, буяння імпульсивних реакцій, радше, навпаки, все поставало добре виваженим, продуманим: «Звичайно, це навмисне, як і все в “Березолі” свідомо і навмисне»<sup>775</sup>. Іншого разу О.Мандельштам висловився з цього приводу більш предметно: «Серед конструкцій безупинно рухаються пишно вбрані кольорові шахи [...]; живі фігури, які нібито постали з українського лубка, чи то зі стилізованої західної гравюри, чи з англійської карикатури»<sup>776</sup>. Чи слід дивуватися, що розкутість, соковитість «Жакерії» могла збентежити, викликати почуття стилістичної неврівноваженості? Надто вже нестримним виявилось бажання постановника вразити публіку масштабним видовищем.

Ще на стадії опрацювання тексту<sup>777</sup> режисер додавав до нього декілька тем, героїв, сюжетних ліній для інспірації різних сценічних ефектів. З цією метою ним було, словами П.Руліна, відкинуто «непотрібних для загального розвитку міщан; значно зменшено кількість сцен, де виступають феодалі... Маємо цілком нову сцену, коли виступає Жан перед парафіянами з казанням про чудеса св. Лефруа; новиною є й сцена висвячення молодого бароняти на пажа; спрощено деякі ролі, уведено нові постаті блазня та шинкаря — одне слово, розвантажено п'єсу від зайвого матеріалу, а разом із тим додано до неї чимало моментів, що її гострішою роблять. Особливої уваги заслуговує тут постать блазня, що так влучно допомагає його професія акторові своє освітлення героїв подавати»<sup>778</sup>. На щастя, нові герої (блазень, шинкар) добре вписалися в простір драми, засвідчивши сприйнятливості постановника до авторської інтонації драматурга.

Жанр хроніки, де короткі сцени змінювали одна одну, перекидаючи дію з міської площі в монастир, на узлісся, в палац, шинок, — вимагав продуманої концепції простору, уможливлену творчим суголоссям режисера та художників (М.Симашкевич, В.Шкляєв). Завдяки вигадливому просторовому рішення мізансценічний малюнок дістав ефектне розв'язання, яке зауважив І.Туркельтауб: «Все бездоганне з боку монтажу (зміна — швидка, жвава, вміло спрощена)»<sup>779</sup>. Такої ж думки був Ю.Смолич, підкорений її візуальною лаконічністю: «Воно вражає своєю портативністю: лише за допомогою кількох стовпів (що правлять дуже вдало й за ліс, і за колони при одмінному світлі), падуг та небагатьох при-

<sup>775</sup> Мандельштам О. «Березиль»: (Из киевских впечатлений) [...].

<sup>776</sup> Мандельштам О. «Березиль» [...].

<sup>777</sup> Літературна редакція Б.Тягна та П.Щербатинського. Щодо авторства перекладу — питання лишається відкритим. Втім, з огляду на зауваження, зроблені Л.Курбасом Б.Тягнові з приводу деяких невдалих виразів («живодьор», «отрижка»), можна припустити, що останній сам перекладав п'єсу П.Меріме.

<sup>778</sup> Рулін П. Минулий сезон «Березоля» [...]. — С. 71.

<sup>779</sup> Туркельтауб І. Про «Березиль»: (Вражіння з подорожі) [...]. — С. 5.

ставок і щитів — оформлено понад два десятки епізодів, оформлено барвисто й ефектно»<sup>780</sup>.

Хоча в «Жакерії» йшлося про конкретну епоху, питанням історичної достовірності режисер і художники не переймалися, пропонуючи, радше, «містеріальний» тип візуальної образності. За словами П.Руліна, їм слід було відтворити «характер доби», і митці розробляли лише ті мотиви, які цей «характер» виявляли: «Вже в першому акті вражала економність тих засобів, що з їхньою допомогою ліс удано: сім чи вісім колон із суворою запоною, що на них спускалася, гарну давали уяву про темряву лісу, що тільки й могла здичавітих вовків переховувати. Тої ж економії додержувались художники [...] і в дальших епізодах; суворі та прості лінії монастиря, готичні вирізи віконниць, розквітчений вітраж, величезний лев — герб д'Апремонів — утворювали ці ознаки відповідне для тої чи іншої дії тло...»<sup>781</sup>. В результаті сценічна композиція «Жакерії» виявилася одним із найпереконливіших естетичних фокусів вистави. «Я був вражений мистецтвом театру створювати образ епохи, — згадував В.Галицький. — Особливий ритм руху мас, пристрасність та релігійна ревність перетворювали кін на бунтівну середньовічну Францію»<sup>782</sup>. Головним героєм березильської «Жакерії», попри чималу галерею непересічних особистостей, був народ, створення образу якого належало до найрозвиненіших березильських традицій, на яку спирався Б.Тягно.

Серйозну спробу реконструювати «Жакерію» зробила Н.Чечель, послуговуючись, головно, власними ексклюзивними інтерв'ю з безпосередніми учасниками вистави (річ безпрецедентна для вітчизняного театрознавства<sup>783</sup>). Вона слушно акцентувала на полістилізмі в зображенні маси: «У “Жакерії” відбувається своєрідне поєднання двох головних принципів зображення народу, поширених у “Березолі”. У сценах повстання селянська маса виступає як одне ціле, яким володіє єдина пристрасть — втілення революційної стихії. У сценах, що передують за колоту та йдуть за ним, маса індивідуалізується, розпадається»<sup>784</sup>.

«Розрив зв'язку часів» театр розглядав, насамперед, крізь призму колективних реакцій, але, типологічно вони мали складнішу структуру. Взяти, хоча б, музично-пластичний шар, що в ньому окремі етапи народного збурення розкривалися відповідними засобами. Приміром, в одній з перших сцен на сільському святі місцевий люд виконував танок, побудований на ритмічних рухах гурту трьома симетричними колами. У фіналі цю пластично «внормовану» колективну дію змі-

<sup>780</sup> Гудран Ж. [Ю.Смолич] «Жакерія» в «Березолі» [...]. — С. 3.

<sup>781</sup> Рулін П. Минулий сезон «Березоля» [...]. — С. 71–72.

<sup>782</sup> Галицький В. Театр моеї юности [...]. — С. 168–169.

<sup>783</sup> Див.: Чечель Н. Українське театральне відродження [...]. — С. 59–82.

<sup>784</sup> Там само. — С. 71.

нювало хаотичне борсання морально зламаних, здичавілих від страху людей — свідчення їхньої фізичної та духовної поразки. Між зазначеними епізодами був ще один — знаковий, теж реалізований пластично. В реконструкції Н. Чечель він виглядав так: «Лунають радісні вигуки, які переходять у щось, що віддалено нагадує пісню»<sup>785</sup>. У такт її внутрішній мелодії починається своєрідний танок, не схожий з танком селян у мирні дні в першій дії. На передньому плані сцени, на всій її ширині, стоячи на місці, шалено хитаються дванадцятьоро селян. Це ритмічне розгойдування схоже на первісний ритуальний танець. Блищать очі, губи розтягнуті в посмішці-гримасі. Здиблені ритми панують у цій оргії смерті. Перехресне світло прожекторів висвічує обличчя, множить зазублини готичних арок — символи зверхності інстинкту над розумом і відчайдушного прагнення вирватися із темряви рабства»<sup>786</sup>.

На тлі розгорнутих масових сцен постаті окремих персонажів вимальовувалися дуже опукло, навіть за незначної кількості їхніх появ на кону. Акторський ансамбль викликав загальний інтерес попри те, що гранично розмежував рецензентські ряди. Ніколи раніше такої кількості полярних оцінок робіт виконавців жодна березільська вистава не викликала. Так, на шпальтах «Нового мистецтва» В. Волховський у статті «П'ять» із захопленням писав про А. Бучму, М. Крушельницького, Й. Гірняка, А. Сердюка та Б. Балабана в «Жакерії». Особливо високо він оцінював першого: «Не знаю як зробити зрозумілішим, щиріше передати те почуття, коли на сцені бачиш актора, що одразу з першого руху, жесту, слова захвачує тебе, забірає всю увагу, хвилює й підносить. Бучма — актор, що примушує забувати, що перед вами смертний [...], ви не можете його уявити по-за театром. На сцені перед вашими очима — брат Жан. На сцені XIV вік і в світлі прожектора перед вами із тьми віків приплив Жан. Він не міг бути іншим. Очі, бездоганна міміка, дикція, голос, жест — прекрасні. Ні в чим меншої брехні, хибності незграбності»<sup>787</sup>. А кількома номерами раніше І. Туркельтауб стверджував: «В тій прегарній зовнішній рамі, яку Тягнові пощастило дати в “Жакерії”, бракує тільки акторської виправки. Великий різнобій в тоні гри, в рухах. Найкращий доказ — Бучма. Таких талановитих акторів, як Бучма, взагалі мало. Але він у ролі брата Жана — не досить яркий. Він зовсім не переконуючий. [...] Ми не відчуваємо в Жані артистичної сили Бучми. ...Її й не могло бути, бо Жан не в даних Бучми»<sup>788</sup>. Трохи нижче критик закидав М. Крушельницькому

вторинність образу абата Гонорія, нібито «зліпленого» з його ж таки Режисера у виставі «За двома зайцями», додаючи, що «Крушельницький ліпить абата жирно, густо»<sup>789</sup>. В. Волховський, не помічаючи жодних повторів, стверджував прямо протилежне: «І брат Гонорій, як брат Жан, не може бути іншим, ніж дає його Крушельницький»<sup>790</sup>. Те, що для І. Туркельтауба «жирна, густа ліпка», для В. Волховського «вибагливість, легкість... Тільки-но було страждання, драма, гряде смерть. І — раптова насмішка над смертю, над глядачем, над самим актором»<sup>791</sup>. Його точку зору поділяє Ю. Смолич: «“Жакерія” продемонструвала прекрасний ансамбль виконавців. Насамперед А. Бучма — Жан. Витончений жест актора, бездоганне подавання слова й глибока, продумана міміка — створили імпазантний, сценічний образ»<sup>792</sup>. П. Рудін, схвалюючи роботу М. Крушельницького, Й. Гірняка, С. Шагайди, Ф. Радчука, Б. Балабана, А. Сердюка, — А. Бучму не згадує зовсім.

Загальне схвалення викликав, хіба що, Й. Гірняк, про героя якого Вол. Волховський писав: «Гнучкий, улесливий посланець короля Франції. Чудесний образ протрюхлого двору, коли мужчина манірно кокетував оголеною шиєю і затуляв її в трико ногами»<sup>793</sup>. Це враження ніби підхоплює та далі розвиває В. Хмурій, домальовуючи віртуозно зроблений акторський портрет: «Сір де-Беліль у Гірняка доведений по такої експресії в рухах, жестах, кольориті мови й обертонах інтонацій, що над видимим фізичним образом цілий час стоїть його внутрішня суть і власна тривога проглядає, наче еманція тривоги й настрою за сценою, звідки прибув щойно посланець короля з своєю місією. Це один з-поміж найвикінченіших і найтонших задумом його сценічних образів. На нім лежить знак великої роботи актора та експресивних прийомів акторської школи Березоля»<sup>794</sup>.

В цілому відгуки на виставу вражають полярністю оцінок за неналежного рівня аргументації, спонукаючи припускати: нова вистава не просто не «вписалася» в усталені уявлення про березільську сценічну культуру, а й щось їм протиставила. Чому так сталося?

Радше за все, в другій половині 1925 року еволюційні процеси в мистецькому курсі МОБу відбувалися зі швидкістю, за якою не встигали досвідчені фахівці. Спеціалісти, чутливі до ознак нового, часто не розуміли логіки березільських шукань. У епіцентр цієї ситуації й потрапила «Жакерія».

<sup>789</sup> Там само.

<sup>790</sup> Волховський В. П'ять [...]. — С. 14.

<sup>791</sup> Там само.

<sup>792</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Жакерія» в «Березолі» [...]. — С. 2.

<sup>793</sup> Волховський В. П'ять [...]. — С. 15.

<sup>794</sup> Хмурій В. [В. Бутенко] Йосип Гірняк: етюд [...]. — С. 23–24.

<sup>785</sup> Композиторами «Жакерії» були М. Вериківський та А. Буцький.

<sup>786</sup> Чечель Н. Українське театральне відродження [...]. — С. 75.

<sup>787</sup> Волховський В. П'ять / Вол. Волховський // Нове мистецтво. — Х., 1926. — № 29. — С. 13–14.

<sup>788</sup> Туркельтауб І. Про «Березіль»: (Вражіння з подорожі) [...]. — С. 5.

Поза тим, така дезорієнтація, можливо, була викликана інформаційним вакуумом — відсутність прем'єр у лідера «Березоля», який після «Протигазів» майже два роки не показував нових постановок, спантеличувала рецензентів. Л. Курбас познайомив киян з черговою своєю роботою — виставою «Напередодні» — лише 24 грудня 1925 року<sup>795</sup>. За жанром вона теж була хронікою, однак художню якість її літературної основи брав під сумнів навіть сам постановник: «Драматургічний матеріал слабкий. [...] П'єса абсолютно ніяк не побудована... Мені довелося цей матеріал взяти просто як один із складників цього спектаклю»<sup>796</sup>. Між тим, остаточний мистецький результат виявився непересічним, про що П. Рулін зауважив не без подиву: «Не зважаючи на звичайну недовговічність таких принагідно зроблених вистав, витримала ця п'єса аж 16 вистав»<sup>797</sup>.

Історія створення «Напередодні» укладається в двадцять днів підготовчої роботи і починається з програмного виступу Л. Курбаса, де окреслювався сюжет, корпус персонажів, стилістика, тощо. В цілому йшлося про постановку: «В плані певної містерії... Особлива революційна містерія, без богослужіння (без містики). Це, до певної міри, революційна літургія»<sup>798</sup>. Свого часу в статті «Нова німецька драма» Л. Курбас назвав літургійність і ритуальність визначальними ознаками експресіоністичного театру, відлуння якого можна було розчути й у «Напередодні».

Після «Джиммі Гігінса» відтворення зламу історичного часу знову актуалізувалося для Л. Курбаса. Тож центральним для нього стає, його словами, «ідеомотив», сенс якого полягав у усвідомленні масою своєї «обдуреності», що, врешті, спричиняє соціальний вибух. Нищення віри (у справедливого царя, вожда — Гапона, церкву) не могло не викликати руйнації, не спричинити катастрофи. Можливість побудувати оригінальне видовище, поєднуючи стилістику хронікальної драми із майже журналістським начерком, музичною патетикою та драматичною ораторіальністю, найбільше приваблювала митця.

Цариною експерименту стають цього разу засоби організації сценічного простору за законами музики, про що свідчать спогади Д. Власюка, який наводить епізод розстрілу, побудований «на контрасті співу молитви [...] з кількарізним вторгненням у молитву фальцета офіцера, його злими вигуками наказу і нещадним у своїй об'єктивності тріском гвинтівкових затворів. Чергування

<sup>795</sup> У 1927 році він здійснив на її основі постановку «Прологу».

<sup>796</sup> «Напередодні»: зауваження Л. Курбаса [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42, од. зб. 38.

<sup>797</sup> Рулін П. Минулий сезон «Березоля» [...]. — С. 73.

<sup>798</sup> «Напередодні»: зауваження Л. Курбаса [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42, од. зб. 38.

в певному ритмі молитви й хвилин загрозової тиші з тріском затворів, з короткими багатозначними репліками створювало відчуття тривоги й наближення чогось неминучого, страшного. Таке чергування різних елементів являло собою наче якісь своєрідні сценічні синкопи»<sup>799</sup>. Тож з точки зору мистецької проблематики «Напередодні» знаходилося у фарватері «Едіпа-царя», «Гайдамаків», «Газу».

Запроваджені в «Напередодні» мистецькі прийоми суттєво посилили роль композитора в розробці сценічної дії. Серед ідей, які Л. Курбас, запропонувавши М. Вериківському, пильної уваги заслуговує пропозиція інспірувати музичними засобами емоційні реакції глядачів і паралельно делегувати звуковому ряду функції коментатора сценічних подій. Врешті, музиці цього разу самій належало стати «дією», а не лише її тлом.

Щодо кіновпливів, хоча й опосередкованих, однак відчутних, то вони давалися взнаки в створенні образу гігантського натовпу — дуже сильного естетичного аргументу. Його (натовпу) рухи буквально зачаровували глядачів. Так у Л. Курбаса виникає ідея «мультиплікувати» масу: «Доведеться так встановити площі екранів і так розставити людей, щоби при великому освітленні всього простору, а освітлення мислиться тільки прожекторами, — одна людина відбивалася в трьох екранах»<sup>800</sup>.

Грою світла й тіні у виставі ліпилися об'єми, формувалися і деформувалися простір, викликаючи згадку про шедеври німецького кіноекспресіонізму. Крім «малювання світлом» Л. Курбас вдається до складних ракурсів, на що вказують його вимоги до художника: «Питання стоїть так: яку мусять мати форму екрани і як ще може бути використана їхня площа. Може, їх робити з прозорої марлі. На цій марлі можуть бути дані основні архітектурні мотиви міста, [...] було б добре, щоб у сцені розстрілу рухати ширми з місця (розставлені особи і їхні тіні падають), взяти на увагу рух площин, як у «Макбеті»»<sup>801</sup>.

Особливі вимоги до простору виникали через необхідність прискорити зміну епізодів, лаконічно, але чітко позначати місце подій, — це змусило його звернутися до монтажного принципу будови дії. «Оформлення сцени: для мотиву царської палати, двору посередині сцени зводимо будинок, у якому передня частина якось відкривається, і відтак на рейках викочується разом з певним задником і портрет, або без задника з кріслом чи бюро; це настільки високе, що тут, унизу, мусить бути лавка для відділення передпокою. Є сходи, появляються колони,

<sup>799</sup> Власюк Д. Сторінка минулого / Дмитро Власюк // Лесь Курбас: спогади сучасників [...]. — С. 229–230.

<sup>800</sup> Протоколи засідання Режлабу [Машинопис]. — ІМФЕ України, Ф. 42, од. зб. 33.

<sup>801</sup> Там само.

канделябри, яскраві, залиті світлом, золотом, блиск, світла дуже багато. В кімнаті царя висить портрет Олександра III, в кімнаті Сергія Олександровича — портрет Миколи II. Рейки прибиті до сцени, будинок може від'їжджати на задній план. Група есерів — шинок, портрет Миколи II в шинку, і силуети, характеризуючі в мініатюрі Париж»<sup>802</sup>.

Врешті просторовим модулем «Напередодні» стають сіро-голубі сукна, закріплені на фермах під колосниками: «ламаючись, ферми утворювали на перших двох планах сцени різні просторові комбінації. До кожної просторової комбінації додавалися деталі або проектувалися світлом потрібні силуети, які остаточно викликали асоціацію місця дії та його характер — просторовий образ даної сцени. [...] От сцена вбивства великого князя Сергія Олександровича. Вулиця Петербурга. Сукна, що на фермах, утворюють роги будинків. На стінах будинків — світлові плями у вигляді прорізів вікон з характерними силуетами рам. На все це проектується сніг, що поволі падає»<sup>803</sup>.

Якщо у розв'язанні сценічного простору «Напередодні» можна помітити ознаки впливу кінокультури, то підходи до вирішення костюмів вказують на інше джерело — майдановий театр. А. Курбас так це пояснював: «Костюми треба підкреслити гротесково, карикатурно, але не для сміху. Потрібна утрировка не смішної сторони, а серйозної теми. Треба освітити з нашої точки зору, що даний персонаж собою являє, це значить розкрити його соціальну суть і індивідуальну суть. Наприклад, цар: оскільки ми його трактуємо як дурного офіцера, що виріс на парадах, йолопа, то костюм має підкреслювати, наприклад, опущені плечі. Офіцери, великі князі, ад'ютанти — тема: “пуста виправка”, гострота руху. Ліберали, консерватори, чорносотенці з черевцями, лисинами, особливими бородами професорськими. Їхня тема: папашество біля державної справи — це до певної міри утрирувати не для викликання сміху, а в напрямку трагічної концепції цього... Так само робітники (типова якась риса)»<sup>804</sup>.

Чи слід розглядати зауваження А. Курбаса як повернення до естетичного арсеналу агітмасового театру? Навряд. Радше, йдеться про використання відомих театральних «знаків», витворених попередньою добою, що уславилася зображенням історичних подій у формах масштабного театального видовища.

Відповідну мотивацію знаходимо й у типології дійових осіб, які з'являлися на кону в монтажі майже двадцяти епізодів. Тут найбільшої уваги вартували Микола II (Й. Гірняк), Побєдоносцев (М. Крушельницький) та Каляєв (А. Бучма).

<sup>802</sup> Протоколи засідання Режлабу [Машинопис] ...

<sup>803</sup> Власюк Д. Сторінка минулого [...] — С. 227–228.

<sup>804</sup> «Напередодні»: зауваження А. Курбаса [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42, од. зб. 38.

Про першого П. Рулін писав: «Микола II — чи не найкращий здобуток Гірняка за цей сезон: утворив-бо він останнього царя таким, яким виглядав він зі свого щоденника, з усіх мемуарів своїх прибічників — нездарним маленьким офіцером, що безпорадно боровся серед тих великих питань, що їх поставила йому історія»<sup>805</sup>. Виконавець працював над роллю дуже скрупульозно (вивчав мемуари графа Вітте, французького посла Палеолога, звертався до портретів Репіна), щоб врешті його герой набув вкрай стриманого сценічного виразу: «Я виговорював текст сіро-матовим тембром голосу, жестикуляція моя була обмежена кількарізним підкрученням вуса... Основне розположення рук: права рука висіла на грудях, придержуючися коротким пальцем за гудзик мундира, а ліва постійно стирчала за царською спиною із стиснутим кулаком»<sup>806</sup>. Лаконізм не зашкодив його глибині й здобув високу оцінку А. Курбаса: «У Гірняка — цар Микола. Чотири рухи — вся побудова»<sup>807</sup>. Специфічною ознакою акторської роботи Й. Гірняка була реалістична достовірність та психологізм, якому не завадив мінімалізм образних засобів.

Робота М. Крушельницького, навпаки, була наголошено ексцентричною. З першої хвилини, коли невеликий на зріст актор починав, спираючись на закриття від глядачів підставку, довго й уповільнено підніматися з-за величезного ампірного письмового столу, він справляв враження гігантського монстра з довжелезними руками й довгим висохлим тулубом. Лякали впалі очі, провалля безгубого рота. На череп скидалася його лиса голова. Цей, по суті, гіньйольного походження образ, водночас викликав у пам'яті окремі знамениті експресіоністські кінообрази.

А. Бучма грав Каляєва як героя психологічної драми, ускладнюючи малюнок ролі елементами удаваної патетики. Ось як, приміром, виглядала сцена в казематі: «Бучма — Каляєв то лягає на ліжко, то рвучко підводиться, сідає, охопивши руками коліна, знову лягає і знову схоплюється»<sup>808</sup>. Моменти збудження й протрації постійно змінюють одна одну. Прийоми акторської техніки нагадують про арсенал «героя-неврастеника». Втім, вони були обарвлені тонкою іронією виконавця. «Холод смерті кидав Каляєва-Бучму в озноб. Він забирався на ліжко, охоплював коліна руками, клав на них змучену голову. Лихоманка біла його нестерпно. Намагаючись зігрітися, Каляєв-Бучма закутувався у пальто, натягував

<sup>805</sup> Рулін П. Минулий сезон «Березоля» [...] — С. 73.

<sup>806</sup> Гірняк Й. Спомини [...] — С. 227.

<sup>807</sup> «Напередодні»: зауваження А. Курбаса [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42, од. зб. 38.

<sup>808</sup> Заболотна В. Амвросій Бучма / В. І. Заболотна. — К.: Мистецтво, 1984. — С. 31. — (Майстри сцени та екрана).



на голову ковдру, але темрява, що огортала його там, жадко нагадувала могилу. Він схоплювався на ноги і патетично відчайдушно, але досить фальшиво вигукував:

— Желябов! Перовська! Чуєте ви мене? — Цим вигуком Каляєв глушив страх смертельної тиші і самотності. Він і хмілів від власних слів і пози, очі палали відчаєм і захватом, ковдра нагадувала благородні лінії римської тоги. Постаментом цьому живому пам'ятнику було убоге тюремне ліжко»<sup>809</sup>. Тож, уникаючи сильних засобів впливу на публіку, таких як гротеск чи ексцентрика, А. Бучма, однак, не позбавляв свого героя ознак акторської оцінки, що досить складно зробити в естетичному режимі театру психологічної правдивості.

Полістилізм акторських робіт, різноманітні рефлексії експресіонізму, ознаки агітмасового видовища, кіно впливи, — все це разом синтезувалося в художньо переконливий, духовно зрілий сценічний твір, яким закінчилася київська біографія засновника МОБу.

Навесні 1926 року Я. Бортник дебютував постановкою п'єси В. Ярошенка «Шпана». Це була остання прем'єра Мистецького об'єднання «Березиль». Драматург, який уже мав досвід співпраці з березильським режисерським молодняком, цього разу пише для дебютанта оригінальний твір із задержуватою назвою «Шпана».

Вистава одразу збирає повні зали — щовечора аншлаг. О. Мандельштам писав: «Реве Бессарабка, кинулися до театру євреї з Подолу. Нічого не хочемо, хочемо “Шпану”»<sup>810</sup>. Ім'я режисера миттєво стає популярним, хоча раніше було відоме, головним чином, у колах, причетних до театрального руху на селі. Відтак постановка «Шпани» не могла не викликати здивування, насамперед тих, хто був обізнаний з основним спрямуванням роботи режисера.

Березильське мистецтво тодішні фахівці вважали явищем принципово експериментальним, проте остання прем'єра була несподіванкою навіть для них. П. Рупін гранично відверто зазначав: «Після цього історичного ставлення (“Напередодні” — вистава про революцію 1905 року — *Н.Є.*) перейшов театр до комедії, чи то ревью, огляду. Пішов він цим назустріч прагненням широкої публіки до видовища легкого та веселого, такого, що не зворушить думки гаслами, що дає відпочити в сміхові»<sup>811</sup>. Як бачимо, автор кваліфікує ситуацію, фактично, ігноруючи безапеляційні заяви одіозних ідеологів про буцімто сформовану відразу глядацького загалу до найменших ознак розважальності в сучасному театрі. Не маючи жодних ілюзій щодо художньої вартості драматургії, яка лише у грун-

товній переробці годилася для використання на сцені, він стверджував: її приналежність до розважальної культури якраз і робила постановку такою популярною. Втім, далі П. Рупін зауважував: «Не слід, звичайно, переоцінювати цього моменту, не слід самі тільки голі числа брати. В мистецтві кількість не завжди переходить в якість...»<sup>812</sup>. Тим не менше, професійна відповідальність не дає йому схибити і видавати бажане за дійсне: «Успіх “Шпани” — це успіх не тільки чітко й легко зробленої вистави, але й успіх п'єси, що не давила своєю ідеологією, [...] яка вабила тим, що викликала здоровий сміх, що його так потребує стомлена людина наших часів»<sup>813</sup>.

Про твір В. Ярошенка згадували майже всі дописувачі й у широкому діапазоні суджень, подеколи на шпальтах одного видання. Прикладом можуть бути публікації Ю. Смолича та К. Кравченка в «Новому мистецтві». Перший говорив, що «годі в цьому спектаклі шукати п'єси. Анекдот про злодія замзава, про розтрату — неоригінальний, заялозений та ще й несмішний. “П'єса” ця не тільки позбавлена будь-якого змісту чи неодмінної для сатири гостроти, а й не задовольняє мінімальним драматургічним законам, що відрізняють драматичний твір од хронікерської замітки в газетнім розділі “пригоди й злочини”»<sup>814</sup>. Другий мав іншу точку зору: «“Шпана” — сатира з сучасного радянського побуту й до того — побуту міського, безпосередньо- близького до нас»<sup>815</sup>. Він порівнював останню прем'єру з «Пошились у дурні» та «За двома зайцями», і це порівняння свідчило не на їхню користь. Натомість, дебютна робота Я. Бортника «позитивно відрізняється саме цим своїм наближенням до сучасності, до сьогоднішніх властивостей та потреб нашого побуту та до проблеми його оздоровлення»<sup>816</sup>.

П. Рупін теж не уникнув порівняння всіх трьох вистав, виділивши їх в окремий напрямок березильського репертуару, але його оцінка була досить прохолодною: «Звичайно, то не була така уїдлива сатира, на яку спромігся, приміром, російський драматург Ердман у “Мандаті” і якої потребував тодішній час»<sup>817</sup>. Однак, важливим для П. Рупіна було інше — перспективи цього напрямку в мистецькому розвої «Березоля». Він звертав увагу на те, як «при слабкому літературному тексті промовляла вистава гострим рухом актора, що виявив свою надзвичайну,

<sup>812</sup> Там само. — С. 75.

<sup>813</sup> Там само.

<sup>814</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Шпана» в «Березолі» / Ж. Гудран // Нове мистецтво. — Х., 1926. — № 26. — С. 8.

<sup>815</sup> Крав-ко К. [К. Кравченко] Постановка «Шпани» в Києві / К. Крав-ко // Нове мистецтво. — Х., 1926. — № 15. — С. 10.

<sup>816</sup> Там само.

<sup>817</sup> Рупін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня [...]. — С. 107.

<sup>809</sup> Заболотна В. Амвросій Бучма [...]. — С. 33.

<sup>810</sup> Мандельштам О. «Березиль»: (из киевских впечатлений) [...].

<sup>811</sup> Рупін П. Минулий сезон «Березоля» [...]. — С. 73.

майже акробатичну вправність ще в “Пошились у дурні”. Нові спроби музичного оформлення, що в деяких виставах практиковано (шумова оркестра, робота Л. Ентеліса), яскраві й промовисті строї (В. Шкляєв), низка розважливих сценічних трюків — усе це робило з цих вистав видовища, що приваблювали широкі верстви глядача, промовляючи до нього як сатиричним змістом, так і загальним мажорним своїм тоном»<sup>818</sup>. Інший авторитетний критик — Х. Токар — мав схожу точку зору: «Прем'єра, яку зіграли з тією карбованістю виконання, що притаманна цьому театрові, радує ще й тим, що починаєш помічати зростання і розвиток режисерської лабораторії “Березоля”. Я не знаю жодного театру, навіть найбільшого в СРСР, де б висували перед собою завдання плекати режисерів. “Березиль” вміє під час репертуарної кризи знаходити вихід із скрутного становища, перетворюючи слабкі п'єси в цікаві сценічні твори. Він одночасно і готує режисуру, думаючи про майбутнє. Серед інших це поки що недооцінена заслуга тов. Курбаса»<sup>819</sup>.

Крізь призму специфічного жанрового змісту розглядали режисуру вистави й інші автори, дивуючись рівню виконання естрадних та циркових номерів, смак до яких березильці не втрачали з початку 1920-х років. Поза тим, жанровий аспект вистави викликав чимало суперечок — усе частіше лунало слово «реву», попри те, що вистава не відповідала всім належним кваліфікаціям жанру. Справжнє реву постане лише через три роки, на харківській сцені, коли дебютуватиме наступне покоління березильських режисерів: Б. Балабан, В. Скляренко, Л. Дубовик та К. Діхтяренко, які гуртом створили знамените «Алло, на хвилі 477!».

Сьогодні важко простежити за процесом підготовки «Шпани», але сучасники констатували цілком нетрадиційну для українського театру виробничу ситуацію. Від початку репетицій Я. Бортник запропонував акторам вдатися до техніки імпрровізації та прийомів «маски». Особисто для нього переважив дивертисментний принцип, що уможлилював імпрровізацію в інтермедіях між окремими епізодами. В процесі репетицій інтермедії захопили більшу, ніж передбачалося, «територію» майбутнього видовища. Я. Бортник втрачав почуття міри, на що згодом вказував рецензент: «Видно, постановщик дуже відчув усю нікчемність “п'єси”, коли, дбаючи за змістовність, нагрузив її ще й кількома додатковими показами... Хоч і не позбавлені ці покази дотепності, та проте не всі вони пішли на плюс виставі. [...] Вони тільки обтяжили спектакль, розтягли дію та загальмували її прискорений темп»<sup>820</sup>.

<sup>818</sup> Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня [...]. — С. 107.

<sup>819</sup> Токар Х. «Шпана»: («Березиль») / Х. Токар // Театр — Музика — Кіно. — К., 1926. — № 18. — С. 6.

<sup>820</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Шпана» в «Березолі» [...]. — С. 8.

П. Рулін, аналізуючи режисуру, закидав Я. Бортнику неспроможність наслідувати раннього Мольєра та гармонійно поєднати характери персонажів з інтермедіями, що уможливило б, на думку критика, появу в українському театрі важливого художнього прецеденту<sup>821</sup>. Впадає в око схожість позицій українського рецензента та О. Мандельштама, який стверджував: «Український театр хоче бути розсудливим і прозорим, щоби на нього пролилося рум'яне сонце Мольєра... Українська комедія рухається довкола Мольєрового сонця»<sup>822</sup>.

Насправді Я. Бортник першим серед мобівських учнів Л. Курбаса спробував широко запровадити в «Шпані» технології *comedia dell'arte* — імпрровізацію та «маску». Для цього він разом з акторами регулярно відвідували зоосад, спостерігаючи за поведінкою тварин, на якій базувалася будова «маски». Так, Й. Гірняк згадував борсука Бухгалтера, жирафу Замзава, мавпу машиністку. Водночас існувало й інше джерело поставання «маски» у «Шпані». В того ж таки Й. Гірняка знаходимо вказівку на прототипи Замзава та Бухгалтера (С. Шагайда та М. Крушельницькій) — всесвітньо відомих Пата і Паташона. Крім того, актори застосовували гротескові, майже клоунські грими, що також справляло враження маски. Власне, постановник не вимагав ідентичності героїв «Шпани» традиційним персонажам італійської народної комедії, натомість шукав технологічні прийоми, які наближали виконавців до створення «маски».

Щодо інтермедій «Шпани», то окремі згадки про них знаходимо у Х. Токаря: «Театр показав нам героїв п'єси та їм подібних персон у різних станах. Ми їх спостерігали на дещо розтягнутому, проте вдалому та модному зараз диспуті “Родина і шлюб”. Ми їх бачили на спіритичному сеансі (влучно й міцно зробленому), наперченому злобою дня — українізацією... Не пощастило тільки прекрасному за задумом “революційно-фокстротному” епізоду. [...] І лише наприкінці епізоду промайнув вдалий момент — “Фокстрот лежачи”»<sup>823</sup>.

Л. Курбас на фахових заняттях з Практики сцени приділяв імпрровізації особливу увагу, зробивши її об'єктом постійних розмов і дискусій. Приступаючи до репетицій «Золотого черева» Ф. Кроммелінка, він також використовував ідею «маски»-тварини, до якої вдавався ще в Молодому театрі, працюючи над «Горе брехунові». Сценічні герої «Золотого черева» мали за психофізичними ознаками асоціюватися з кабаном, лисицею, віслюком, мавпою, зайцем, качкою. Тож відповідне спрямування пошуку Я. Бортника було не випадковим, постало на плідному ґрунті молодотеатрівський експериментів і відбивало творчі шукання всієї Курбасівської школи.

<sup>821</sup> Рулін П. Минулий сезон «Березоля» [...]. — С. 74.

<sup>822</sup> Мандельштам О. «Березиль»: (Из киевских впечатлений) [...].

<sup>823</sup> Токар Х. «Шпана»: («Березиль») [...]. — С. 6.

Іншою генетичною ознакою *comedia dell'arte* в «Шпані» стають дзання — традиційні слуги просценіуму. Їм належало допомагати героям п'єси, за потреби пересувати на кону предмети, міняти оформлення, тощо. Власне, у такий спосіб вони мали прискорювати сценічні події, хоча, насправді, радше гальмували. Пересуваючись по кону на роликах, дзання постійно відволікали увагу публіки. Крім того, оригінальне пластичне рішення цього непосидючого й ефектного гурту вказує на ще одне естетичне джерело, з яким поняття ревію пов'язується найбільш органічно і до якого березильці середини 1920-х — початку 1930-х років неодноразово «припадали». Йдеться про мюзик-хол.

Авангардна театральна культура зазнала чималого впливу мюзик-холу, на що вказують широковідомі театральні постановки тієї доби. В середовищі березильців неугавний інтерес до цирку та кіно збагачується зацікавленням у мюзик-холі. Не останню роль тут відіграла березильська закоханість у таке його породження, яким був Чарлі Чаплін, чий мистецтво сфокусувало здобутки мюзик-холу, цирку та кінокультури.

Пильну увагу українських митців привертала стилістика чаплінської ексцентріади — зокрема А. Курбас часто посилався на досвід Чарлі Чапліна, гаряче рекомендуючи своїм учням вчитися у нього. Тож слушним виглядає акцентування Ю. Смоличем саме цієї естетичної доміаннти у виставі Я. Бортника: «Мюзікхольні номери, ексцентріади тут стали режисерові за дуже зручні засоби. В центрі всього видовиська безперечно слід поставити ексцентрику. Самі вже ролики додали виставі надзвичайної легкості. Слуги просценіума на роликах, а замість кону плац скетинг-ринку — це виходить за межі звичайного трюку, це вже принцип, це вже метод не тільки оформлення, а й подавання змісту огляду — ексцентріади»<sup>824</sup>.

«Шпана» стала важливим прецедентом у тодішньому драматичному театрі, про що влучно висловився Ю. Смолич: «Ось уже понад два роки, як у мистецьких колах точаться мляво балачки про український театр сатири, про естраду українську та музкомедію. Нам здається, “Шпана” наочно довела, що сили для організації такого театру дозріли. Бо в “Шпані” маємо ми паростки й оперети української, і театру сатири (це насамперед), і естради. Більше — українського цирку. Хіба не культивував клоуна М. Крушельницький? Того українського клоуна, що кажуть не було й нема на Україні. Хіба нема чого повчитися цирковим естрадникам в ексцентрика Б. Балабана. [...] Справа утворення української естради має знову повстати. І передовсім за неї мусить подумати “Березиль”»<sup>825</sup>. Міркування критика виявилися пророчими. Ретельність, завзяття й відповідальність театру

<sup>824</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Шпана» в «Березолі» [...]. — С. 8–9.

<sup>825</sup> Там само. — С. 9.

в опрацюванні незвичної образної мови — все вказувало на принциповий характер цієї спроби.

Я. Бортник дуже ретельно працював над створенням «естетичного плацдарму», де актори могли шліфувати свою техніку. Тож у «Шпані» публіка зустрілася з чималим гуртом акторів-майстрів, поміж яких особливо виділялися В. Чистякова, Л. Сердюк, С. Шагайда. Однак, найбільше компліментів отримав тоді М. Крушельницький, який «дав виставі той пустотливо дотепний, веселий тон, який цілком заслужено викликав під час вистави аплодисменти. Його бухгалтер — це дійсно, сонливе, таке, що працює з-під палиці, улесливе, зігнуте перед начальством створіння. Виконання Крушельницького насправді незрівняне»<sup>826</sup>.

Окрім виразності, дієвості й переконливості жесту, особливої пластичної органіки, вміння бачити у середовищі партнера — словом, усього того, що здавна вважалося сильною ознакою березильської акторської культури, — у рецензіях на постановку «Шпани» критика чи не вперше помічає своєрідність мовних інтерпретацій. Те, що вони були у постановці Я. Бортника невивадковими, свідчать спогади Й. Гірняка, де занотовано таку особливість режисури: «Глядач розважався мовним воляпюком, базарним жаргоном та нашвидку українізованими машиністками й бюровими чиновниками, які, на доручення постановника, намагалися уподібнюватися до експонатів київського звіринця»<sup>827</sup>. На це також звернув увагу П. Рулін, хоча і вважав такий прийом зловживанням «макаронічною сумішкою української мови з російською»<sup>828</sup>.

Суржик у «Шпані» фігурував як об'єкт поміркованої сатири. Втім, принципово важливо, що театр усвідомлював соціальний аспект цього вияву національного самоприниження. Але, на відміну від «Зайців» М. Старицького, де, радше за все, суржик є виявом ментального ушкодження, породженого попередньою історією національного приниження, мовний «екстрем» «Шпани» відбивав деформації, інспіровані вже радянською дійсністю. Театр розпізнає й унаочнює ознаки «совміщанства» новітнього зразка, можливо, ще не вмючи належним чином діагностувати це явище. Але його природу він позначив точно і відверто.

«Шпана», в цілому, посіла в історії «Березоля» помітне місце, попри те, що їй в цьому подеколи відмовляють, насамперед, через жанр — аж надто легковажний. Окрім всього, це був перший зразок театральної сатири, спертої на оригінальну літературну основу (до того ж, спеціально для березильців створеної), а не на переробку класичного твору, як, приміром, «Пошились у дурні» чи

<sup>826</sup> Токарь Х. «Шпана»: («Березиль») [...]. — С. 6.

<sup>827</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 234.

<sup>828</sup> Рулін П. Минулий сезон «Березоля» [...]. — С. 75.

«За двома зайцями». І хоча драматургія В. Ярошенка цілком заслуговувала на всі закиди фахових критиків, але пересічний глядач знайшов у «Шпані» жадану «злобу дня», критичний погляд на дійсність з усіма її «радянськими» ознаками. Врешті, за висновок тут може правити думка О. Мандельштама, який помітив у «Шпані» важливі прикмети нового: «“Ідеологія” у ній шкутильгає, зміст легко-важний: якась нісенітниця про розтратників, але так чи інакше, кияни підняли “Шпану”, всенародно перенесли до цирку, валять на неї десятками тисяч і нізащо не випускають із міста. Загальне визнання увінчало “Шпану”. Вийшла комедія великого стилю»<sup>829</sup>.

Після останньої київської прем'єри влітку 1926 року березильці згідно з рішенням уряду почали збиратися до Харкова — про це оголосили на Всеукраїнській театральній нараді ще у березні. Від цього моменту починається реорганізація МОБу, який стає виробничим театром. До Харкова можуть переїхати далеко не всі березильці — частина змушена лишитися у Києві. Взагалі, на той час склад Об'єднання встигає суттєво змінитися: «режисери Лопатинський і Василько, окрилені успіхом своїх постановок, не стали чекати черги для нових постановок, подалися хто куди: Лопатинський до Одеси поспробувати свій хист на кінофабриці, а Василькові заманулося поексплуатувати свою постановку “За двома зайцями” в театрі Г. Юри в Харкові, а згодом у театрі в Одесі. Колишні молодотеатрівці Павло Долина і Степан Бондарчук полакомилися самостійними режисерськими хлібами в Одесі, а Гнат Ігнатівич [...] повернувся до своїх перерваних студій медицини. Сергія Каргальського заманила адміністративна діяльність у столичному оперному театрі. За Лопатинським, Васильком та Бондарчуком подалися Зіна Пігулович, Любов Гаккебуш та Соня Мануйлович»<sup>830</sup>. Ці події хоча й скорегували плани і практику «Березоля», але не могли суттєво вплинути на життя Об'єднання, реформування його у театр і переїзд до столиці.

Розмови про зміни почалися наприкінці 1925 — на початку 1926 року. У лютому Л. Курбас виступив перед колективом із розповіддю про свою поїздку до Харкова і переговори із представниками влади.

В цьому питанні важливо правильно визначити мотиви, які спонукали Л. Курбаса зважитися на такий крок. Таких мотивів не бракувало в діапазоні від творчих до прагматично-виробничих (приміром, він повідомляв трупі про 100 тисяч карбованців субсидії). У цій ситуації колектив отримав би передишку, оскільки старий репертуар ставав, фактично, новим.

В цілому, за його словами, складається умова для ретельнішої праці над набутим досвідом, без необхідності поспішати з новими постановками. Але це бу-

<sup>829</sup> Мандельштам О. «Березиль»: (Из киевских впечатлений) [...].

<sup>830</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 218.

ло не головне, головне полягало в тому, що «у Києві наша режисура дасть навіть шість-вісім постановок на рік, тобто, зокрема, кожен має змогу поставити одну або півтори постановки на рік, а у Харкові відкривається театр “Сатири”, український, відтак, “Червонозаводський театр”, який теж українізується, який теж має бути відданий у наші руки»<sup>831</sup>. Привабливо виглядають й інші можливості: «Це наявність у Харкові фінансованих державою журналів, можливість у Харкові все те, що у нас звичайно закінчується одною пропозицією, видання всяких бюлетенів і збірників, — можливість усе це проробити у Харкові без шкоди і можливість проробити це з меншою витратою сил, як у Києві. Це має велике значення для утвердження театру, яким ми його собі уявляємо [...] в розумні впливу на всі українські театри. Цим нехтувати не можна»<sup>832</sup>. Л. Курбас оцінює харківську культурну ситуацію як більш сприятливу й конструктивну з точки зору цілей «Березоля», бо «в Харкові зосереджена вся наша література. В Харкові і в розумінні глядача ми маємо багато гостріших, більш вимогливих критиків, багато кращих і видатніших політичних, культурних діячів, ніж ми можемо мати тут»<sup>833</sup>.

Всю весну йшла підготовка до зміни статусу, умов праці, адже МОБ, реорганізований у театр, змушений був подбати про ті ділянки роботи, які лишалися у Києві, приміром, музеї. Його передають Академії Наук, під патронат П. Руліна. Згортається робота деяких станцій і комісій. Л. Курбас у засобах масової інформації розповідає про плани на майбутнє.

Вже у 1980-ті роки Н. Кузякіна спробувала окреслити головні мотиви, якими керувався лідер МОБу, позначаючи найбільш суттєві пункти його програмних настанов: «Переїзд мав на меті одним махом вирішити чисельні проблеми життя “Березоля”: допомогти здобути матеріальну рівновагу за рахунок значної субсидії, яка надавалася столичному театру, створити сприятливе глядацьке середовище — до Харкова тих років з'їжджалися молоді українські таланти, було чимало вузівської молоді, рабфаківців і т. п.; приваблювала ідеологічна підтримка з боку літературно-художніх організацій, дуже активних у ті роки. Нарешті, Курбас отримував у Харкові можливість більше впливати на загальноукраїнський театральний процес, підтримувати дух неспокою, невдоволеності і творчих пошуків. А ще він мріяв організувати там театр Сатири, українську оперету, видання теоретичного театального журналу і тому подібне»<sup>834</sup>.

<sup>831</sup> Вступна лекція Л. Курбаса до «Золотопуза», 1926 р. [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42, од. зб. 39.

<sup>832</sup> Там само.

<sup>833</sup> Там само.

<sup>834</sup> Кузякіна Н. Лесь Курбас [...]. — С. 29.



Засновник «Березоля» переїздив до Харкова, вже здійснивши свої плани радикальної реформи українського театру, реформи, розпочатої ще за часів Молодого театру і покликаної оновити національну культуру. У середині 1920-х років круто змінюється соціальна дійсність, а щодо подальшого розвитку політичної ситуації, то оцінити її адекватно, тим паче в найближчій перспективі, він не міг. Лише згодом Л. Курбас переконається, що дійсність чимдалі менше відповідатиме його глобальній меті. Розходження з владою та її ідеологією відбуватимуться поступово, проте невідворотно. І харківський етап існування Курбасівського дітища не раз промовисто це засвідчить.

розділ четвертий

---

«БЕРЕЗІЛЬ»  
У ХАРКОВІ  
(1926–1933)

Харківський період в історії «Березоля» — найбурхливіший та найдраматичніший. В минулому лишилася київська доба, позначена романтикою нестримного пошуку, лишилася публіка, яка пов'язувала з березільцями сподівання на оновлення національного театру. Один із прихильників гурту — О.Мандельштам, розмірковуючи над його долею, зауважував: «“Березіль” за 4 роки своєї роботи забудував різноманітними й тимчасовими спорудами дике поле старого українського театру. Ця забудова відбувалася із гарячковим поспіхом. З подібною швидкістю будуються корабельні перед війною, нагромаджуються барикади і риються окопи. У роботі “Березоля” є щось спільне з роботою будь-якого засновника: він прагне в найкоротший час подати зразки найрізноманітніших жанрів, намітити всі можливості, закріпити всі форми»<sup>835</sup>. Він передрікав, що Курбасівське дітище започаткує основні типи українського театру, які розвиватимуть березільську мистецьку ідеологію, втілюватимуть її у життя. До певної міри цей прогноз здійснився.

## ПЕРШИЙ СЕЗОН (1926–1927)

Про харківську добу «Березоля» написано чимало. З одного боку, історія підтвердила слушність міркувань О.Мандельштама, а з іншого — створила ситуацію, непередбачувану поетом у першій половині 1920-х років. Одним із тих, хто найкраще схарактеризував зміни в житті колек-

<sup>835</sup> Мандельштам О. «Березіль» [...].

тиву, був Ю.Шевельов: «У Харкові містилося три театри для харків'ян, що формально звалися “Березіль”: агітпропний, театр-ревію та “нормальний” — хоч усі три при одній школі виховання актора; а далі — четвертий, театр Миколи Куліша; і нарешті — театр Леся Курбаса. Статистично: перші три — 23 вистави, четвертий — три і п'ятий — теж три. Трагічна дійсність тогочасного Харкова»<sup>836</sup>. Оцей п'ятий театр, за Ю.Шевельовим, складався із «Золотого черева» (1926), «Диктатури» (1930) та «Маклени Граси» (1933).

«Березіль» розпочав свою роботу «Золотим черевом» Ф.Кроммелінка (прем'єра 16 жовтня 1926 р.), одразу зазнавши гіркоти гучного провалу<sup>837</sup>. Після кількох показів спектакль зняли з репертуару, що трупа пережила дуже гостро. Місто поставилося до неї вкрай недружньо: зал драгувався і порожнів на очах. Це змусило лідера «Березоля» звернутися до редакції «Нового мистецтва» з відкритим листом, де, зокрема, йшлося: «Театр мусив показати виставу тільки на половину зробленою. Неможливість надалі затягати відкриття сезону, або відкривати його старою п'єсою»<sup>838</sup>. Втім, виправдовуватися режисер не збирався, навпаки — закинув глядачам брак смаку, нечутливість до нового, нездатність зрозуміти, що «вистава задумана трохи в стороні від відомих популярних планів»<sup>839</sup>. Л.Курбас не зупинився перед звинуваченням публіки в байдужості до мистецьких новацій, передрікаючи подальше зміцнення цієї тенденції: «Просто будуть нормальним явищем, що буває завжди, коли йдуть непроптаними стежками, наперед розжованими критикою “Правди” та “Советского Искусства”»<sup>840</sup>. Задержуватість тону можна зрозуміти, і щоби не говорив про неповну готовність «Золотого черева», це була талановита й ретельно зроблена річ.

Початок роботи над «Золотим черевом» припадає на кінець лютого 1926 року, коли Л.Курбас виступив перед колективом із закликком «демонтувати» студійний метод праці. Йшлося не про скасування регулярних занять, а про корекцію технології й методики. Головний принцип студії: щоразу створювати художній «прецедент», починати із закладання базових основ під фундамент чергового сценічного опусу, — поступається місцем суто «виробничому» підходу, коли творчо озброєний митець лише сумлінно підтримує «форму», використовуючи

<sup>836</sup> Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків [...]. — С. 51.

<sup>837</sup> Про виставу див.: Єрмакова Н. «Березіль» у Харкові / Наталя Єрмакова // Просценіум. — А., 2004. — № 3. — С. 16–20; Там само. — 2005. — № 1/2. — С. 12–16.

<sup>838</sup> Курбас Л. Постановка «Золоте черево»: (Лист до редакції) / Курбас Лесь // Нове мистецтво. — Х., 1926. — № 25. — С. 9.

<sup>839</sup> Там само.

<sup>840</sup> Там само.

набуті навички у створенні вистави. В «Золотому череві» ці настанови почали реалізуватися, засвідчуючи зміни в житті колективу.

Л. Курбас вважав дебют гурту в «червоній столиці України» мистецьким «моментом істини», покликаним засвідчити бажання прискорити радикальне оновлення національної сцени. Митець сподівався спертися в Харкові на ту частину української творчої інтелігенції, яка, на його переконання, переймалася аналогічними проблемами. Склалися передумови для створення єдиного мистецького фронту, який би консолідував близькі «Березолу» творчі сили.

Історія цієї ідеї сягає київської доби, коли після відвідин МОБу М. Бажаном, О. Досвітнім, А. Любченком, О. Слісаренком, П. Тичиною та М. Яловим березильці, вважаючи цю подію знаковою, підписали (в особі Л. Курбаса, Ф. Лопатинського та П. Берези-Кудрицького) таку собі «заяву про наміри»: «Перший раз за весь час нашої територіальної відірваності від центру революційної української культурно-громадської мислі, ми почули себе не тільки не ізольованими (як здавалося досі) в установках нашої роботи, але, навпаки, почули твердий ґрунт також і в колах революційної інтелігенції і, безперечно, давно бажаних співників. Це має значення не тільки для нас, як момент, що дозволяє твердіше і певніше ступати. Ще більше значення ми надаємо цій події, як фактові в певній площині значних і важливих посліdkів для спільної справи. В українських обставинах боротьби за культуру утворюється для даної хвилі єдино-правильний фронт»<sup>841</sup>. Вони розраховували в такий спосіб інтенсифікувати свою діяльність. Не помилилися березильці й із побратимами — згадуваними літераторами, про що згодом засвідчив їхній харківський дебют, подальша діяльність на новому місці.

Публічний провал «Золотого черева» — несподіваний, болісний і гучний — змусив Л. Курбаса уважніше придивитися до власних планів і скорелювати їх задля уточнення тактики мистецького руху.

Цю ситуацію влучно прокоментувала Н. Кузякіна: «Перший сезон у Харкові виявився для Курбаса непередбачувано складним. У 1926–1927 роках він готує три п'єси, але одна його робота не прийнята глядачем, друга — не показана йому, третя не вийшла зі стадії репетицій. Це були “Золоте черево” Ф. Кроммелінка, “Хулій Хурина” М. Куліша та “Войцек” Г. Бюхнера. [...] Три вистави Курбаса у своїй сукупності мусили скласти своєрідну трилогію про безглуздий автоматизм влади в руках ординарної малоосвіченої людини (“Хулій Хурина”), про маніакальне розтління духу пересічної людини, приголомшеної золотом (“Золоте черево”), про згубну силу пристрасті, що стала єдиним просвітком в існуванні автоматизованого, сплющеного казармою Войцека. Очевидно відбувалися важли-

<sup>841</sup> «Лист до редакції» [Машинопис] / Л. Курбас, О. Дацків. — МТМК України, Ф. Р.: архів т-ру «Березиль», од. зб. 3803.

ві зміни у духовному житті Курбаса, який, починаючи з “Джиммі Гігінса”, з особливою силою розмірковує над проблемою “звичайної” людини та її ролі у русі суспільних механізмів»<sup>842</sup>. Дослідниця слушно наголошувала, що найдошкульнішим моментом програми «Березоля» була його очевидна несумісність з ідеологічними настановами нової влади. У час, коли від мистецтва вимагався бадьорий ритм та соціальний оптимізм, митець починає сезон з гіркого й викривального спектаклю. В свою чергу, пересічна публіка — почасти здивована, а почасти роздратована — теж не крилася зі своїм неприйняттям «Березоля». Тож, режисер у своїх сподіваннях, сказати б, помилився двічі — не зміг об'єктивно оцінити рівень і можливості сприйняття глядацького загалу і, відтак, не отримав розуміння й адекватної реакції.

В різний час діагноз цій колізії ставили крім Ю. Шевельова М. Хвильовий, О. Досвітній, В. Хмурый. Останній дотепно окреслив ситуацію жовтня 1926 року: «Тоді Березиль сказав за Тирольтом: “Не завжди поразки зазнають автори, актори чи режисери. Буває, що її зазнає і глядач”. І почав друкувати в журналі “Нове мистецтво” лібретта своїх спектаклів та режисерські інформації до прем'єр. Столиця наїжилася. Вона сичала, глузувала, іронізувала, мовчала й пускалася в довгу філософію»<sup>843</sup>.

Щодо визначення смаків та прихильностей харківської публіки, то, мабуть, найвиразніше це зробив Ю. Шевельов, коли пояснював причини супротиву новаціям Л. Курбаса. На його думку, для відвертого протистояння сторін існувало кілька причин — політичних, ментальних, культурних. По суті, зрусифікований міщанський харківський загал не помилявся у тому, що «Золотим черевом» Л. Курбас «спробував висадити у повітря традиції Синельникова», тоді як «Харків тримався старого і тишком-нишком мріяв про реставрацію Синельниковського комплексу»<sup>844</sup>. Більше того, дослідник наголошував: «Тільки в Курбаса справа ускладнювалася тим, що культурою для нього була не російська, а німецька, включно з тогочасним німецьким експресіонізмом»<sup>845</sup>. З іншого боку, на кінець 1920-х років у столиці поступово спинається на ноги прошарок глядачів, яких автор називає «чорнозем». Це, за його визначенням, «село в процесі урбанізації, найнаочніше — студенти й студенти-випускники-фахівці. [...] Дуже чітко це було видно на диспуті про “Диктатуру” в студентському гуртожитку “Гігант”»<sup>846</sup>. Специфіка цієї частини аудиторії теж відбилася на загальному портреті тодішньої

<sup>842</sup> Кузякіна Н. Становление украинской советской режиссуры [...]. — С. 49–52.

<sup>843</sup> Хмурый В. [В. Бутенко] Йосип Гірняк: етюд [...]. — С. 13–14.

<sup>844</sup> Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків [...]. — С. 46.

<sup>845</sup> Там само. — С. 49.

<sup>846</sup> Там само. — С. 48.

харківської публіки. Врешті, Ю. Шевельов виокремлює ще одну групу, яка активно формувалася в зазначений період — «української модерної інтелігенції», чиї інтереси, власне, реалізував «Березіль». Він мав усі підстави стверджувати: «Але був ще один тип березолефілів, тип урбаністичний, не урбанізований, урбаністичний усією своєю біографією. Української крові, але з міським корінням і при російській культурі. Тип, що не належав ні до хамуватих непманів, ні до екс-чорноземельців, і міг вирости в достеменне ядро української міської культури. У пізніші роки він у це ядро не виріс, бо його викорчували, а екс-чорноземельців або денаціоналізували, або екстериторіювали, або теж викорчували. Тип (чи радше прошарок) був істотний, хоч майже незнаний історикам театру»<sup>847</sup>. (До цього типу глядачів належав і сам автор наведених рядків).

Втім, у 1926 році кількісно переважала міщанська публіка — вкрай ображена, що «Березіль» витіснив зі звичного приміщення російську трупу Синельникова. Смаки та орієнтири цих «українських культурних недоростків», принагідно до діяльності «Березоля», їдко охарактеризував В. Хмурий: «Театр з мовою, якою культурна родина колишнього російського чинуші не може обійтися поміж голярнею й церобкоопом. Театр, що на долю йому було змішати можновладного русифікатора й розчулювати до сліз репрезентанта пасічно-баштанницького капіталізму. Цей театр згадав, що українські різьбарі колись стояли врівні з венеційськими, і наважився сам порівнятися з театральною культурою свого часу». За В. Хмурим, такому театру харківські міщани не пробачили, що він «взявся вивести свою театральну культуру на світові шляхи»<sup>848</sup>.

На принциповому рівні, хоча й в іншому ракурсі, проблему «Золотого черева» розглядав М. Хвильовий, коли восени 1926 року, в двох числах «Нового мистецтва» висловився з приводу виниклої ситуації, щоби «кинути погляд на нашу театральну дійсність з того забутого пункту, з якого зникають дрібниці і вирисовуються перспективи загального розвитку»<sup>849</sup>. Він оприлюднив у своїй розвідці різні погляди на згадану театральну подію, прагнучи виявити весь спектр закидів «Березолеві» з боку публіки та критики, і, врешті, запропонував власну точку зору. Те, що для більшості було головним предметом обговорення — «п'єса все таки напівбуржуазна, по-друге, якась анекдотична трагедія і по-третє (що до постановки) — якийсь невдалий еклектизм», — його майже не цікавило. М. Хвильовий переймається іншим, адже Л. Курбас зміг «положити в основу будівництва своєї молоді культури не халтуру із сумнівною ідеоло-

гією, а Аристофанів, Шекспірів, Мольєрів ест.»<sup>850</sup>. Реакція харків'ян на «Золоте черево», вважав М. Хвильовий, «свідчить про те, на яким низьким культурним рівні стоїмо ми, глядачі “сатани в бочці”»<sup>851</sup>. Переконалий, що єдино правильним є рух національного театру до класики, він стверджував: «Погоджується з нами театр “Березіль” чи ні — ми не знаємо. Стане він на цей шлях (чи може вже й стоїть) — нам теж невідомо. Але що нам відомо і що ми ставимо в велику заслугу цьому театрові так це те, що він перший із наших театрів *свідомо* підійшов до будівництва нової культури. Він перший поставив питання про плановий підхід до цієї відповідальної справи. Він не кинувся на дешовку, не пішов на вудочку міщанства, для якого культурні проблеми завжди були порожнім звуком, не захотів копіїшної слави, а уперто й систематично без відповідної підтримки з боку театральної критики привчає нашого глядача свідомо підходити до культурної проблеми, зрозуміти, в який відповідальний час ми живемо і яку велику вагу положила історія на наші кволі плечі. Звичайно, така роля в наші скептичні дні не дуже вдячна»<sup>852</sup>.

М. Хвильовий, не поминувши увагою ані «Макбета», ані «Гайдамаків», ані «Джамі Гітінса», наголошував, що «Золоте черево» посіла поряд з ними законне місце, «це — п'єса для часів непу»<sup>853</sup>. Саме в міщанстві видатний публіцист бачив реальну загрозу для будівництва нової культури. Цікаво, що тоді ж Михайло Семенко друкує в «Новому мистецтві» (1926, № 8) сатиричний вірш із промовистою назвою «Всеукраїнське ПУЗО», що, здавалося, прямо апелював до березільського «Золотого черева».

Однак харківську прем'єру «Березоля» критикували не лише з тих позицій, які викликали осуд М. Хвильового, В. Хмурого чи Ю. Шевельова.

Так у статті М. Корлякова, написаній три роки потому і присвяченій вже «Алло, на хвилі 477!», автор вказує ще на одну, як він уважав, причину «провалу» харківського дебюту колективу. Йдеться про «спільну естетичну природу» вистави Л. Курбаса та графіки Г. Гросса<sup>854</sup>. Правомірність впливу німецького художника на українського режисера сумнівів не викликає, так само, як констатація впливу Г. Гросса на В. Меллера. Врешті, видатний художник-графік, ставши, завдяки Е. Піскатору, однією з найпомітніших фігур німецького театального

<sup>850</sup> Там само.

<sup>851</sup> Там само. — С. 5.

<sup>852</sup> Там само. — С. 4.

<sup>853</sup> Там само.

<sup>854</sup> Зауважмо, що у 1926 року накладом видавництва «ВАПЛІТЕ» було видано книгу зі статтею Г. Гросса «Мистецтво в небезпеці», проілюстровану кільканадцятьма соціальними карикатурами, та з ґрунтовною передмовою А. Лейтеса «Гросс як художник».

<sup>847</sup> Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків [...]. — С. 48.

<sup>848</sup> Хмурий В. [В. Бутенко] Йосип Гірняк: етюд [...]. — С. 15.

<sup>849</sup> Хвильовий М. «Золоте черево», як вихід із репертуарного тупика: (Стенограма однієї розмови) / Микола Хвильовий // Нове мистецтво. — Х., 1926. — № 28. — С. 3.



експресіонізму, співавтором кількох сценічних шедеврів цього режисера — лідера напрямку, Г. Гросс був одним зі стовпів європейського авангарду. Однак для М. Корлякова березільські рефлексії на доробок німецького митця є великим недоліком. Він не ризикує перекреслити творчість зарубіжного художника, натомість, робить спробу його дезавувати: «Якщо безумовно позитивним треба визнати користання “Березоля” з позитивних моментів експресіонізму, то надмірне захоплення Гросом не завжди призводить до бажаних наслідків. Грос — із лона експресіоністів. [...] Революційне значення Гросового мистецтва — безсумнівне. Але знову таки: відносно. В. Перцов цілком вірно підкреслює: цей преїскурант гниття й неподоби, що його ретельно добирає Грос, може відіграти ролю “возбуждающей приправи”... А коли це так, коли Грос позитивний тільки з погляду своєї мистецької деструкції буржуазного ладу, чи можна його суть, його “форму” без застережень переносити на наш ґрунт, в країну, де в кожній ділянці життя є конструктивні прагнення будувати й будувати? Звичайно, ні!»<sup>855</sup>. Закидаючи Л. Курбасу спочатку естетичну, а потім вже й ідеологічну короткозорість, критик тим самим робить спробу звинуватити режисера в нечутливості до актуальних проблем часу.

Нападки М. Корлякова були досить симптоматичними й відбивали конкретну ситуацію в сфері ідеології мистецтва, активно впроваджувану владою. Чимдалі більшими, помітнішими стають розбіжності у її політичних, ідеологічних настановах, формах і методах запровадження ідеологічних доктрин та програмних цілях «Березоля». Небезпечна для театру ситуація згодом стає більш очевидною, радикалізується, при тому, що Л. Курбас демонструє гнучкість у «припасуванні» свого дітища до реалій доби. Стосовно естетичного аспекту закиду М. Корлякова, то варто уважніше придивитися до тих звинувачень.

Дійсно, заперечувати вплив на Л. Курбаса мистецтва німецького експресіонізму безглуздо. Зовсім інша справа звинувачувати на цій підставі художника у смакуванні «гниття», яке, нібито, культивує Г. Гросс, а березільці все це «протаскують» на сцену, прикриваючись завданням соціальної критики. До речі, ані М. Хвильовий, ані В. Хмурий, неодноразово посилаючись на Г. Гросса, таких закидів театру не робили. Щодо зарахування «Золотого черева» до експресіонізму, то однозначно твердити це навряд чи доречно. На відміну від «Газу» — характерного прикладу цієї культури — естетична природа «Золотого черева» не була такою очевидною.

Варто нагадати, що п'єса Ф. Кроммелінка, створена на початку 1920-х років ХХ ст., була фарсом. Дослідниця творчості драматурга І. Шкунаєва зазначає:

<sup>855</sup> Корляків М. «Джентльмени волють блондинок»: (Про «Алло, на хвилі 477») / Мих. Корляків // Критика. — Х., 1929. — № 2. — С. 61.

«У Кроммелінка фарсова ситуація відтворює в окремому прикладі безлад самої дійсності. Смішним є розлад між ідеальною нормою й реальним відхиленням від неї. Але норма недосяжна, як ідеал, а реальність безкінечна. Найбільш усвідомлено ця ідея безкінечної дурної реальності буде виявлена не у 20-ті, а у 50-ті роки, в “театрі абсурду”»<sup>856</sup>. Фахові критичні судження про березільське «Золоте черево», здебільшого, наголошують на його фарсовій природі, зауважуючи ознаки, що їх І. Шкунаєва визначає як «безкінечну дурну реальність». Історія людини, яка через патологічну жадібність з’їла (!) золото несподіваного спадку, а потім у конвульсіях вмирала, намагаючись «вилучити» свій скарб із власного організму природним шляхом, — ця історія, водночас жахлива і смішна (радше, навіть, жахливо-смішна), відповідала всім ознакам фарсу.

Якщо естетичний сенс знаменитого мейєрхольдівського «Великодушного рогоносця» Ф. Кроммелінка був конструктивістичним, то Л. Курбас для цього драматурга обирає засоби гротеску (Ю. Смолич вживає для позначення стилю «Золотого черева» термін «химерна символіка»<sup>857</sup>). Український режисер також не уникає конструктивістичних прийомів, що від них, як і від експресіонізму, не була вільною березільська стильова палітра. Втім, у «Золотому череві» 1926 року присутність відповідних ознак не була вже надто акцентованою, про них згадували, радше, принагідно, пояснюючи особливості використання. Так, приміром, зробив Ю. Шевельов: «Це був експресіонізм не в буянні образів, а в підпорядкуванні театральних засобів мисленню. Так накреслювалося в “Золотому череві”»<sup>858</sup>.

Певні аспекти проблеми тодішнього ставлення Л. Курбаса до експресіонізму і конструктивізму пояснює зауваження Й. Гірняка щодо вибору цієї п'єси для харківського дебюту. За його словами, режисер до початку репетицій виступив перед трупом із декларацією про завершення «формальних шукань, що характеризували мистецьке обличчя “Березоля” в час [...] перебування в Києві»<sup>859</sup>. Підсумовуючи мистецькі праці київської доби, Л. Курбас пояснював, що постановкою фарсу Ф. Кроммелінка створюється важливий прецедент. Через рік після прем'єри він зауважить: «“Золоте черево”, навіть в такому вигляді, для дотепного і грамотного режисера виробничого театру могло дати методологічних харчів так років на п'ять»<sup>860</sup>.

<sup>856</sup> Шкунаєва І. Бельгійская драма от Метерлинка до наших дней: очерки / И. Д. Шкунаєва. — М.: Искусство, 1973. — С. 243.

<sup>857</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Золоте черево» в «Березолі» / Ж. Гудран // Нове мистецтво. — Х., 1926. — № 24. — С. 4.

<sup>858</sup> Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків [...]. — С. 51.

<sup>859</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 240.

<sup>860</sup> Курбас Л. Шляхи Березоля [...]. — С. 163.

Таким чином, опрацьовуючи фарс Ф. Кроммелінка, «Березіль» оновлював свій мистецький арсенал, вдаючися до засобів, які, на думку декого із сучасників, ще не були ясно естетично окресленими. Ю. Смолич, зокрема, вважав, що спроба «Золотого черева» — закономірний етап шукань без ознак руху на вмання, з ознаками чіткого мистецького позиціонування: «Охайність і заглибленість обробки найменчих дрібниць дивує. Ця витонченість б'є в очі і в матеріальному оформленні художника Меллера й в трактовці ситуацій, і в рисунку кожної дійової особи»<sup>861</sup>. Схожу точку зору висловлював режисер-лаборант вистави — Х. Шмаїн, називаючи працю А. Курбаса філігранною. Спостерігаючи за процесом поставання вистави, Х. Шмаїн зауважив чітку естетичну мотивацію: «Курбас задумав цю постановку в плані гострого памфлета. Всі персонажі були наділені певними рисами сатиричного характеру і мусили виявити їх у гіперболізованому вигляді, засобами гротеска»<sup>862</sup>. Розвиток цієї думки знаходимо у висловлюваннях Й. Гірняка — виконавця ролі Мюскара: «Зовнішні постаті персонажів, їхні руки, жести і навіть інтонації слова були гострі, гіперболічні, гротескні, проте не переходили поза межі реального. Це мав бути “умовний реалізм”, що виходив із “ізмів”, які визначали попередній творчий шлях керівника “Березоля”»<sup>863</sup>.

Всі події вистави розгорталися в середовищі з ознаками конструктивістичного походження. Крім того, «гротескний стиль вистави глядач бачив уже з моментом відкриття завіси, коли перед його очима появилися не конкретні стіни будівель, а тільки каркас із вузьких дерев'яних лат, що зарисовували схему незавершених реальних будівель»<sup>864</sup>. Те, що Й. Гірняк називає «каркасом із вузьких дерев'яних лат», звідусіль оточувало досить реалістично відтворену кімнату. Здавалося, художник розібрав нещодавно вкрай актуальну конструкцію і збудував з її дерев'яних елементів каркас, в самісінькому центрі якого розмістив ядро — кімнату — об'єкт іншої естетичної природи. Мереживо гігантського павутиння теж здавалося зітканим із «уламків» якогось іншого, чітко структурованого об'єкту. Крила непорушного вітряка, здіймаючись на задньому плані, створювали образ млина як певної функціональної конструкції, чия роль знівельована часом і обставинами. Подібне враження справляли й щогли вітрильників, які теж, мабуть, заблукали в глибинах ар'єрсцени, лишилися навіки пришвартованими в порту. Установка все ще зберігала пам'ять про своє конструктивне минуле.

<sup>861</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Золоте черево» в «Березолі» [...] — С. 4.

<sup>862</sup> Шмаїн Х. Режисер, педагог, учений [...] — С. 138.

<sup>863</sup> Гірняк Й. Спомини [...] — С. 243.

<sup>864</sup> Там само.

Д. Чукін у 1932 році писав про діяльність В. Меллера середини 1920-х років: «Друга лінія, що безперечно говорить за новий якісно-відмінний стан в роботі художника, що ледве намітився в “Золотому череві”, знайшла розв'язання у першій дії “Малахія”»<sup>865</sup>. Згадка про характерну для цієї «другої лінії» особливу місію речового світу дозволяє автору розвідки виводити мистецький родовід «Золотого черева» з «Джаммі Пігінса»: «У виставу входить річ, поки що несміливо, вона поки що подана схематично та служить змалюванню оточення, в якому йде дія, ще не дорівнюється чинності, як і акторові — це прийде пізніше»<sup>866</sup>. Д. Чукін зауважує також інші зміни у технологічних прийомах за умови збереження принципової ролі речі в новій мистецькій ситуації: «Збагачується й палітра митця: світло, що служило раніше тільки за акцентацію певних моментів та дійових осіб, тепер грає активнішу роль (чергування освітлень першого та другого плану тощо). Колір, що давніше не грав самостійно діючої ролі, тепер використовується для підсилення певного самостійного тону спектаклю. Але при всьому тому “Золоте черево” несе на собі ще сліди обережного ставлення до речі, речі подаються часто не цілком, а формулою, деталлю. Процес переростання театру в новий етап відбувається не без болю»<sup>867</sup>.

Принцип мінімалізму в доборі предметів робив кожну річ унікальною. Між двома вікнами в центрі композиції розташувалися масивне крісло та полиця з мисками над ним. На цьому троні-стульчаку й вкоротив собі віку нещасний золотожер Огюст (С. Шагайда). Барвистий мисник складав із тим блюзнірським «троном» пародійно-гротескову «діалектичну пару», хоча поза сюжетом фарсові альянсу щодо парадоксального зв'язку обох цих предметів навряд чи виникали б взагалі. З розвитком подій крісло все більше асоціювалося зі стільцем для тортур, до яких герой сам себе прирікав, посилюючи абсурд ситуації.

Жанрова специфіка вистави давалася взнаки й у, так званому, звуковому пейзажі, який утворювали «лаяння собаки, скрипіння вітряка, квиління поросяти, кудкудакання курей»<sup>868</sup>. «Музика шумів» навіювала згадку про класичний голландський натюрморт — образ тілесної фламандської щедрості виявляв, сказати б, звуковий відповідник замість візуального. Світ тварин також був «мертвим», лишивши по собі тільки виразний звуковий слід. Крім того, всі персонажі характеризувалися промовистими психофізичними ознаками конкретних тварин: Огюст (С. Шагайда) — кабана, Фруманс (Н. Ужвій) — лисиці, бургомістр (Ф. Радчук) — зайця, гурт сільських наречених — квочок, бухгалтер (Б. Балабан) — мавпи, перукар (П. Масоха) — віслюка.

<sup>865</sup> Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

<sup>866</sup> Там само.

<sup>867</sup> Там само.

<sup>868</sup> Гірняк Й. Спомини [...] — С. 243.

Ідея «масок-тварин» виникла ще при створенні «Горе брехунові» й отримала розвиток у «Шпані». Цей принцип зауважили деякі критики, розглядаючи за собою асоціювання персонажа й тварини. Дехто пішов далі в пошуках ґенези прийому. Приміром, Ю. Смолич, зауваживши, що «альбом типів у постановці невичерпний — “від Мольєра до наших днів”»<sup>869</sup>, досить переконливо визначив методу: «гіперболізація почуттів та гіпертрофія мотивацій вчинків і патетики дійових осіб»<sup>870</sup>. Правда, тут йому ввижалася «примара естетичного театру», особливо помітна, як він писав, у застосовуванні звукового фону, що викликало «підсилення психологічних нюансів... Сам по собі безневинний і вразливий прийом може він поставити театр на роздоріжжя, бо від нього два кроки до театру півтонів, півзвуків, півдумок та інших половинчатих неприємностей... Ми гадаємо, що це обарвлення психологічних нюансів звуковим пейзажем не випадкове. Воно викриває щось більше, що стоїть поза цим. І це “щось більше” — нове для “Березоля”»<sup>871</sup>.

Й. Шевченко, констатує підсилення позицій психологізму, закидав театру «назадництво», регресивну позицію: «В “Золотому череві” позначився нахил режисера до містицизму й до вживання таких психологічних нюансів, які могли свідчити про певні, не зовсім здорові, настрої майстра, можливо якусь внутрішню його кризу. Але, коли б можна було абстрагуватися від ідейної суті “Золотого черева”, забути про його подеколи хворобливий естетизм і підійти до нього лише з формальним критерієм, то можна сказати, що це був спектакль суцільної, режисерської форми і дуже інтересний інтерпретацією образів, акторським виконанням»<sup>872</sup>.

Позиція Ю. Смолича відрізнялася від позиції Й. Шевченка насамперед увагою до ґенези нового напрямку, руху «Березоля», в його міркуваннях сумнів викликають хіба що висновки: «Коли в “Джінні Піґінсі” ми мали непевну, невиразну, а може, й несвідому спробу викохати психологічний нюанс, то в “Золотому череві” через мережану конструкцію схематики він світить раз-у-раз. Постановщик відчув кризу схематичних форм конструктивізму. Сучасне життя давить на нього. Він шукає повніших форм для перетворення... — і він щільно підходить до психологічного театру. Він ламає його запліснявілу, стару форму й методу та бере від нього повноту художнього образу, що складається “і з тіла, і з душі”, і прагне вкласти в нього соціальний зміст. Коли це визначає, що театр, йдучи за часом, відчуваючи дух доби, не задовольняється вже самою лишень схемою люди-

ни, а шукає йому м’яса й крові, стремить від ідеологічної схеми до відображення повної, живої людини зо всіма властивими їй проявами, а значить, і нюансами, — то ми вітаємо гаряче цю ознаку»<sup>873</sup>.

Симптоматично, що, згадуючи про виконавців, Ю. Смолич обмежився лише загальними характеристиками, не вдаючись до аналізу змін в акторській грі: «Колоритну постать дає В. Чистякова в Меліні. Чіткість рисунка й експресію вона має надзвичайну. Добрі гротесковані малюнки в Балабана й Масохи — кривні Огюстові. Ужвій — інтересна акторка. [...] Проте не оговталася вона ще з методами “Березоля”. В манері гри відчувається ухил у “побутовість”. Така з неї й Фруманс»<sup>874</sup>. Очевидно критик був посвячений у деякі внутрішні проблеми театру й, навіть, апелював до стратегічних завдань, оприлюднених Л. Курбасом у переддень роботи над твором Ф. Кроммелінка. Ю. Смолич стверджував: «Коли тепер гостро стоїть питання про роль актора в театрі, то віриться, що “Березіль” розв’яже його легко й блискуче. Це можна сказати вже судячи по першій виставі, хоч чимало видатних виконавців і не брали в ній участі»<sup>875</sup>.

Втім, останнє твердження навряд чи було справедливим — у виставі грали: Й. Гірняк, В. Чистякова, Б. Балабан, С. Шагайда, Ф. Радчук, П. Масоха, М. Крушельницький. Про роботу останнього в ролі Барбюлеска В. Хмурий писав, виокремлюючи нову якість творчої праці: «В образі, що завершує цілий етап роботи актора в Березолі, де елементарні прийоми сценічного майстерства вжиті, як поодинокі інструменти в оркестрі, урівноважені й тонко нюансовані, — побачили “особливу міміку”, тобто те, чого в театрі не видно, або найменше видно»<sup>876</sup>. Йдеться про використання більш довшеного «інструментарію» творення сценічного образу. Іншим разом, звертаючись до виконання Й. Гірняком ролі Мюскара, В. Хмурий зауважив неготовність глядачів оцінити зміни в акторських підходах. Публіку, звиклу бачити на сцені акторську оцінку персонажа, приголомшувала несподівана їй, сказати б, об’єктивація, з приводу чого В. Хмурий іронізував: «ми тоді ще не привчені були розуміти карикатури без підписів, коли вони чимсь різнилися від знайомих із газетних сторінок облич... І туго чули слово, надивившись динамічних театрів. Що ж, Мюскар не винен, що в нас не друкували в газетах карикатур без підписів і занадто “рухались” у театрах»<sup>877</sup>.

Щодо закиду Ю. Смолича стосовно браку в акторському складі «Золотого черева» кращих акторів трупи, то він міг стосуватися хіба що А. Бучми, якого спо-

<sup>869</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Золоте черево» в «Березолі» [...] — С. 4.

<sup>870</sup> Там само.

<sup>871</sup> Там само. — С. 4–5.

<sup>872</sup> Шевченко Й. «Березіль» [...] — С. 73.

<sup>873</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Золоте черево» в «Березолі» [...] — С. 5.

<sup>874</sup> Там само.

<sup>875</sup> Там само.

<sup>876</sup> Хмурий В. [В. Бутенко] Мар’ян Крушельницький: етюд [...] — С. 56–57.

<sup>877</sup> Хмурий В. [В. Бутенко] Йосип Гірняк: етюд [...] — С. 27.

чатку призначили на головну роль. Цей улюблений учень Л. Курбаса тоді знімався в кіно, тож у виставі його мусив заступити С. Шагайда. Але зазначений факт навряд чи був вирішальною причиною «провалу», хоча окремі березильці саме так і вважали. Приміром, Й. Гірняк ставив С. Шагайді на карб деякі технічні хиби, що їх той «при всій своїй добрій волі й наполегливості, не міг ще побороти внутрішнього затиску м'язів»<sup>878</sup>. Сам же Й. Гірняк, за виразом В. Хмурого, змальовував «злочасного репрезентанта здорового розуму серед потворних персонажів книги родоводу золотожерців, що ретельно, талановито й марно намагався пояснити нам суть “Золотого черева”»<sup>879</sup>.

Маленький, худорлявий герой Й. Гірняка був візуальною антитезою височеному й кострубатовому Огюсту С. Шагайди. Ролі будувалися на опозиції: господар — слуга. Її у «Березолі» застосували ще в «Пошились у дурні» та «Шпані». Але гумор поступився в «Золотому череві» сатири. Трагіфарсова природа «Золотого черева» робила це протиставлення гострішим, драматичнішим, позначаючись навіть на окремих атрибутах. Якщо у Огюста це — «трон-нічна ваза», то у Мюскара, за висловом В. Ревуцького — брехуна, гіпокрита і п'яниці — предмети, які більше би пасував скотарю: «При собі цей персонаж (Мюскар) тримає батіг і ніж, виявляючи ненависть до господаря і взагалі до всього світу. [...] Він пишається собою, танцює, грає блазня, стискає кулаки, коли роздратований, а коли його опановує жах, починає пхикати»<sup>880</sup>.

Ескізи В. Меллера, окремі світлини «Золотого черева» демонструють яскраву пародійність в окресленні дійових осіб. «У персонажів-нелюдей, — писав Ю. Бобошко, — мали бути деформовані голови, патологічні риси. На сутність персонажів вказували їхні перуки, наприклад, зроблена із соломи перука сільського парубка, цікаво обігрувалася символіка кольорів інших дійових осіб»<sup>881</sup>. Втім, костюми, грими, гра з предметами (маніпуляції батоном у Мюскара) були до дрібниць продуманими. На жаль, тут не вдалося уникнути «перебору», приміром, Ю. Смолич зауважив, що деякі «“наречені” дозволили собі, очевидно, всупереч завданню режисера, деякі вольності в гримі»<sup>882</sup>. Втім, цю майстерно зроблену виставу після кількох показів довелося зняти з репертуару.

«Березиль» готувався до нових прем'єр. Л. Курбас, який, на думку Ю. Шевельова, мав великий дипломатичний хист, підготував харків'янам сюрприз у вигляді двох вистав режисера не березильської школи, соратника Вс. Мейерхольда —

<sup>878</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 244.

<sup>879</sup> Хмурый В. [В. Бутенко] Йосип Гірняк: етюд [...]. — С. 27.

<sup>880</sup> Ревуцький В. Нескорені березильці [...]. — С. 35.

<sup>881</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас [...]. — С. 125.

<sup>882</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Золоте черево» в «Березолі» [...]. — С. 5.

В. Інкіжинова. Сам керівник «Березоля» ще за три місяці покаже під назвою «Пролог» — нову версію спектаклю «Напередодні». Відбуватиметься суттєва корекція репертуарних планів і, що особливо важливо, почнеться послідовна співпраця з головним березильським автором — М. Кулішем. Усе це буде супроводжуватися активним залученням колективу до культурного життя столиці. Л. Курбас відновить педагогічну працю, паралельно розширятиме коло учнів.

Для запрошення В. Інкіжинова — єдиного за всю історію «Березоля» режисера іншої мистецької школи — потрібні були серйозні підстави. І вони насправді існували. Насамперед, давалися ознаки проблеми з режисерським цехом театру — ще у Києві з нього пішли В. Василько та Г. Ігнатюк. Перед тим трагічно загинув П. Береза-Кудрицький. Віддалися роботи у кіно Ф. Лопатинський та Б. Тяго (перший згодом здійснив у «Березолі» одну виставу, другий — ще дві). Я. Бортник — постановник останньої київської прем'єри — невдовзі очолить театр «Веселий пролетар». Нове режисерське покоління — Б. Балабан, Л. Дубовик, В. Склярєнко, К. Діхтяренко, М. Верхацький — стартуватимуть тільки за півтора-два роки. Зрештою, готувати нових постановників за умов виробничого театру було важче, ніж у МОБі.

Негативна реакція загалом на харківську дебютну виставу вимагала радикальних кроків для відновлення статус-кво «Березоля». Тож, Л. Курбас, залученням В. Інкіжинова на постановку «Седі» С. Моема (прем'єра 23 листопада 1926 р.)<sup>883</sup>, переслідував стратегічні цілі.

В історії «Березоля», за винятком двох вистав цього російського режисера, не було жодного випадку запрошення до постановки представника іншої школи подібно до того, як художниками всіх вистав був або В. Меллер, або хтось із його учнів — вихованців макетної майстерні МОБу, за винятком Н. Шифріна — художника однієї вистави «Березоля». Ситуацію із початком своєї роботи у Л. Курбаса, на прохання І. Костецького, прокоментував сам В. Інкіжинов 1954 року, на той момент перебуваючи за кордоном майже чверть віку. Його спогади й роздуми становлять чималий інтерес. Насамперед, він не оминув нагоди порівняти свого вчителя з Л. Курбасом. Попри дещо надмірну емоційність висловлювань, зауваження В. Інкіжинова дозволяють відчутти суттєву різницю у педагогічних підходах обох майстрів, головню в сенсі етичного аспекту стосунків зі своїми учнями. Як свідчив В. Інкіжинов: «Мейерхольд був егоїстом у театрі, він не терпів вияву індивідуальності поруч з ним, і геть усі його учні, що зажили пізніше слави, Ейзенштейн та інші, досягли цього лише тим, що вирвалися з мейерхольдівського кола. [...] На протилежність до Мейерхольда Курбас був одночасно бать-

<sup>883</sup> Також про виставу див.: Єрмакова Н. Валерій Інкіжинов у «Березолі» / Наталія Єрмакова // Аркадія. — 2005. — № 2. — С. 6–13.



ком і матір'ю вистави та трупи. Для Мейерхольда вистава була лише приводом грати себе. [...] Акторську індивідуальність він підкорював собі нероздільно. Для Курбаса ж актори були автономними творцями. Він їх зачинав і породжував, але з моменту народин він прагнув дати їм повне творче життя. Навколо очолюваного Курбасом МОБ (Мистецьке Об'єднання "Березіль") гуртувалися мистці всіх ділянок творчості. Я був не раз свідком, як люди різних художніх цехів збиралися в Курбаса, аби... просто погомоніти. Відходили вони завжди збагачені з його шляхетности, з його подиву гідної внутрішньої щедрости»<sup>884</sup>.

Їхнє знайомство відбулося ще 1924 року, коли обидва викладали в Інституті імені М. Лисенка. У Харкові перша предметна розмова з керівником «Березоля» вразила В. Інкіжинова, оскільки Л. Курбас одразу розставив усі крапки над «і»: «Театр виповнюється курбасівщиною. У праці потрібен новий дмух, новий протяг. Інша воля, ініціатива, навіть техніка повинна впасти на мій театр. [...] Тим, що, як кажете, кинули мейерхольдівщину із-за бажання бути самим собою, ви для мене ідеальна людина. Я буду радий, коли мій театр стане експериментальним полем». Коли йому довелося захищати мою кандидатуру в Наркоматі освіти, [...] він проявив той самий резон: «Я хочу у своєму театрі поширити дослідне поле»<sup>885</sup>. Згодом Ю. Шевельов витлумачить це запрошення, не як принагідно-випадкове, а цілком свідоме, таке, що зреалізувало одразу подвійну мету: залучити, з одного боку, саме російського режисера (чого, власне, хотіла харківська публіка), а з іншого — режисера авангардного спрямування, чого Л. Курбас прагнув сам.

Ексцентричний монгол В. Інкіжинов був одним із найбільш знаменитих учнів і співробітників Вс. Мейерхольда, безпосередньо брав участь у створенні біомеханіки — спеціальної акторської технології, обов'язково згадуваної кожним, хто писав про революційне театральне мистецтво. Зі спогадів однієї з учениць Вс. Мейерхольда дізнаємося: «Біомеханіка — синтез душевного і психічного стану актора із рухом. Під музичний супровід ми робили складні комбінації танцювально-акробатичних рухів [...] зі студентами, які виявили у цій області найбільші таланти, як, наприклад, Валерій Інкіжинов»<sup>886</sup>.

Л. Курбас до біомеханіки в буквальному сенсі слова не вдавався, попри відкритість для будь-яких формальних експериментів, тим паче, що у сенсі акторської техніки вони слушно вважалися «прерогативою» саме його театру. Втім, подальша спільна робота березильців із московським режисером не засвідчи-

<sup>884</sup> Валерій Інкіжинов про Леся Курбаса / записав І. Костецький // *Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, — документи* [...]. — С. 446–447.

<sup>885</sup> Там само. — С. 447.

<sup>886</sup> *Каширина-Иванова Т.* Неустанные поиски / Т. Каширина-Иванова // *Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний* / ред. кол.: М. Валентей [и др.]. — М.: ВТО, 1967. — С. 230.

ла жодних наполягань останнього щодо біомеханіки. Його пропозиції зовсім не були для «Березоля» радикальними, ніяких модернізацій, що їх можна було чекати від представника такої школи, у виставі не було. Більше того — обрана В. Інкіжиновим літературна основа, вочевидь, не належала до авангардних творів (зазначимо, що основні критичні кпини адресувалися, головню, саме літературному першоджерелу). Загальне здивування викликав результат від союзу найрадикальнішого українського театру з учнем найлівішого російського режисера — постала вистава виявилася досить традиційною. Рецензентські кола були збентежені. Ситуація виглядала надто вже «незрозумілою». Виникла підозра, що «революціонер» Л. Курбас почав здавати позиції.

Лише пересічна публіка, не посвячена у подібні тонкощі, перебувала в «стані ейфорії». Тож, стратегія лідера «Березоля» виявилася далекоглядною, про що Ю. Шевельов — свідок подій — висловився дуже лаконічно: «Інкіжиновський експеримент» широко відомий. Відомо й те, що він був успішний. Конфлікт Курбас — Харків знято з порядку денного. Харків погодився на Курбаса (хай із Курбасом майже невидимим)<sup>887</sup>.

Однак проблема з п'єсою нікуди не дівалася, а разом із нею — цілий комплекс питань щодо загального спрямування вистави, з приводу якої, приміром, П. Рулін висловлювався двічі. З одного боку, він зауважив поглиблення п'єси режисером, а з іншого — спробував з'ясувати мотивацію її вибору та, інспіровану тим вибором, специфіку березильської прем'єри: «"Березиль" зрозумів своє завдання в суто культурницькому пляні — змагатись далі проти міщанських тенденцій в театрі, проти примітивного "європеїзму", психологізму, та й взагалі виборювати ширший пляцдарм для українського театру»<sup>888</sup>.

Одним словом, виставою «Седі» березильці дали «супротивнику» бій, як-то кажуть, на його «території». Вони протиставили «синельниківщині» з її незрідка пласким «європеїзмом» інше розуміння реалістичного і психологічного як естетичної категорії. Так вважав П. Рулін 1932 року, а на п'ять літ раніше його більше хвилювало інше: переважний інтерес публіки до пікантного сюжету й колоритної екзотики. У виставі бо йшлося про моральну поразку пастора Девідсона (І. Мар'яненко), який, навертаючи на праведний шлях повію Седі (Н. Ужвій), сам нею захопився, через що вкоротив собі віку. Події розгорталися на пароплаві і на тихоокеанському острові серед буяння розкішної природи і нетабуйованого міщанською мораллю життя аборигенів.

Утім, В. Інкіжинов, декларуючи свої мотиви, зауважив значно змістовнішу проблематику: «Мене захопив у цій п'єсі відвічний конфлікт між духом та плоттю...

<sup>887</sup> *Шефех Ю.* Леся Курбас і Харків [...]. — С. 47.

<sup>888</sup> *Рулін П.* Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня [...]. — С. 110.

Під етикеткою «антирелігійної пропаганди» провели ми цю річ у сильних світу»<sup>889</sup>. В переддень прем'єри він виокремив ще три суттєві, на його думку, завдання: викриття буржуазної моралі, впровадження деяких формальних експериментів, створення барвистого музично-пластичного видовища. Працюючи над літературним текстом, режисер знайшов в особі М. Йогансена людину, здатну адаптувати твір С. Моема до умов березільської сцени. Поет не лише переклав «Седі», а й створив таку собі «мовну матерію» — умовно-театральний вербальний знак для характеристики екзотичного етнічного середовища — ним самим вигаданий діалект тубільців. Цей фонетичний образ підтримувався так званим музичним пейзажем із особливо вдало відтвореним ефектом дощу. «Музично препаративний, він шумить тільки тоді, коли потрібно певні моменти і дії п'єси відтінити: говорить свою промову Девідсон — дощ наростає все більше і більше; гримить грим нарешті. Отже, всі ці звукові ефекти — дощ, грим, навіть пташки, правлять в цій виставі не за натуралістичні, а за допоміжні фактори, що підсилюють сприймання акцій п'єси»<sup>890</sup>. Імітація дощу стає не лише характеристичним прийомом для змалювання природного середовища, де від дощу залежить життя людей. Дощ має для тубільців сакральне значення. Недаремно повість, яку її автор — С. Моем поклав в основу п'єси «Седі» (співавтор — Д. Колтон), називається «Злива».

Концепція постановника від початку трималася на антитезі: мертва мораль — жива природа. Всі її ознаки виявлялися на пластичному інтонаційному рівні, фокусуючись на головній для В. Інкіжинова темі — Природи. Окремі прийоми її сценічної реалізації дещо нагадували «Золоте черево», попри їхню формальну неподібність — приміром, чимало схожого було в «статусі» звукового ряду обох вистав. На цій підставі говорити про вплив Л. Курбаса на В. Інкіжинова, звичайно, не випадає — бракує ґрунтовніших аргументів. Однак, і визнати випадковим збіг у побудові, ролі та місці «звукового пейзажу» в концепції обох вистав, на в'яз чи варто. Крім того, В. Інкіжинов, згадуючи другу свою березільську роботу — «Мікадо», наполягав: «Я вніс у “Мікадо” дещо з “курбасівщини”. [...] І хоча ми й різних з ним стилів, проте в нас знаходяться спільні стилістичні точки»<sup>891</sup>. Себто, сам постановник такого роду впливів не заперечував.

Співпраця московського режисера з українським театром одразу склалася вдало. В. Інкіжинов був дуже вдячний Л. Курбасу, найперше, за те, що напередодні репетицій той зібрав трупу для пояснення особливостей його (Інкіжинова)

<sup>889</sup> Валерій Інкіжинов про Леся Курбаса [...]. — С. 447–448.

<sup>890</sup> Рулін П. Два вечори в «Березолі» // Рулін П. На шляхах революційного театру / Петро Рулін; упоряд., прим. Л. Руліної; вступ. ст. Ю. Смолича. — К.: Мистецтво, 1972. — С. 138.

<sup>891</sup> Валерій Інкіжинов про Леся Курбаса [...]. — С. 449.

вимог, відтак постановник «Седі» почувався творчо комфортно від самого початку роботи і міг у пошуку, за його словами, «певного реалістичного синтезу», цілком спиратися на акторський колектив. Навіть більше — згадуючи ті часи, напади зневіри у власних можливостях, В. Інкіжинов стверджував, що, саме у Харкові випала нагода переосмислити свій досвід, навіть ризикуючи «запроваджувати сценічний реалізм, ба навіть застарілі методи його»<sup>892</sup>. Для нього було важливим, що «Березіль» надав йому можливість (він називав її великодушною) далі рухатися «небезпечними» шляхами, не озираючись на попередні досягнення й проблеми.

В. Інкіжинову поталанило (і не лише завдяки моральній та психологічній підтримці Л. Курбаса) не шукати порозуміння з кожним окремим виконавцем — усі актори належали до однієї мистецької школи й виховувалися на спільних творчих та методичних засадах. Крім того, він одразу знайшов спільну мову з художником В. Меллером, композитором П. Козицьким, хореографом Є. Вігільовим. Це допомогло створити цілісний образ нічим не скутих пристрастей і бажань. Вершиною відповідного мотиву стала остання інтермедія, що в ній, нарешті, прямо й відкрито стикалися дві цивілізації, дві точки зору на людське буття. Для виокремлення фінальної сцени режисер вперше і востаннє вдався до деяких біомеханічних прийомів: «Танки, що введені в інтермедію, розв'язують новий формальний хореографічний метод. Сам танок пантомімічний, в основу руху положені примітиви, що йдуть не від ілюстрації, а від властивостей природи. Беручи принцип сучасної хореографії тільки як біомеханічну основу, тов. Вігільов ставить собі завданням виявити новий самобутній танок»<sup>893</sup>.

Загостренні пластичні характеристики були потрібні для позначення особистостей головних героїв, найперше — Седі, чий темпераментний танок на початку вистави недвозначно натякав на «професію» дівчини, хоча рухи її не здавалися надто вульгарними. Пластично сильно акцентованою стала постать О'Гари (Л. Сердюк), який, за Ю. Смоличем, своєю «незграбністю» розкривав образ «вахлака з хутора, чарівного тюхтія, наївного і щирого у своїх проявах»<sup>894</sup>.

Хоча цілковитої єдності в судженнях критики і публіки щодо вистави не було, загальне схвалення викликало її просторові рішення, серед яких траплялися сумнівні. Приміром, Ю. Смолич називає павільйонним «розв'язання матеріального оформлення», стверджуючи, ніби у такий спосіб театр демонструє

<sup>892</sup> Валерій Інкіжинов про Леся Курбаса [...]. — С. 448.

<sup>893</sup> [Інкіжинов В.] До постановки «Седі» в «Березолі»: (Розмова з режисером Інкіжиновим) // Нове мистецтво. — Х., 1926. — № 26. — С. 16. — Без підпису.

<sup>894</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Седі» в «Березолі» [...]. — С. 9.

«рух до реалізму»<sup>895</sup>. Термін «павільйонний» стосовно декорацій «Седі» не витримує критики, але зауваження про помітний інтерес до реалізму видається цілком коректним. Значно краще наміри В. Меллера зрозумів П. Рулін: «П'єса розгортається серед конструкцій, що мають досить-таки помітний нахил наблизитися до реалістичної обстанови готелю на дикому тихоокеанському острові. Колорит місцевості прекрасно передають зроблені під бамбук станки, що всю будівлю підтримують, циновки й багатомовне освітлення»<sup>896</sup>. Ю. Смолич, у свою чергу, також зупиняє увагу на вражаючому сяянні фактур і на світлових ефектах: «Яскравість фарб видержано надзвичайно. На сцені справді світило сонце»<sup>897</sup>. Простір завдяки бамбуку й циновкам здавався фантастичним променистим тлом, такого собі, тубільного лубка. Водночас серпанок «колоніального стилю» додавав режисерському погляду легкої іронії. Середовище, таким чином, не претендувало на автентичність, так само, як не претендувала на неї макаронічна мовна вигадка М. Йогансена. Схожим чином можна було б охарактеризувати і костюми аборигенів, у яких проступали риси тоді надзвичайно популярної естрадної специфіки, культивованої модними західними ревю з екзотичним акцентом.

Для В. Меллера робота над «Седі» мала принциповий характер, адже тут суто березільські підходи перевірялися на творчу спроможність і гнучкість до вкрай нетипового (з точки зору березільських пріоритетів) матеріалу, а до того ж — за умов співпраці з режисером іншої школи. Про роботу з художником сам постановник висловився чітко й недвозначно: «Вадим Меллер підходить до оформлення п'єси конструктивно-реально в основі, з якомога лаконічнішою подачею місця діяння. Конструктивізм в оформленні “Седі” не має нічого спільного з широким його розумінням, це просто завдання дати ознаки реальності. А оформлення в цілому побудоване так, щоб викликати асоціації у глядачів без зайвої перегрузки сценічної установки деталями»<sup>898</sup>.

Для творчості В. Меллера «Седі» — це ще один етап на шляху, зауваженому Д. Чукіним, який, на думку дослідника, можна простежити, починаючи від «Джаммі Гігінса», через «Золоте черево» до «Мікадо» та «Народного Малахія», — себто, від середини до кінця 1920-х років. У цьому переліку виставі за С. Моемом належить важлива роль. Д. Чукін стверджував: там відбувалася «документація побутової обстанови [...] основних ліній спектаклю. Прихід речі в оформлення не одразу заперечив методу будови спектаклю на ритмічному

строї оформлення. Але й тут митець відкинув самообмеження, збагативши всіляко палітру новими засобами»<sup>899</sup>.

Цю генезу зауважувала й З. Кучеренко, попри те, що вважала, порівнюючи «Золоте черево» і «Седі», ніби художник продовжує застосовувати принципи конструктивізму, тоді як «схематизм форм конструктивізму зазнає в них кризи»<sup>900</sup>. Авторка пояснює це розривом «між гротескністю режисерського тлумачення і деякою індиферентністю декорації. Виявилось також, що костюми і грим реалістичних образів менше вдаються художнику, коли в їхній основі нема елементів драматизації або гротеску. [...] У “Седі” костюми позбавлені тієї особливої виразності, що характерна для творчого почерку художника. Екзотичні африканські танцюристи, тубільні слуги зображені з переконливою виразністю, в якій, однак, не відчувається ставлення художника до персонажа, до розкриття характеру. Колористична розробка костюмів живописно виразна, емоційна, але Меллера колір цікавив лише як пляма в загальній композиції сцени»<sup>901</sup>.

У цій тезі малопереконливим, насамперед, є закид В. Меллеру в неналежному ставленні до персонажів і в його, сказати б, колористичній «індиферентності». Так воно може здатися, якщо, звичайно, розглядати колорит лише як декоративний фактор, ігноруючи його драматичну функцію. Але тогочасні рецензії цього не зауважували. Ще менш переконливою видається характеристика костюмів, яку пропонує З. Кучеренко. Слід зазначити, що претензій стосовно цього аспекту роботи художника ми не знаходимо в жодній рецензії. Натомість всі тогочасні критичні відгуки, рясніючи компліментами на адресу виконавців, жодним чином не зауважують ніяких проблем з костюмами.

У харківському житті березільців саме з прем'єри «Седі» починається етап визнання місцевою публікою високого класу колективу. Загальний тон оцінок акторського складу стає подеколи навіть компліментарним. Згодом, коли звинувачення на адресу Л. Курбаса посиляться, улюбленим прийомом усіх його недоброзичливців буде протиставлення актора-майстра режисеру-«тирану». В цій вигаданій опозиції посилення творчої потужності акторського загалу, сказати б, додаватиме «аргументів» критикам (а вже потім і винищувачам) Л. Курбаса. Співпраця березільських акторів із постановником іншої школи у такому сенсі розглядатиметься з принизливих для Л. Курбаса позицій.

Насправді ж, «Седі» В. Інкіжинова у 1926 році стає для колективу черговою нагодою для творчого самовизначення, можливістю подивитися на власні здобутки ніби збоку. В самому театрі цю тему охоче обговорювали. Найпоширенішу

<sup>895</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Седі» в «Березолі» [...]. — С. 9.

<sup>896</sup> Рулін П. Два вечори в «Березолі» [...]. — С. 135.

<sup>897</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Седі» в «Березолі» [...]. — С. 9.

<sup>898</sup> [Інкіжинов В.] До постановки «Седі» в «Березолі» [...]. — С. 16.

<sup>899</sup> Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

<sup>900</sup> Кучеренко З. Вадим Меллер [...]. — С. 49.

<sup>901</sup> Там само. — С. 49–52.

точку зору згодом висловив Й. Гірняк, який небезпідставно вважав, що В. Інкіжинов «без особливих труднощів знайшов спільну мову з мистецьким керівником і всім ансамблем. Пришельцеві із школи Мейєрхольда, в якій він пройшов вишкіл галасливої у двадцятих роках “біомеханіки”, заімпонувала фізична вправність Курбасового ансамблю. Сам, будучи гнучким актором, він не мав жадних проблем з березільцями, які мов клявіші відгукувалися на кожний його дотик»<sup>902</sup>. У своєму інтерв'ю І. Костецькому В. Інкіжинов, маючи за плечима досвід тридцятирічного творчого життя, визнав стосовно «Седі» в «Березолі»: «Коли я побачив пізніше фільм із цим сюжетом, то подумав: якими ж геніальними були мої українські актори!»<sup>903</sup>.

Крім згаданих виконавців, у виставі брали участь: М. Крушельницький, Б. Балабан, Г. Бабіївна, О. Добровольська, В. Чистякова, Д. Антонович, Н. Пилипенко, З. Пігулович, М. Кононенко, М. Назарчук. Особливе місце в цьому гурті належало М. Крушельницькому. Створений ним образ Горна мав, сказати б, подвійне дно, що викликало захват і колег, і критиків. Р. Черкашин згадував: «Актор скористався своїм умінням грати на скрипці. Ось його смішний невдаха опиняється сам-один на авансцені, несподівано бере у руки скрипку і... виливає душу в ніжній, пристрасній мелодії кохання»<sup>904</sup>. З не меншим захватом, але в іншій «транскрипції» змалював своє враження від роботи М. Крушельницького В. Хмурий: «Горн у “Седі” пив, досить популярно філософствував і грав на скрипці. Було зрозуміло й смішно. Чи зрозумів хто іронію актора над інтелектуальним фізіологізмом Горна?»<sup>905</sup>. Тож специфічний березільський підхід відчутно позначався на акторських роботах.

Привертає увагу, що на центральні ролі — Девідсона і Седі — призначали виконавців, що їх на той час можна було назвати «новоприбулими» березільцями. І. Мар'яненко виховувався на традиціях класичного театру корифеїв, хоча завжди був охочий до всього нового, сам чимало експериментував. На початку своєї березільської історії він мав певні творчі проблеми. Щодо молоді Н. Ужвій, то вона лише у Харкові пристала до «Березоля», їй ще закидали побутовізм (так було із «Золотим черевом»). П. Рулін, аналізуючи виставу В. Інкіжинова, з приводу Н. Ужвій наголошував: «Не зазнала акторка Н. Ужвій довгого та систематичного тренажу, що його березільські актори діставали; проте природні дані, з одного боку, і піврічна робота в “Березолі” — з другого, значною мірою надолужили цю прогалину. Прекрасна статурна постать, гнучка й виразиста, а насам-

перед багатий на різноманітні модуляції голос — все це безперечно висуває цю акторку на одне з перших місць в “Березолі”. А втім, можливо, що саме своїм голосом досягає Н. Ужвій найкращих своїх ефектів»<sup>906</sup>. (В. Інкіжинов також називав її голос неповторним).

Справді, актрисі довелося досить швидко увійти до гурту березільських майстрів, а образ Седі став для неї першим серйозним випробуванням. Через недостатню технічну «оснащеність» Н. Ужвій Ю. Смолич міг, приміром, закинути їй фальшивість у другій частині вистави, коли героїня ледве не стала жертвою проповіді Девідсона. Втім, для П. Руліна, який цієї точки зору не поділяв, «Седі в останніх двох діях, уже не та, що раніше, в білому легкому вбранні, з серпанковою хусткою на голові, вся прозора, легка, якась нетутешня вже — глядач не вбачає тут ненатуральності цієї зміни»<sup>907</sup>.

Найважче у «Седі» було, мабуть, І. Мар'яненку. Актор мав виправдати вибір п'єси як «антиклерикального твору» і водночас не бути ані Тартюфом ані фанатиком (за П. Руліним, — таку програму важко було зреалізувати, якщо не спиратися на інше, переконливіше надзавдання ролі). Хай там як, але погляди рецензентів вистави — Ю. Смолича та П. Руліна — на концепцію створеного І. Мар'яненком образу помітно розійшлися.

Перший вважав драму героя І. Мар'яненка, радше, явищем інтелектуального порядку, що виникає як світоглядна проблема. Відтак самогубство стає для персонажа невідворотним, адже пастор у актора — людина з переконаннями і через те «не може визнати поразки устоїв свого світогляду»<sup>908</sup>. Для Ю. Смолича саме у цій колізії визріває трагедійний аспект ролі, коли герой «самогубством своїм найбільше й визнав ту поразку»<sup>909</sup>. Розкриттю його драми, на думку критика, дещо заважав малюнок ролі, оскільки «зв'язує актора, як сірий пасторський сурдут тисне йому тіло. Тому й були незначні огріхи — коли актор *сухість рисунку ролі* переносив на виконання її, передаючи і йому деякої сухости. Але в межах академічного тону дав Мар'яненко велике драматичне напруження. Постать Девідсона опукла й витримана»<sup>910</sup>.

Інакше цього героя розумів П. Рулін — він уважав, що для пастора, який своє життя присвятив високій духовній місії, пафосом служіння обарвлюється кожна дія, вчинок, рух, жест. Тому несподівано постала проблема із Седі вражає все

<sup>906</sup> Рулін П. Два вечори в «Березолі» [...]. — С. 136.

<sup>907</sup> Там само.

<sup>908</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Седі» в «Березолі» / Ж. Гудран // Нове мистецтво. — Х., 1926. — № 29. — С. 8.

<sup>909</sup> Там само.

<sup>910</sup> Там само.

<sup>902</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 269.

<sup>903</sup> Валерій Інкіжинов про Леся Курбаса [...]. — С. 448.

<sup>904</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 47.

<sup>905</sup> Хмурий В. [В. Бутенко] Мар'ян Крушельницький: етюд [...]. — С. 57.



його єство. У Девідсоні ніби прокидається інша людина. Світ змінює свою непопушну вісь. Тож актор будує роль так, аби дати глядачам «змогу відчувати, як ступнево наростає в ньому захоплення гарною грішницею. Він становить її навколішки, примушуючи молитися, а уста його тягнуться до неї з поцілунком; змучена, стурбована, Седі, уходячи, спиняється на сходах, він торкається її ноги. Останні сцени нічної молитви [...], і ми бачимо, як після єдиного поцілунку усвідомлює він собі, до чого дійшов»<sup>911</sup>. Із цією темою й проблемою І. Мар'яненко був добре знайомий, працюючи над мелодраматичним репертуаром у традиційному українському театрі, новим для нього стають цього разу лише обставини й умови.

Критика в цілому відгукнулася прихильними до акторів рецензіями, однак Ю. Смолич зауважує брак стильової єдності: «Можна навіть всіх виконавців поділити на дві групи, одна з ухилом в гротеск (Крушельницький, Балабан, Пилипенко), друга в реалізм (Мар'яненко, Добровольська)»<sup>912</sup>. Симптоматично, що автор цю думку висловив у статті, яка розпочиналася з тези: «З актором не так вже страшні кризи, з актором можна почекати на драматурга, можна забути й інші терни на шляху сучасного театру. Справді бо, вистава “Седі” — це свято актора. Видатну школу березолівського актора ми мали змогу бачити у трьох попередніх виставах. В “Седі” — лишень остаточна фіксація майстерства. І майстерство це забиває все, цілком захоплює глядача, мирить його з хибами літературного матеріалу. Глядач скучив за актором, і він радіє йому. Він стрічає його оплесками, не ждучи навіть на перше слово, на перший жест. Бо він уже *vir* березолівському акторові»<sup>913</sup>. Врешті, Ю. Смолич припускає: певний стилістичний різнобій трапився через «непривичаєння» березільців до психологічного нюансування.

Як в цьому сенсі виглядає позиція постановника? Фактично, він декларував два принципи. Той, що визначає мету — досить чіткий: «Головна моя ціль — зробити акторів першим стержнем вистави, найціннішими інструментами в симфонії спектаклю»<sup>914</sup>. Інша річ — конкретні засоби її сценічної реалізації. Вони виглядають не надто переконливо мотивованими, є, радше, закличками, гаслами, ніж чіткими методичними вимогами: «Мої завдання акторам зводяться до того, щоб знайти способами подачі ідею персонажу, кожен з яких трактується як збірний образ. Акторам доводиться йти не шляхом реалізму, а використовуючи психологічні, звукові та моторні спостереження й наслідування, дати живу людину, і під серпанком ери довести глядачеві ідеї. [...] Такого роду завдання й трактовка ді-

йових осіб несе з собою особливий характер праці акторів, а власне: дошукування музично-пластичної надбудови над реалістичним матеріалом гри»<sup>915</sup>.

Важко не помітити у цих словах хисткості позиції самого постановника, насамперед, у методичному сенсі. Пізніше він визнає недостатньо обґрунтованою й не досить чітко сформульованою власну позицію. Тож в роботі над «Седі» фахова підготовка березільських акторів відігравала роль «стабілізатора» творчовиробничої ситуації, здатної словесні «химери» окремих режисерських розмірковувань перетворювати на чисте золото виразної театральності. Щодо рефлексій реалізму, психологізму у березільському мистецтві, то вони чимдалі актуалізуюватимуться.

Новий 1927 рік виявився для «Березоля» надміру напруженим через шість прем'єр. Режисером першої («Пролог») та останньої («Жовтневий огляд») був Л. Курбас. Авторами ще трьох робіт — березільський молодняк київського призову: Ф. Лопатинський «Сави Чалого» І. Карпенка-Карого, Б. Тягно «Король бавиться» В. Гюго, Я. Бортник «Яблуневого полону» І. Дніпровського. Над оперетою «Мікадо» А. Саллівана в переробці М. Йогансена, М. Хвильового та Остапа Вишні розпочав роботу В. Інкіжинов (практично паралельно з Ф. Лопатинським). Тим часом у театрі відновлювалися — «Шпана», «Джіммі Піггінс», «За двома зайцями», трохи згодом — «Гайдамаки» та «Жакерія». Влітку в Одесі, поєднуючи працю із відпочинком, Л. Курбас репетирував «Войцека» Г. Бюхнера у власному перекладі. Він ще мав намір відновити «Золоте черево», але колосальна напруга кінця сезону йому, врешті, завадила. Тоді ж М. Куліш приголомшив березільців читанням щойно створеного «Народного Малахія». Передбачалася також постановка його «Хулія Хурини». У викладі Н. Кузякіної досить загадкова історія із цією комедією в «Березолі» виглядає так: «“Хулія Хурину” зняли з репертуару до генеральної репетиції. Курбас ризикнув влаштувати перегляд для режисерів харківських театрів, що і було поставлено йому на карб. Оскільки архіви “Березоля” харківського періоду загинули, жодних матеріалів про цю виставу розшукати не вдалося»<sup>916</sup>. Хоча, насправді, не всі матеріали харківського періоду загинули, однак ніяких свідчень роботи над «Хулієм Хуриною» поки не знайдено, тож брати до уваги доводиться лише зауваження Й. Пільняка про заборону й зняття з репертуару п'єс М. Куліша, серед яких згадується і «Хулія Хурини».

На загальному тлі безкінечних проблем і митарств «ювілейного року» вирізняється історія постановки «Прологу» (прем'єра 20 січня 1927 р.)<sup>917</sup> — розшире-

<sup>911</sup> Рулін П. Два вечори в «Березолі» [...]. — С. 137.

<sup>912</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Седі» в «Березолі» [...]. — С. 9.

<sup>913</sup> Там само. — С. 8.

<sup>914</sup> [Інкіжинов В.] До постановки «Седі» в «Березолі» [...]. — С. 17.

<sup>915</sup> Там само. — С. 16.

<sup>916</sup> Кузякіна Н. Становление украинской советской режиссуры [...]. — С. 51.

<sup>917</sup> Також про виставу див.: Єрмакова Н. «Березіль» у Харкові / Наталя Єрмакова // Просценіум. — Л., 2005. — № 3. — С. 11–16.

ного варіанту київської вистави «Напередодні», якій була присвячена розвідка М. Верхацького (видана «Рухом» 1932 року). Для визначення їхньої жанрової природи Н. Кузякіна вживає термін *історико-документальна хроніка*; деякі її риси вона вбачає в останній виставі Л. Курбаса 1927 року — «Жовтневий огляд».

Образна мова «Прологу» зазнала впливу засобів художньої виразності, до яких березільці вдавалися впродовж всієї попередньої доби (включно із молодотеатрівською), хоча, приміром, Ю. Шевельов не помітив у «Пролозі» нічого, крім «всєімперскості у сенсі проблематики» та «елементів психологізму в сенсі методи»<sup>918</sup>. Останнє зауваження, до речі, підтверджується міркуваннями М. Верхацького про зміни в надзавданні «Прологу», порівняно з «Напередодні». Цього разу, наголошував автор згадуваної розвідки, театр прагне *«не доводити глядачеві щось, а подати лінію і перелом психології груп 1905 р.»*<sup>919</sup>. Тим не менше, на нову художню якість образного вияву тогочасна критика не звернула жодної уваги, хоча дружньо вдавалася до епітетів «масштабний», «хронікальний», «монтажний», для чого також не бракувало підстав.

Пристаючи до репетицій, Л. Курбас разом із С. Бондарчуком так ретельно переробив текст, що від нього не лишилося нічого, крім трьох-чотирьох сцен. Насамперед, зміни стосувалися постаті Каляєва — він тепер не головний персонаж, а, за виразом М. Верхацького, лише «персоніфікатор зрушень». Більше того — тепер він важлива, хоча й не центральна фігура. У фокус вистави потрапляють різні особи, посилюючи враження фрески, епічної картини гігантської народної драми, історії кривавої сваволі й підлого ошуканства сотень тисяч людей. Образ народу, маси «Березіль» відтворює із виключною мистецькою віртуозністю, залученням прийомів, методів широкого діапазону. Недаремно галерея людських типів «Прологу» видавалася сучасникам безкінечною.

Нова «диспозиція» вимагає від Л. Курбаса не просто уточнення окремих акцентів, а й максимального посилення емоційної, психологічної, трагедійної напруги. Належного балансу різнопланових «енергій» режисер не спромігся би досягти без точного розрахунку і жорсткої регламентації образних прийомів. Тут йому стає у пригоді досвід роботи над «Джиммі Гігінсом». Особлива увага до етапу складання режисерського плану «Прологу» викликає, навіть, певні альянзи із тим, як розпочинали роботу над твором Е. Сінклера. Втім, М. Верхацький небезпідставно зауважував «цілковито нові методи роботи», які свідчили про невтомність театральних шукань.

<sup>918</sup> Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків [...]. — С. 47.

<sup>919</sup> Верхацький М. Пролог / студія М. Верхацького; композиція Л. Курбаса. — Х.: Рух, 1932. — С. 61.

Досвід «Джиммі Гігінса» виявився актуальним в тому сенсі, що Л. Курбас і цього разу створював його, практично, одночасно зі сценічним текстом. В усякому разі, його бачення просторових і звукових планів майбутньої постановки формувалося на ранніх етапах опрацювання літературного матеріалу. Це помічає і зауважує Ю. Мейтус, запрошений до співпраці. Згадуючи про їхнє знайомство, майбутній співавтор більшості березільських вистав одразу зауважив саме цю рису режисерського обдарування Л. Курбаса: «Прослухавши все завдання, я зрозумів, що у нього, як режисера, все було вже у виставі вирішеним, все було глибоко продуманим, так що випадковостей тут бути не могло. Він внутрішнім зором бачив декорації, мізансцени, чув де і як звучить музика. Зараз же йому хотілося лише зрозумілими переконливими словами, образними порівняннями передати мені те, про що він думав, що бачив та знав. Йдучи від цього, я вже відчував яка музика потрібна виставі, які теми треба створити й розвинути, які сцени — підкреслити музикою. Олександр Степанович чудово відчував ритм сцени, ритм вистави, і в цьому йому також покликана була допомогти музика»<sup>920</sup>.

«Пролог» складався із 24 епізодів, скомпонованих у три дії. Загальна кількість персонажів сягала майже семи десятків, тож весь склад трупи виконував подеколи по кілька ролей. І навпаки — Каляєва грали тепер троє акторів: А. Бучма, О. Долінін та М. Назарчук. Каляєви у київській та харківській виставах не були тотожними: «У “Напередодні” Каляєв трактувався есером, руським інтелігентом, темпераментною людиною, яка “прожигает жизнь”, він подавався фразером, поетом, викликав до себе співчуття як до героїчної фігури. Замах на вбивство князя звучав при такому трактуванні як *поза* перед самим собою. Тепер Каляєв трактується як ідеаліст, відданий революції, сповнений бажання поквитатись із царатом»<sup>921</sup>.

Насправді, схоже, що на момент постановки «Прологу» загострилося питання приналежності героя до партії есерів, змушуючи Л. Курбаса, по можливості, уникати концентрації уваги на його постаті. Але це руйнувало принцип «ідейного балансу» вистави: Каляєв у березільців був, насамперед, антиподом антигероя — Миколи II (Й. Гірняк). Їхнє протиставлення ще у «Напередодні» автоматично висувала Каляєва — А. Бучму на позицію головного героя. Політичні реалії 1927 року змушують «посунути» цю проблему, радше, на рівень естетичний, натомість ідеологічний зміст «Прологу» концентрувати на інших мотивах.

На ідейному рівні знакова опозиція персонажів Й. Гірняка та А. Бучми є надто очевидною, щоби її легко було знівелювати. Доводилося шукати можливості її

<sup>920</sup> Мейтус Ю. О Курбасе [Машинопис] / Юлій Мейтус. — МТМК України, Ф. Р.: архів Курбаса Л. С., од. зб. 9960.

<sup>921</sup> Верхацький М. Пролог [...]. — С. 78.

зауваження, сказати б, у різних формальних реєстрах. За визначенням В. Хмурого, Микола II Й. Гірняка — фігура не просто гостро експресивна, а й надреальна; критик кваліфікував її як методично довершену й вишукану систему: «У тому, що тут крізь фахові акторські прийоми та способи творення образу просвічує його ідея, що низка фрагментів не згущує фарби, а вивертає назовні нутро образу, що він рветься від свого центру, від свого фізичного ества, бо не може в нім уміститися, у цьому і право на сценічний шедевр Гірнякового царя, і його гостра театральність»<sup>922</sup>.

Згущеній майже до символу ексцентричній постаті Миколи II протиставлялося тонке психологічне нюансування образу Каляєва, хоча персонажі А. Бучми, О. Долініна та М. Назарчука не ототожнювалися. Перший тлумачив героя в душі вищенаведеної характеристики М. Верхацького. Другий був м'якшим, людянішим. Третій — несподівано дуже молодим, по юнацькому наївним і щирим. Сцена передсмертного листа лишилася кульмінаційною для Каляєва. Її музичність, ліризм разюче контрастували з рештою епізодів з його участю.

Найбільш формально загостреною у виставі була постать Победоносцева (М. Крушельницький) — упродовж двох епізодів він лишався за письмовим столом. Чорні окуляри, грим, який викликав асоціації з черепом, вишитий золотом чорний мундир, що справляв враження пишної труни, — все це творило образ чогось, водночас, і гротескового і містично-жахливого. Пластика, повільне здійснення над столом, виростання сановного «мертвяка» в неприродно довготелесу постать належали, з одного боку, стилістиці символістського театру, а з іншого — засвідчували родову приналежність вертепу, змушуючи згадати про царя Ірода.

Багатокартинний «Пролог», масштабно змальовуючи грандіозну народну трагедію, жорстоке правління царів, нищення безневинних людей, міг тематично, певними рисами резонувати у вертепній культурі. Схоже враження справляли численні епізоди інтермедійного характеру. За згадкою сучасника: «Перед глядачами поставав немов би вертикальний зріз соціальної структури Російської імперії 1905–1906 року — від самої верхівки до низів. Люди різного віку й стану: старі, молоді, чоловіки й жінки, діти, багаті й убогі, нероби та трудяги, дворяни й міщани, військові чини та цивільні, городяне й селяни. Царський палац і Сенатська площа у Петербурзі; тюремна камера; Миколаївський вокзал у Москві; московська вулиця і міщанська квартира на околиці міста; типографія, робітничий страйк і студентська демонстрація»<sup>923</sup>. Ю. Бобошко, зауваживши в «Рурі» прямий вплив вертепу, вказує на його цитування й у «Пролозі», тим самим опо-

середковано підтверджуючи можливість таких впливів і зв'язків. Сам режисер у статті 1923 року «Вертеп» на агітаційній службі» наполягав на тому, що вертеп «по самій своїй суті найбільш пристосований для виявлення типових, масових, колективних рис»<sup>924</sup>. «Пролог» уможлилював подібну адаптацію, а окремі ознаки вертепу в його художній тканині дозволяють припустити, що вони є генетичною рисою Театру Л. Курбаса.

Водночас у «Пролозі» були присутні й інші мистецькі рефлексії. Уважний до кіноестетики, кіномови, Л. Курбас будував сценічну дію вистави за монтажним принципом. Більшість дописувачів помічають цю структурну своєрідність, хоча тлумачать її по-різному. «Одна за одною проходять картини історичної хроніки, начебто перегортаються сторінки давнього літопису» (П. Рулін)<sup>925</sup>. «Це сума епізодів, [...] істотно не пов'язаних» (Ю. Смолич)<sup>926</sup>. «Роздрібненість історичного огляду не була подоланою у “Пролозі”» (Н. Кузякіна)<sup>927</sup>. М. Верхацький, здається, найближче підійшов до з'ясування обраної Л. Курбасом логіки побудови мізансцен. Порівнюючи «Напередодні» та «Пролог», він визначає першу як «хроніку-етюд», далі пояснює, що «режисер хотів ще зберегти від “Напередодні” відтінок далеких затушкованих подій. Через оце все сцени в п'єсі мали бути короткі, згущені в дійовому змісті і без акценту на логічній будові сюжету»<sup>928</sup>. Тобто, запроваджена у «Пролозі» структура дії «запозичила» у прийомі монтажу епізодів деякі підходи, здатні вплинути на ритм вистави, її темпи, посилити динаміку дії. Численні світлові ефекти могли мати кінопоходження, насамперед експресіоністського гатунку, в чому окремі критики побачили визначальний сценографічний принцип «Прологу». Виникали й інші припущення: П. Рулін, зокрема, називав спектакль «експериментом на освітлення»<sup>929</sup>.

Діапазон візуальних ефектів «Прологу» дійсно вирізнявся рідкісним багатством прийомів. Там були, приміром, локальні, але дуже виразні статичні тінізнаки: «Сценографія В. Шкляєва скупими засобами тіньової проекції на рухливі сіро-зелені сукна різної конфігурації відтворювала графіку міського пейзажу, знайомі силуети петербурзьких набережних і мостів, сніжну ніч, тінь від ґрат

<sup>924</sup> Л. К. [Л. Курбас] «Вертеп» на агітаційній службі: (Відродження лялькового театру) / Л. К. // Глобус. — К., 1923. — № 4. — С. 10.

<sup>925</sup> Рулін П. Два вечори в «Березолі» [...]. — С. 139.

<sup>926</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Пролог» у «Березолі» / Ж. Гудран // Нове мистецтво. — Х., 1927. — № 4. — С. 7.

<sup>927</sup> Кузякіна Н. Становление украинской советской режиссуры [...]. — С. 52.

<sup>928</sup> Верхацький М. Пролог [...]. — С. 62.

<sup>929</sup> Рулін П. Два вечори в «Березолі» [...]. — С. 139.

<sup>922</sup> Хмурый В. [В. Бутенко] Йосип Гірняк: етюд [...]. — С. 27.

<sup>923</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 49.

на стіні тюремної камери, силует військового корабля»<sup>930</sup>. Не менш різноманітними і складними виглядали динамічні тіні, коли, приміром, в епізоді на вокзалі «на сцені немає ні паровоза, ні вагонів — усе відтворюється тільки звуками і світлом. Гра світла (наприклад, у цій сцені — відблиски освітлених вікон вагонів, що проносяться повз станцію, уповільнюючи ходу), різноманітні звуки й шуми, як і оркестрова музика (композитор Юлій Мейтус) утворювали сповнену тривоги живу образну атмосферу, що збуджувала уяву й хвилювала глядачів»<sup>931</sup>. Оригінальна гра масштабами тіней визначила зміст епізоду промови Гапона (М. Кононенко). Натовп непомітно підсвічувався знизу і на задник падали гігантські тіні, натомість височенна постать Гапона у довгому чорному пальто, до того ж піднята над сценою спеціальним станком, — кидала на бічну кулісу значно меншу тінь. Диспропорцією постатей і тіней не лише візуально загострювався драматизм моменту, а й унаочнювалася театральна «оцінка» події, яка завдяки елегантності прийому не здавалася ані прямолінійною, ані демонстративною.

Особливо вражала сцена розстрілу демонстрації. Дві шеренги людей фронтально рухалися з глибини сцени до лінії рампи і також кидали на задник тіні, які не лише зростали з кожним рухом, а й створювали ілюзію кількісного збільшення натовпу. Тут Л. Курбас застосував прийом, інспірований німим кіно...

«Ось непомітно для глядачів з першого ряду напівсилуетна постать жінки робить крок вперед, і за нею на заднику виростає велика тінь, чи не втричі за неї більша за людський зріст. Одночасно з нею з “синхронною” точністю поруч друга артистка (якої глядач не помічає) починала говорити промову-заклик до солдатів. [...] А перша жінка жестами й пластичними рухами тіла доповнює промову-заклик. Її тінь на заднику відображує в русі саме ті почуття, які глядачі чують у промові. Тінь так приковує їхню увагу, що складається враження ніби вона і рухом і словом-образом відтворює оті скарги, що звучать у промові-заклику»<sup>932</sup>. Тож, промова-заклик утворювалася триєдиним виразом: людина-голос, людина-жест і людина-«тінь».

Робота над масовими сценами «Прологу» продовжувала і розвивала відповідний досвід постановки «Едіпа-царя», «Гайдамаків», «Джیمмі Гігінса», «Напередодні», «Газу», власне — і символістську й експресіоністичну сценічні культури. Л. Курбас віртуозно синтезував прийоми різної стильової природи і наведеними прикладами справа тут не обмежилася. Опрацьовуючи картину «9 січня», він балансував на межі умовного та реалістичного театрив. Із характерною для його мистецтва стилістичною гнучкістю вміло їх гармонізував, звер-

таючись до тропів різної художньої природи. Так, знаковий епізод із триєдиним тропом промови-заклику співіснував поруч «гіперреалістичного» образу натовпу демонстрантів у сцені розстрілу. Цього разу, рух натовпу до авансцени зупиняли «події» у глядацький залі. «Несподівано біля центрального входу у партер, поза спинами глядачів, звучала різка команда: «Стой! На-зад!..». Глядачі мимоволі здригалися, повертали голови. При вході у партер з’являвся офіцер. На сцені шеренги людей зупинялися. Спів обривався. Завмирили нерухомо і фантастичні тіні на заднику. Ці тіні примножували ряди людей, яким, здавалося, немає кінця. Переговори офіцера з робітниками йшли через голови глядачів»<sup>933</sup>. Із цього опису очевидно: подальше кількісне зростання демонстрантів з певного моменту відбувається за рахунок, власне, глядачів (!). Режисер у такий спосіб об’єднує всіх присутніх і логікою формування мізансцени і, звичайно, пафосом епізоду.

Короткі репліки офіцера і натовпу, якими вони обмінювалися лічені секунди, тримали у психологічній напрузі людей по обидві сторони рампи. Діалог уривався довгою драматичною паузою, створюючи відчуття ритмічної прострації — часової «чорної діри», що ніби розривала тканину життя. Сцена розв’язувалася із вражаючою емоційною силою. «Жахлива тиша й довга пауза здаються безкінечними. Завмерли люди на сцені. Завмерли їхні тіні на заднику. Завмерли глядачі у залі.

— Вогонь!

Громом литавр вибухає музика. З розпачливими звуками оркестру зливаються крики на сцені. Шеренги перемішалися, люди падають, підводяться, метушаться. Здається, збожеволіли, перепелелися й фантастичні тіні на заднику. Знайдене Курбасом образне перетворення підносило виставу “Пролог” на височінь народної трагедії, що потрясала глядачів»<sup>934</sup>.

В образній системі «Прологу» знайшлося місце й для інших засобів, раніше Л. Курбасом вживаних. Приміром, специфічної «маски», побазованої на характерних ознаках певних тварин. Варто наголосити, що цей прийом режисер застосував для окреслення персонажів і наголошено гротескових і психологічно-побутових. Приміром, М. Крушельницький для Победоносцева знаходить ексцентричний мовний прийом, змушуючи асоціювати сановника з псом: «він промовляє, — начебто гавкає, випльовуючи слова»<sup>935</sup>. Водночас, для загострення психологічно-достовірної ролі князя Сергія Олександровича (І. Мар’яненко) режисер створив такий епізод. «Пізній вечір. Величезне помешкання потопає

<sup>930</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас [...]. — С. 127.

<sup>931</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 50.

<sup>932</sup> Макаренко А. Курбас на репетиції [...]. — С. 213.

<sup>933</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 54.

<sup>934</sup> Там само.

<sup>935</sup> Рулін П. Два вечори в «Березолі» [...]. — С. 136.



у мороці. За великим столом, заваленим книжками та паперами, величний господар кабінету без мундира, у білій сорочці, при непевному світлі одинокої свічки переглядає вечірні газети. [...] Нечутно виникає з темряви постать лакея з чаєм. Князя лякає найменший шерех. Тривожно вдивляється він у темряву кабінету вслухається:

— Ми-шші... Ми-шші...

Через усю сцену в темний кут із силою летить кинута князем велика книга. [...] Великий князь нагадував велетенського звіра, загнаного мисливцями»<sup>936</sup>. Звичайно, таку провокативну асоціацію Л. Курбас ініціює складною системою опосередкування: для викриття нікчемності чоловіка левиної статі, наляканого крихітною мишкою, він будує розгорнутий епізод у прийомах реалістичного театру.

Попри естетичний розмаї, у «Пролозі» діяла «регуляторна» система, що запобігала стилістичній еkleктиці: «постановщик — фундатор системи “Березоля” не мислить гру актора як подачу безперервної ілюзії життя — для актора важно подати своєю грою закономірно й доцільно побудовану систему театральних діяльних знаків, щоб кожен із них давав виразний натяк і примушував глядачів асоціювати, цебто психологічно зробити глядача через майстра актора співучасником творчості вистави»<sup>937</sup>.

Тож у «Пролозі» сценічний образ, сказати б, не розгортався, а розкривався у певній концентрованій сутності, зафіксований у характерній деталі, як, приміром, у цариці — Н. Ужвій. Йдеться про специфічний «фокус» ролі — німецький акцент, який обарвлював особистість героїні у комічні тони. Проте іронія не видавалася надмірною. М. Верхацький спеціально наголошував: «Цей акцент не мусить бути карикатурою, а має звучати м'яко. За основу в акценті взята асиміляція: замість щ — штш, ч — тш, л — ль, в — ф, з — с, ж — шш»<sup>938</sup>.

Великий успіх березильців у «Пролозі» Л. Курбас не просто розділив з акторами. Масштаб його таланту постановника, мистецького ідеолога театру, нарешті, визнала пересічна місцева публіка. Харків вражений і переможений вчинив за В. Хмурим так: «На “Пролозі” була повна заля, аж доки весь Харків не побачив його двічі»<sup>939</sup>.

У лютому 1927 року Ф. Лопатинський прощався з «Березолем» «Савою Чалим» І. Карпенка-Карого (прем'єра 3 лютого 1927 р.)<sup>940</sup> — виставою, на думку

<sup>936</sup> *Черкашин Р.* Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 53.

<sup>937</sup> *Верхацький М.* Пролог [...]. — С. 78.

<sup>938</sup> Там само. — С. 82.

<sup>939</sup> *Хмурый В.* [В. Бутенко] Йосип Гірняк: етюд [...]. — С. 24.

<sup>940</sup> Ще про виставу див.: *Єрмакова Н.* «Сава Чалий» в «Березолі» / Наталія Єрмакова // Просценіум. — Л., 2006. — № 1. — С. 21–26.

П. Рудіна, найбільш березильською поміж творів класичного репертуару театру. Проте, п'єса, її розв'язання виявилися вкрай неоднозначно потрактованими в самому театрі та поза його межами, і для того існували вагомі причини.

Насамперед, йдеться про позицію режисера щодо твору І. Карпенка-Карого. На тлі поширених у попередні роки радикальних переробок класики спектакль Ф. Лопатинського звертав на себе увагу принципово новим позиціонуванням. Щоправда, режисер продовжував втручатися у текст, як це і «годилося» в лівому революційному театрі, але його мотивація змінюється: «Цікаві й цупко зачеплені колізії дають режисурі величезний простір для її роботи. Розуміється п'єсу треба було “переробити”. Однак виправлення хиб ідеологічного та історичного порядку проведено, майже виключно купюрами, та перенесенням центру уваги на потрібні мотиви чи деталі. Дописано — мінімум — саме необхідне для сполучення окремих епізодів, що виникали в наслідок перемонтування авторського тексту»<sup>941</sup>.

Словом, напочатку роботи постановник декларував зміни у власному сприйнятті національної класики. Водночас він бачив своє завдання в «подоланні» проблем ідейного змісту п'єси, хоча й не вдаючися до безцеремонного втручання в текст І. Карпенка-Карого. Йому здавалося, що варто лише зробити кілька купюр аби ідейний зміст вистави відповідав «сучасним поглядам». По суті, Ф. Лопатинський ступав на непевний ґрунт «виправлення» соціально-політичних аспектів (особливо тих, які драматург екстраполював на особу головного героя, на все те, що, на думку режисера, було «хибами ідеологічного та історичного порядку» і вимагало корекції), не помічаючи очевидного — він власноручно розхищує ідеологічний фундамент драми.

Втім, добре відомо, з яких позицій о тій порі «ідейно витримана» радянська історична наука переглядала національну минувшину. Особливо вона полюбляла знаходити у творах на історичну тему альянзи з сучасним політичним процесом, а у вигляді «протиставлень» чи «зіставлень» — не грало ролі. Головне — використати такий твір для ідеологічних потреб, не гребуючи відвертою демагогією.

Відгомін тих процесів позначився й на долі березильської вистави, резонуючи в ній самій, відгуках преси, тим паче, що режисер ніби навмисно потрапляє з «Савою Чалим» у центр полеміки про історію України, дискурсом якої є національна проблема. Своєю роботою Ф. Лопатинський провокує деяких рецензентів до розмірковувань у сенсі надто дражливому й небезпечному для нього самого і театру. Малочисельні статті про виставу, однак, засвідчили серйозну

<sup>941</sup> *Лопатинський Ф.* «Сава Чалий»: (До постановки в Держтеатрі «Березіль» Режисером Ф. Лопатинським) / Ф. Лопатинський // Нове мистецтво. — Х., 1927. — № 5. — С. 15.

ідейну «тектонічність» ґрунту, на який ступив молодий режисер. Найменше акцентував на цьому П. Рудін, але й він не оминув питання ідеологічного підґрунтя образу центрального персонажа драми, стверджуючи, що українська драматургія поки «не викультивувала» належних творів у історичному жанрі, а «Сава Чалий» (найвідоміша й найяскравіша історична п'єса) має із центральним героєм серйозну проблему, оскільки саме ця постать «не зовсім удалась авторові». П. Рудін цього не уточнив, натомість виснував: «Основної неясности п'єси режисер не розв'язав»<sup>942</sup>. Тобто, проблема із витлумаченням образу Сави лишилася відкритою разом з усім комплексом болючих питань драми.

Значно радикальнішою була позиція Ю. Смолича. Спершу він зауважив брак марксистських підходів в осмисленні історичної долі України, потім закинув драматургові невміння «глибоко продумувати» історичні теми, до яких той наважився звернутися. Більше того, критик наполягав: «Тобілевич сам не знає, кого йому ідеалізувати, тому й не дає остаточного вироку на вчинок Сави»<sup>943</sup>. Далі — більше: «Тобілевич не в силі дати соціального виправдання його (Сави. — Н. Є.) вчинкам, обмежується тим, що психологічно умотивовує зраду і весь хід дальших подій»<sup>944</sup>. Насамкінець критик вдається до ототожнення Сави з сучасною українською інтелігенцією, яка, на його думку, «в початку революції, шукаючи засобів і форм здійснити свої національні ідеали, вдалася до буржуазії, відразу, може, й широко віруючи, що спілкуючись з нею, ворожою їй, вона зможе досягти своєї мети. А згодом, як опинилася в боротьбі разом з посипаками своєї національної іншої буржуазії, що й не приховує своїх класових замірів... лишилася вірно служити їй»<sup>945</sup>. Подібні алюзії щодо ідейних змістів твору невдовзі вартуватимуть життя тим, на кого міг (хай ненавмисно) «вказати» перст рецензента. Однак і у 1927 році, як про це пише свідок подій — Й. Гірняк, не випадковим тлом постановки «Сави Чалого» стає звільнення з високих посад чільників українзації — О. Шумського та Г. Гринька, знищення М. Хвильовим другого тому «Вальдшнепів» та інші події відповідного ґатунку. Втім, Ю. Смолич не збирався обмежуватися зазначеними припущеннями, які, на його думку, найперше інспірувалися змістом самої п'єси, — він далі розвиває цей мотив, переносючи його на «сценічний текст»: «Не знаємо, чи гадав постановник ототожнити постать Сави з ватажками ближчих часів, що про них допіру згадувано, чи просто тотожні умови, риси й ситуації самі призвели до того, але в виконанні (Сердюк) момен-

<sup>942</sup> Рудін П. «Березіль» у Києві [...]. — С. 142–143.

<sup>943</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Сава Чалий» в театрі «Березіль» / Ж. Гудран // Нове мистецтво. — Х., 1927. — № 6. — С. 3.

<sup>944</sup> Там само.

<sup>945</sup> Там само. — С. 4.

ти індивідуалізації особливо підкреслено. Це, звичайно, пішло на плюс задуманій трактовці»<sup>946</sup>.

Врешті, така позиція стає казуїстичною, бо Ю. Смолич на виставі Ф. Лопатинського у якийсь момент «спотикається» об «неправильну» поведінку персонажа, сумлінно збережену постановником. Критик прямолінійно закидає останньому, що той дає герою шанс на глядацькі симпатії, оскільки Сава, виявляється, «засуджує гайдамаків за їхню неорганізованість, пророкуючи загибель справи через анархічну сутність повстанства [...] і виступає як прихильник організованої боротьби, що думає не тільки за руйнацію суцього, а й за будівництво нового. [...] Якби в Сави забрати ці слова, то загальний рисунок ролі, задуманий постановщиком, від того тільки виграв би»<sup>947</sup>. Ясно, що Ю. Смолич закликає театр до препаарації й актуалізації твору І. Карпенка-Карого навіть шляхом руйнації авторської логіки та авторського світогляду. Він не зважає, що режисер має власний погляд на постать Сави Чалого, більше того, — шукає резонансів класичного твору в сучасних політичних реаліях.

Насправді припущення й пропозиції Ю. Смолича театр не реалізував (в усякому випадку, їм немає підтвердження у жодному відгуку на спектакль «Березоля»). Водночас, такого плану зауваження промовисто свідчать про характер політичної ситуації в Україні, а контекстуальність «Сави Чалого» Ф. Лопатинського певним подіям суспільного життя, можливо, й неумисно, набувала вкрай гострого характеру. Було б серйозною натяжкою трактувати ситуацію з прем'єрою цієї вистави як свідомий політичний крок театру, але наведені рецензії ясно свідчать про те, що постановник зупинився на недвозначній загрозливій політичній межі.

Вибір постановником саме такої п'єси зумовлений не самим лише історико-політичним колоритом. У театральному середовищі найбільшу увагу звернули на інший мотив, не менш важливий для вітчизняної сценічної культури. Його (цей мотив) зауважив Й. Гірняк, заторкнувши кілька аспектів вистави. Він спробував позиціонувати «Саву Чалого» в ситуації переосмислення класики за нової культурної доби: «Не тільки українські глядачі, але й росіяни та євреї, які великою кількістю стали заповнювати залю “Березоля”, переконалися, що українська побутова й історична тема може полонити глядачів своєю вселюдською трагедійною колізією і що український театр та його актор переросли тісні етнографічно-фольклорні рамки. Виставою “Сава Чалий” театр переконливо відповів апологетам театру минулого, що часи міняються і все міняється, і що минулого вже не повернути. Герої трагедії “Сава Чалий” на сцені “Березоля”

<sup>946</sup> Там само.

<sup>947</sup> Там само.

перекликалися із лицарями доби, в якій схрещувалися мечі і святилися ножі для боротьби, що віками точилася в обороні свого народу і своєї правди. Це вже не були пейзажи-декламатори, готові тільки до танцю та співу. Це були нові лицедії, здатні відображати вселюдські пристрасті та пориви»<sup>948</sup>. (Останні речення, вочевидь, адресовано акторському складу та особливостям березільської школи, з якою широкі верстви публіки знайомилися у перші столичні сезони «Березоля»).

Існувала ще одна, кількісно менша частина глядацької аудиторії, для якої вистави «Березоля» видавалися особливим феноменом. У маленькому гурті нових співробітників театру, прибулих на запрошення Л. Курбаса з Галичини, виділявся В. Блавацький — автор коротких, але дуже змістовних спогадів про власну працю в «Березолі» з 1927 до 1928 року. Він тоді отримав можливість подивитися на керований Л. Курбасом театр під особливим кутом зору. Про «Саву Чалого» він писав: «Треба з повним признанням віднести до цієї сміливої спроби подати нашу стару, історичну п'єсу в наскрізь модерній формі сценічного виставу. Костюм актора, декорація сцени (худ. Шкляїв), гра ансамблю — все це далеко відбігло від тих трафаретів, які ми звикли бачити у виведенні українських історичних драм»<sup>949</sup>.

Надумку іншого новоприбулого березільця — Р. Черкашина, який тільки-но повернувся з Москви (навчання у Ю. Завадського), «Сава Чалий» Ф. Лопатинського виглядав інакше: «Цього разу українська класика поверталася на березільську сцену у своєму традиційному вигляді»<sup>950</sup>. Таке різке неспівпадіння оцінок можна пояснити різницею культурних контекстів, в яких обидва формувалися. Тому для Р. Черкашина «Газ», «Джамі Гіггінс» та інші МОБівські вистави, утворивши специфічний фон для останньої березільської прем'єри, визначали рух театру як «назадницький». Позицію В. Блавацького зумовлювали особливості театральної ситуації у Галичині середини 1920-х років.

Ця колізія демонструє принциповий сенс мистецьких зрушень, ініційованих «Березолем». Він визначав напрямок та зміст розвитку національного театру в цілому, в його завданнях і перспективах. Відтак наведені судження, сказати б, зауважили не так смакові розбіжності окремих людей, як місце «Березоля» в процесах оновлення українського театру: від недавнього минулого до омріяного майбутнього, яке вони своєю працею намагалися наближати. Мабуть тому, і Р. Черкашин і В. Блавацький із захватом згадували одних і тих самих вико-

<sup>948</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 272.

<sup>949</sup> Блавацький В. Спогади / Володимир Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. — Київ; Харків; Нью-Йорк: М. П. Коць, 1995. — С. 128.

<sup>950</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 46.

навців, практично, співпадаючи у прізвищах Л. Сердюка (Сава), І. Мар'яненка (Потоцький), Д. Антоновича (Голий), Н. Титаренко (Зося). Відносно головних героїв з ними погоджувався і Л. Курбас: «Виключно вирости й показали свій ріст у п'єсі — Сердюк і Титаренко. Перший — герой-любовник і драматичний герой, а друга вперше блиснула справжнім ліризмом»<sup>951</sup>.

Ф. Лопатинський розпочав роботу над п'єсою І. Карпенка-Карого з програмного викладу концепції майбутньої вистави, яку потім послідовно реалізував. Досить неочікувано як для відчайдушного новатора він виявив делікатність у поводженні з п'єсою, продемонструвавши повагу до авторського слова: «Карпенко як великий драматург свого часу зумів декількома промовистими, чіткими мазками змалювати яскраві сценічні постаті. Кожен персонаж п'єси — жива, повнокровна з м'ясом та кістками “рубенсівська”, коли можна так сказати, — фігура. Кожна роль — надзвичайний матеріал для розгортання акторської гри»<sup>952</sup>.

Наведена теза фіксує зміну вектора мистецького пошуку режисера — нещодавнього постановника «Машиноборців», «Нові йдуть», «Пошились у дурні». Оскільки мотивація цього процесу лишається недослідженою, про її причини можна говорити лише гіпотетично. Втім, подальше творче життя Ф. Лопатинського свідчить про послідовності його руху в цьому напрямку. Привертає увагу той факт, що всі наступні роботи режисера в тематичному аспекті стосуватимуться минушини, політичної історії України. Саме боротьба за незалежність стає головним об'єктом його мистецького осягання. У 1926 році в першому Державному театрі для дітей він ставить «Козака Голоту», поклавши в основу перероблений сюжет «Робіна Гуда», припасованого до реалій історії рідного краю. За рік він покаже прем'єру «Сави Чалого», а у 1931 на екрани вийде його кінофільм «Кармалюк». Можливо, саме ця тема змусила Ф. Лопатинського звертатися до реалістичного мистецтва задля кращого порозуміння з глядачем. Що б там не було, але його стаття у «Новому мистецтві» демонструє зміни поглядів на мету, принаймні, власної творчості. Деякі позиції цього тексту розкривають момент рішучого переосмислення, сповідуваних ним ще донедавна, естетичних ідей.

Розмірковуючи над проблемою сценічного середовища «Сави Чалого», постановник відштовхується від думки, що лабораторний період роботи з притаманним йому оголенням прийому, сцени, механізмів гри відходить у минуле. Тож, слід і буквально і фігурально «припустити завісу над механікою сцени, механікою, що завжди була значною частиною інтригуючого процесу спектаклю»<sup>953</sup>.

<sup>951</sup> [Курбас Л.] Тексти, документи різних років: 1920–1933 рр. [Рукопис; машинопис] ...

<sup>952</sup> Лопатинський Ф. «Сава Чалий» [...]. — С. 14–15.

<sup>953</sup> Там само. — С. 15.

Автор зауважує методи, що роблять можливим «побудуванням мізансцен і засобами машинерії скоротити до мінімуму перерви поміж окремими епізодами, що розбивають напруження глядача і знецінюють саму суть монтування театральної дії»<sup>954</sup>. Цей технологічний момент він розглядає як засіб стимулювання процесів сприймання. Ф. Лопатинський все більше схилився до створення такого типу сценічної дії, який це уможливило. У змінній структурі дії акторський образ теж мав би розвиватися більш послідовно, знаходячи підтримку в по-новому організованому середовищі. Постановник спеціально зауважує зміну віх, протиставляючи попередній та теперішній принцип формування дії: «Спонукувані цілою низкою міркувань принципово-формального характеру, ми догола роздягли театр. Це було необхідним засобом для виконання тих завдань, що стали перед театром в часи військового комунізму. Воно дало важливі й глибокі наслідки так у відчуженні режисурою сцени, як і в техніці акторської гри»<sup>955</sup>. Після цієї тези автору нічого іншого не лишається, як визначити оцей новий стан, і він, не без застережень, висуває доволі компромісний термін «умовний реалізм».

Ф. Лопатинський дещо заплутує справу, протиставляючи «умовно-ралістичний план «Сави Чалого» тому, що називає «неореалізмом» і тому подібними штуками, що за ними часто-густо ховається самий безсоромний натуралізм»<sup>956</sup>. Натомість стає зрозуміло, що режисер намагається відшукати «третій шлях» поміж крайнощами «лівого» і «правого» театрів, між авангардом і традицією.

Очевидно, мав рацію Й. Гірняк, коли писав: «Прем'єра трагедії Карпенка-Карого «Сава Чалий» відбулася у той час, коли серед громадянства і на шпальтах преси велись дискусії на тему реставрації «Народного театру», використовуючи повернення з еміграції корифеїв того ж театру Миколи Карповича Садовського»<sup>957</sup>. На цьому тлі саме лише звернення «затятого авангардиста» до твору І. Карпенка-Карого декому здавалося підозрілим, якщо не зухвалим, з огляду на вчинену постановником перед тим радикальну переробку національної класики («Пошилися у дурні»). Для прибічників «лівого» театру пошуки Ф. Лопатинським естетичної «золотої середини» теж видавалися не просто компромісом, а невмотивованою спробою з подвійним дном і сумнівною перспективою.

Насправді березільського «Саву Чалого» слід було б із особливою ретельністю розглянути у ширших контекстах, у відлунні різних мистецьких впливів. Саме так зробив П. Рудін, засвідчуючи генезу, що сягає «Гайдамаків» Л. Курбаса:

<sup>954</sup> Лопатинський Ф. «Сава Чалий» [...]. — С. 15.

<sup>955</sup> Там само.

<sup>956</sup> Там само.

<sup>957</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 273.

«Поява гайдамаків, що прийшли покарати Саву, супроводиться віддаленим козачком, утворює для Савиних переживань прегарне контрастове тло, нагадуючи цим найкращі моменти застосування театральної музики в «Гайдамаках»»<sup>958</sup>. На «родовий» зв'язок «Сави Чалого» та «Гайдамаків» вказував і композитор вистави П. Козицький, наголошуючи на характері драматизму останньої дії, створеної за законами контрасту: «Музична фактура цього акту була така: починалася вона старовинною колисковою піснею, що кілька разів розпочиналася і тим самим творила настрої сімейного затишку»<sup>959</sup>. Далі, за П. Козицьким, мало наростати відчуття «тривоги і небезпеки, що зростали для Чалого і родили у глядача почуття неминучої трагедії, нещастя. Драматизм цієї контрастивості досягає найвищої кульмінації в сцені покарання Сави на смерть його товаришами по повстанню, під час якої оркестра виконувала на «*pianissimo*» гопакову музику. Тут вжито знайомого по «Гайдамаках» засобу протиставлення драматичній кульмінації танково-го мотиву і досягнуто тих самих наслідків»<sup>960</sup>.

Серед інших стилістичних доміант слід виокремити риси символістські, які позначилися на образі Зосі (Н. Титаренко), що зауважив Ю. Смолич. Втім, його вердикт був, радше, негативним: «Її «ірреальний», декадентський малюнок ролі, сам по собі не зле задуманий, випадає із загального стилю постановки, особливо не пасуючи до постати Сави»<sup>961</sup>.

В цій виставі окремою проблемою є «родовід» центрального героя, який сягав образів Едіпа, Гонти, Макбета — що своєю проблематикою, ідейними, духовними масштабами створили плідний ґрунт для постановника та для виконавця головної ролі — Л. Сердюка. Проте, естетичні орієнтири актора помітно відрізнялися від мистецьких «символів віри» режисера, що не лишилося поза увагою П. Рудіна, який констатував чималий вплив героїко-романтичної стихії, яскраво представленої у мистецтві корифеїв: «Великий монольог останньої дії розроблено в актора Сердюка надзвичайно яскраво; його кидання по сцені, його напружений розпач чудово створюють образ звіря, що потрапив у пастку; а саме подавання монольогу, що давно вже переживав глибоку кризу в театрі, може бути цікавим зразком розв'язання цієї сценічної проблеми»<sup>962</sup>. Прихильним виявився критик до акторської роботи І. Мар'яненка (Потоцький), О. Хвилі (Шмигельський) та М. Крушельницького, який «побудував свою роль на виразній, а втім дуже економній міміці разом із влучно розробленою інтонацією незмінного — «слухаю

<sup>958</sup> Рудін П. «Березіль» у Києві [...]. — С. 143.

<sup>959</sup> Козицький П. Музика в «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

<sup>960</sup> Там само.

<sup>961</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Сава Чалий» в театрі «Березіль» [...]. — С. 3.

<sup>962</sup> Рудін П. «Березіль» у Києві [...]. — С. 143.



пана»<sup>963</sup>. Попри стислість висловлювань, авторська вказівка зауважувала на ті ж стилістичні джерела, до яких, радше за все, «припадав» і Л. Сердюк. Подібну точку зору висловлював і В. Хмурий, коли щодо М. Крушельницького зауважив: «Яворський [...] давній знайомий. І задавака, і торохтун, і боягуз. Щоправда зовсім по-інакшому комікує — тільки трохи витріщає очі, показуючи мабуть інтелектуальну обмеженість, підструнчує вгору одним пальцем вусики. Та ще браво ходить і танцює не згинаючи стану. [...] Одягнений же в такий самий жупан, як колись бачили в театрі Садовського, і не треба ламати голови, що він значить. Одразу видно, що сміємося з задавакуватої польської шляхти...»<sup>964</sup>.

В процесі створення візуального образу «Сави Чалого» художники М. Симашкевич та В. Шкляєв виявили обізнаність в архітектурній специфіці доби, особливостях тодішніх інтер'єрів. У них було «найцікавіше подано залу у палаці Потоцького, що бляшаним тлом та яскравим освітленням своїм дає враження блискучих розкошів панського життя; ще цікавіше зроблено кімнату в домі Сави, де грубезний сволок, розмальована груба та шостикутні двері прегарно віддають основні історичні ознаки зовнішнього побуту козацької верхівки»<sup>965</sup>. Звичайно, ці декорації не мали нічого спільного з павільйоном, традиційним для попередньої театральної доби, головню — через естетично складнішу семантику. Водночас вони не відтворювали реальне середовище давніх літ, обмежуючись його стилізацією й трансформацією за допомогою виразних акцентів, що виявилось в зміні масштабів окремих елементів інтер'єру. Так, піч і сволок — помітні об'єкти оселі Сави — значно перевищують їх реальні параметри. Домінуючи у просторі через свої чималі розміри, вони справляють враження священних об'єктів поклоніння родини. Алюзія підтримується зображенням коника у найвищій точці кахляного боку печі — знакової фігури із багатим метафоричним родоводом. Ритуальна осмисленість печі ніби додавала конкретній історичній добі позаісторичного часу і виміру. Минуле, сказати б, візуально міфологізувалося, й у виставі виникав ще один часовий шар. Новий «візуально-часовий» контекст позначався на змісті сценічного твору, резонуючи, в тому числі, й в ідеології вистави.

Естетично «Сава Чалий» апелював до попередніх березільських) робіт: деякі грими асоціювалися з гримами героїв «Макбета» 1924 року через свою експресивність, гротесковість. У обізнаної публіки вони могли викликати в уяві персонажів уславленого Вахтангівського «Еріка XIV», сильне враження від якого зафіксував у своєму щоденнику Л. Курбас майже о тій порі (наступний запис, до речі, стосувався саме Ф. Лопатинського).

<sup>963</sup> Рулін П. «Березіль» у Києві [...]. — С. 143.

<sup>964</sup> Хмурий В. [В. Бутенко] Мар'ян Крушельницький: етюд [...] — С. 57.

<sup>965</sup> Рулін П. «Березіль» у Києві [...]. — С. 143.

Зауваження Л. Курбаса до «Сави Чалого» в багатьох сенсах є безпрецедентними, починаючи з наголошення особливостей його родоводу: «Єсть факти, що діються не людьми, а із людьми, пов'язані сяк-так, ефектно, динамікою мізансцен, чергуванням сцен виходами, пейзажами. По суті — кінодрама»<sup>966</sup>. Кіновплив режисер, дійсно, не міг уникнути, хоча б тому, що саме тоді зробив вибір на користь кіномистецтва. Врешті, воно (кіномистецтво) для березільської режисури було важливим резервуаром запозичень, аналогій, посилянь, інспірацій. Але у наведеному відгуку важко не помітити роздратування, навіть, зверхності у ставленні до Ф. Лопатинського, його роботи та, власне, принципу його кінопосилянь. У щоденниках березільського лідера відгук на «Саву Чалого» — передостанній і єдиний, що стосується лише роботи власного учня. Якщо відкинути схвальні слова на адресу Л. Сердюка та Н. Титаренко, то решта тексту — вкрай негативна: «П'єсу тримає на голій динаміці. Ніякої рівноваги між образом і динамікою. “Студійно”. Вкрай неоригінально. Вічно збивається на агітку то соціального, то національного порядку. Фігури не охарактеризовані, бліді. Жест безсистемний, безпринципний. Взагалі з трагедії зроблено мелодраму. Плоско й нецікаво, одноплосчинно, плакатно. Змальовуваної реальності немає»<sup>967</sup>.

Попри те, що збереглися не всі щоденники Л. Курбаса, цей запис звичайно, потребує пояснень, особливо зважаючи на небезпідставність загальної думки, що саме Ф. Лопатинський був улюбленим учнем митця. Щодо «Сави Чалого», — в жодному зі спогадів очевидців цієї роботи в самому «Березолі» ніяких слідів скандалу виявлено не було. Доводиться припускати складну і глибоко інтимну мотивацію в реакції вчителя на роботу учня. Ця реакція більше ніде й ніяк не давалася взнаки. Тож, її мотиви, мабуть, лишається однією з березільських загадок. Втім, якщо не враховувати персоналії та відкинути емоції, а зупинитися на характері «звинувачень», то можна зауважити спрямування закидів Л. Курбаса: йому ввижалася творча затримка Ф. Лопатинського на прийомах попередніх літ, дратувала «плакатність» і те, що тоді глузливо називалося «студійністю». Власне, вчителя не влаштовував навіть натяк на присутність у виставі рис приналежності до, так званого, революційного мистецтва, зіпертого на «вплив», а не «вияв». Інша річ — чи давав підстави для такої критики саме «Сава Чалий»? Тут, однак, важливішим є вияв нетерпимості до означеної естетичної мови як такої.

Л. Курбас (мабуть безпідставно) вважав «Саву Чалого» рецидивом агіттеатру і саме тому його відкидав. Радикалізм його позиції засвідчував, головню, остаточний розрив із мистецтвом, обарвленим пропагандистським пафосом, із революційною «фразою», прокламативністю й футуристичним мистецьким

<sup>966</sup> [Курбас Л.] Тексти, документи різних років: 1920–1933 рр. [Рукопис; машинопис] ...

<sup>967</sup> Там само.

«більшовизмом». Сам він о тій порі працював над «Войцеком», надихаючись принципово іншими ідеями, взагалі, — іншою метою театру. Із «Савою Чалим» він не пов'язує поступу в березільському русі. А, між тим, саме цей сценічний твір Ф. Лопатинського — одного із найскравіших представників березільської школи — переконує в серйозності спроб переосмислити «радикальний досвід», оновити погляд на історію України. Врешті, Ф. Лопатинський назавжди полишає «Березіль», ставлячи «Савою Чалим» надто жирну крапку в історії цього видатного мистецького колективу.

Щедрий на прем'єри рік після «Сави Чалого», у березні збагачується новою роботою — «Король бавиться» В. Гюго в режисурі Б. Тягна (19 березня 1927 р.)<sup>968</sup>. Самостійне опрацювання молодим режисером після «Жакерії» ще одного твору французького класичного репертуару виглядало закономірним. Схожу мотивацію пропонували й інші дописувачі: «Березіль» ніби розгортає на кону історію світового мистецтва, послідовно знайомлячи публіку своїми постановками із важливим етапами великих стилів. Тоді «Король бавиться» виступає, насамперед, як, такий собі, «естетичний аргумент» у розкритті логіки окремих епізодів мистецького поступу, коли «певна плановість в доборі класичного репертуару — від класицизму до романтизму — свідчить за серйозний підхід до справи. Мистецькі засоби “Березоля” — кваліфікований акторський ансамбль, режисура — все це переконує, що класичний репертуар знаходить в українському театрі цілком гідних відтворців і глядач зазнають з класичним твором у серйозних, високомистецьких постановках. Приймаючи з такими міркуваннями чергову прем'єру “Березоля”, треба визнати, що поставленим умовам спектакль цілком задовольняє»<sup>969</sup>. Нарешті, напередодні прем'єри театр також оприлюднив свою мету: «Постановка загострює й гіперболізує характер п'єси. [...] Сама ж п'єса, як мелодрама, поглиблюється й набирає характеру трагедії»<sup>970</sup>.

Переклад драми В. Гюго замовили М. Рильському, який вперше звернувся до цього твору майже за десять років перед тим. У новому варіанті поет мусив враховувати потреби конкретного театру намагатися енергією мовного виразу впливати на сценічну дію. Результат літературної роботи, на загальну думку, був переконливим: «Справжнім досягненням вистави є з усіх боків добрий

<sup>968</sup> Також про виставу див.: Єрмакова Н. Березільські вистави Бориса Тягна, 1927–1928 / Наталя Єрмакова // Просценіум. — А., 2006. — № 2/3. — С. 7–13.

<sup>969</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] В театрі «Березіль»: «Король бавиться» / Ж. Гудран. // Нове мистецтво. — Х., 1927. — № 12/13. — С. 6–7.

<sup>970</sup> До постановки «Король бавиться» В. Гюго в театрі «Березіль» // Комуніст. — Х., 1927. — 18 бер. — Без підпису.

переклад Рильського. Поза красою мови діалог зроблено дуже драматично»<sup>971</sup>. Шляхетність і витонченість поетового слова додавали спектаклю піднесеності, посилювали його ліричний струмінь.

Після прем'єри нова вистава була приречена на порівняння з «Жакерією» і результат виявився не на її користь. Більше того, між рядками тогочасних критичних суджень можна розчутити ледь помітну поблажливість. Цієї інтонації не мав хіба що відгук Ю. Смолича: «Тягну в постановці класичних п'єс безперечний майстер. План постановки, робота з актором, навіть вдала переробка де в чому самої п'єси виявляють велике художнє чуття та смак»<sup>972</sup>. Але й цей автор не згадував ані про новачі, ані про експерименти, попри те, що від самого початку декларував: «Сенс ставлення [...] у відтворенні зразка романтичного театру на сучасному театрі, в подачі його в системі принципів нового театру»<sup>973</sup>.

Про дещо неочікувану, як для авангардного театру, творчу мету постановника згадував В. Ревуцький, спираючись на свідчення Й. Гірняка: «Звертаючись до романтичної драми Гюго, режисер намагався вирішити її в ліричному аспекті»<sup>974</sup>. Отже, ніяких ознак художнього радикалізму (йдеться ж бо про «Березіль!») тут немає. З різних точок зору режисерський підхід до п'єси був естетично поміркованим.

«Король бавиться» на березільському кону — фахово відповідальна робота, що у ній актори мали «оволодіти романтичними прийомами гри, зламати традиційні штампи подавання мелодрами [...] та викликати відповідні реакції в глядача тими засобами, що їх виробив “Березіль” протягом своєї роботи»<sup>975</sup>. Поміж виконавцями найскравішою зіркою сяяв Й. Гірняк — Трібуле. Для його персонажа В. Хмурий використав оригінальний прийом — адресував глядачам гіпотетичний монолог актора, де той ніби викладає свою концепцію образу: «Сьогодні буду трагіком і покажу вам шляхетнішого за короля Франції, розумнішого за весь його двір, ніжного батька й лютого месника Трібуле — королівського блазня. Покажу, як терзається він — людина, що мусить бавити зграю блазнів, і як глузує, винагороджуючи себе хвилинами втіхи за свій гіркий заробіток. Ви побачите всі зломи його розтерзаного ества, його найглибші куточки. І для всього цього я зовсім не битиму себе в груди, не буду надсаджувати свого голосу, вимахувати руками, гасати по сцені. Я робитиму тільки те, що мав колись робити блазень

<sup>971</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] В театрі «Березіль»: «Король бавиться» [...] — С. 7.

<sup>972</sup> Там само.

<sup>973</sup> Там само. — С. 6.

<sup>974</sup> Ревуцький В. Нескорені березільці [...] — С. 37.

<sup>975</sup> До постановки «Король бавиться» В. Гюго в театрі «Березіль» // Комуніст. — Х., 1927. — 18 бер. — Без підпису.

французького короля. А по роботі йтиму додому. Розмовлятиму зі своєю донькою. Для Трібуле в мене є цілком інші способи, фізично легші, а сценічно дужчі. Вони в тому, як я буду говорити за нього, як буду ходити, скакати, стояти...»<sup>976</sup>.

Запропонований критиком прийом наближає до творчої лабораторії актора, зауважує мотивацію (нехай і гіпотетичну) творчих підходів. А саме це переконує: актор серйозно дбав про розкриття психології персонажа. На його фотографіях у ролі Трібуле бачимо, передусім, граничну поляризацію обох іпостасей героя: у костюмі блазня — гротесково ексцентричної, у домашньому вбранні — психологічно достовірної. Саркастичну глузливу посмішку ще не дуже старого чоловіка на першій світліні змінює на другій розпачливо тужлива гримаса болю безпомічного старого на краю могили. Жодне із зображень не відбиває нічого, крім правди характеру, демонструючи можливість чималого діапазону психологічних станів. Припускаємо, що у сценах із дочкою, яка, відповідно до задуму постановника, стала глухонімою, Й. Гірняк ускладнював пластичний малюнок необхідними за цих умов пристосуваннями.

Перед його молодою партнеркою О. Доценко постало вкрай важке завдання: зберегти органіку поведінки глухонімої дівчини, не загубивши нічого зі змістових шарів образу, обіграти брак слова як специфічну перевагу і тим увиразнити фактуру ролі. Більше того — режисер робить героїню флейтисткою, і цей особливий «голос» потребував від виконавиці досконалої акторської техніки, володіння музичним інструментом. Березільська школа, важливими ознаками якої й досі лишалися пластична виразність та музичність, добре підготувала актрису до таких випробувань. Сама виконавиця так це коментувала: «Бланш не говорила, але слухала (це був її “прийом”), завжди була активна в цьому, звідси і особливості її поведінки, і в жодному випадку не було [...] в цьому характері її пластики ніяких ілюстративних і побутових жестів»<sup>977</sup>. Однак О. Доценко гірше за Й. Гірняка відчувала і реалізувала нові тенденції, що позначилося на будові образу. «Акторка має жест, але в ліричних місцях в естетичні плавності вона трохи передала: іноді це було подібно до балерини, що розучує якісь хореографічні студії. В цих місцях хотілося б тієї ж простоти і щирости, що дала акторка в драматичних місцях»<sup>978</sup>.

Схожі прийоми режисер використав для зображення придворної камарильї. Виконавців часом «обтяжувала», так звана, акторська оцінка, впливаючи на мізансцени за участі високородного панства. Постановник хотів стилістично роз-

межувати героїв, запрограмувавши різні підходи до кожного з них. Тож рецензент недаремно зауважив щодо двірських епізодів: «Сцени ці розроблено гостро й ефектно. Чудові поламани фігури вельмож дають Ходкевич, Карпенко, Балабан»<sup>979</sup>. Цілком очевидна гротескова загостреність персонажів залежала від їхньої соціальної приналежності. За великим рахунком, Б. Тягну у своїх мистецьких висловлюваннях виявився не вільним, віддаючи належне доктрині соціальної детермінованості мистецтва. Тому на психологічну правду могли претендувати лише герої певної суспільної групи. Так, приміром, Ф. Радчукові закидали, що він «грає короля не трафаретно і дає цікавий сценічний образ. Загальному вражінню шкодить тільки те, що підчас всупереч малюнку ролі дає ліричні тона»<sup>980</sup>, інакше кажучи — виявляє людські риси попри свій соціальний стан. Водночас, виконавцеві могли закинути вихід за межі жанру, навіть позитивно оцінюючи його роботу, — упередження іноді мали естетичне походження. Так, щодо дуету С. Шагайди та Н. Ужвій Ю. Смолич зауважив: «Сальтобаділь (Шагайда) і Магелон (Ужвій) — довершені художні образи. Шагайда в простих без шаржа тонах і фарбах дає видатну сценічну фігуру, напрочуд правдиво її охарактеризувавши. Ця простота може й проти мелодраматичної фізіономії Сальтобаділя, але вона художньо заглибила образ. Ужвій з епізодичної наче ролі зробила яркий майстерний малюнок»<sup>981</sup>.

Врешті, нову постановку Б. Тягна слід розглядати в контексті перипетій другого харківського сезону «Березоля». «Примхливі» реакції публіки на перші харківські прем'єри мали б утримати керівництво театру від надто ризикованих естетичних ідей, що, врешті, й сталося. Л. Курбас будує репертуарну політику як відповідь на ситуацію відмінну від київської. В результаті найреволюційніший український театр змушений у червоній столиці України підкорювати свої наміри. Чи не тому поруч революційного «Прологу» — барвистої історичної фрески — з'являється, по суті традиційний, «Сава Чалий» і культурний опус, гідний столичної сцени та її вимогливої публіки — «Король бавиться»? Дозованість підходів хоч і не виглядає явною поступкою суспільній думці, але ніби натякає на засвоєння Л. Курбасом уроків початку харківського сезону. Розвиток ситуації довкола «Березоля» вимагав запобіжних заходів, до яких доводилося інколи вдаватися. Наступні три спектаклі цього року: «Мікадо», «Яблуневий полон», «Жовтневий огляд» — ще відчутніше увиразнюють намір адекватно відповісти на виклики часу, не втрачаючи професійної гідності.

Успішний, хоча й художньо небездоганний «Король бавиться» мав дуже коротку історію. Поясненням цього факту може бути припущення, що засвідчивши

<sup>976</sup> Хмурый В. [В. Бутенко] Йосип Гірняк: етюд [...]. — С. 28.

<sup>977</sup> Лист О.А. Доценко від 27 жовтня 1984 р. (Архів Н.П. Чечель). Цит. за: Чечель Н. Українське театральне відродження [...]. — С. 91.

<sup>978</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] В театрі «Березіль»: «Король бавиться» [...]. — С. 7.

<sup>979</sup> Там само.

<sup>980</sup> Там само.

<sup>981</sup> Там само.

мистецьку спроможність, але не провіщаючи собою ніяких радикальних художніх зрушень, принципових творчих установок, робота Б. Тягна виявилася прохідною у буремній біографії «Березоля». Вже за місяць В. Інкіжинов покаже «Мікадо» — лідера продажу харківського театрального сезону, вистави, що завершила його ніби театральним знаком оклику.

В. Інкіжинов повертається до Харкова для постановки першої на березільській сцені оперети — «Мікадо» (13 квітня 1927 р.)<sup>982</sup> М. Йогансена, Остапа Вишні та М. Хвильового за А. Салліваном і В. Гілбертом. Свій інтерес до цього жанру керівник «Березоля» оприлюднив за рік перед тим: «Про сучасну оперету [...] не доводиться говорити. Вона нікудишня і в той же час шкідливий пережиток старого часу, так у нас, як і в Росії. Що до української оперети, то її треба утворити. Бо ж існує оперета, як певний попит, що його задовольняють за старим шаблоном та трафаретом і що до репертуару й що до виконання»<sup>983</sup>. Тож, Л. Курбас пропонує створити свій театр оперети: «Нова українська оперета [...] повинна вирости з того типу театру, що зараз найбільш потрібний — це театр сатири»<sup>984</sup>.

Досвід, передусім, «Шпани», всієї сатиричної лінії «Березоля», пластична розвиненість, музичність, стильова чутливість трупи дозволяли сподіватися на непогані результати. Їх свого часу досвідчений критик навіть конкретизував: «Отже, постановка “Мікадо” має два цінних завдання — конструювати оперету-сатиру, що відповідає б соціальним і соціально культурним устремлінням нашої доби (через деструкцію форми старої оперети та її змісту), це — по-перше, і по-друге — в самій постановці цієї оперети дати сатиричний зміст, “кореспондувати до глядача” сьгоднішнім злободенним словом»<sup>985</sup>. Оцієї злободенності, сатиричності додавали, насамперед, інтермедії на сучасні теми, актуалізуючи сценічний твір. Врешті, в інтермедійному плані «Мікадо» виявився неугавний березільський інтерес до *comedia dell'arte*. Щодо східного колориту, то напівмонгол В. Інкіжинов був кращою кандидатурою на роль постановника «Мікадо» не лише через етнічну приналежність та близьке знайомство із культурою Сходу — його естетичні принципи відповідали програмним цілям «Березоля». Декларуючи свої наміри, він зауважував: «Це одна із найстаровинніших англійських опереток, яку я вирішив перетворити на певний елегантний балаган. Я хотів сполучити гостро-

<sup>982</sup> Також про виставу див.: Єрмакова Н. Валерій Інкіжинов у «Березолі» / Наталія Єрмакова // Аркадія. — Одеса, 2005. — № 2. — С. 6–13.

<sup>983</sup> [Курбас Л.] Народній артист Республіки Лесь Курбас про Українську оперету // Нове мистецтво. — Х., 1927. — № 8. — С. 3. — Без підпису.

<sup>984</sup> Там само.

<sup>985</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Мікадо» в «Березолі» / Ж. Гудран (Смолич) // Нове мистецтво. — Х., 1927. — № 16. — С. 2.

ту виразу, що характеризує китайський театр, із засобами європейської “комедія дель’арте”. Я шукав гри точної, веселої, злої»<sup>986</sup>.

Зрозуміло, що брак чіткої вказівки на конкретний національний театральний «генотип» (Китай чи Японія?), свідчить про другорядність цього моменту. «У казковий “японський” сюжет було вкраплено тексти, репризи, куплети, у яких легко розпізнавалася радянська дійсність, міцніюча канцелярська бюрократія з її “паперовим” стилем керівництва й розходженням між словом та ділом»<sup>987</sup>. Тема бюрократичної вакханалії, започаткована у «Шпані», продовжувала хвилювати березильців. Фантастична «Японія» нікого не вводила в оману — все було до болю рідним і давно відомим. Але, як це часто траплялося із митцями кассандрівської вдачі, навіть в оперетці у них знайшовся акцент, що його згодом довго будуть згадувати вцілілі березильці: неймовірно комічний придворний кат Ко-Ко — незмінний «атрибут» бюрократичної державної машини, у блискучому потрактуванні М. Крушельницького.

Сатира у цій виставі, дійсно, вдяглася в опереткові шати, втім, не втрачала різкої гостроти. Але інтрига полягала в тому, що оперетку хотіли, з одного боку, використати, а, з іншого, — «подолати». Стосовно першої позиції, варта уваги думка В. Блавацького, чия робота у численних галицьких трупах 1920-х років рясніє ролями в оперетковому репертуарі: «Ні один тодішній суто оперетковий театр не зумів би так цікаво поставити оперету, найти стільки нових мистецьких засобів в цій збаналізованій ділянці Театру, як це зробив “Березиль”»<sup>988</sup>. Друга позиція вказує на бажання подолати, так звану, «специфіку», а, насправді — штампи, міщанські смаки, те, що називалося «фрочно-викотним» оперетковим «шармом». Вибір твору, в якому кімоно долає хоча б цю ознаку, був першим кроком на шляху нищівної боротьби зі «специфікою». Ігнорування «принад» відповідного ґатунку — другим кроком. Переважання сатиричних акцентів довершувало цей наступ.

Осягання опереточної премудрості мусило починатися з лібрето та редакції музичного матеріалу, що з успіхом здійснив композитор Богдан Крижанівський. Зусиллями Майка Йогансена, Остапа Вишні та Миколи Хвильового жарти, дотепи, куплети утворили літературний ґрунт, на якому розвивався сюжет, будувалася дія. Особливим був і «капустяний» присмак — стихія театральної пародії, розіграшу вирувала по сцені. Її простір В. Меллер художньо переосмислив, зробивши середовище театральним і дотепним, чим дуже потішив публіку. В театрі

<sup>986</sup> Інкіжинов В. Про Леся Курбаса / Валерій Інкіжинов // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, — документи [...]. — С. 449.

<sup>987</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 48.

<sup>988</sup> Блавацький В. Спогади [...]. — С. 129.



сценографічне рішення «Мікадо» теж викликало захват: «Меллер дав п'єсі просто феєричне оформлення, яке при відкритті зависи в кожній дії вітали глядачі яскравими оплесками. Костюми і реквізит красою дорівнювали декораціям»<sup>989</sup>. Ця думка підтверджувалася й у фаховій критики: «Оформлення (художник В. Меллер) вистави — це виставочна робота. Вибагливий смак художника поєднується з його видатною майстерністю. То не важно, чи до точки видержано тут “японський” стиль, важно те, що на основі японських мотивів побудовано змістовну, живу (а для театру це перше діло) конструкцію, що грає водно з усіма іншими чинниками вистави. Не дивно, що глядач підчас зустрічав нову зміну оформлення оплесками, він цим довів, що сприйняв його, не як декоративне тло для гри акторів, а як персонаж вистави»<sup>990</sup>.

Грайливість простору додавала іронічності дії, примножувала його естетичні значення. Гра з об'єктами увиразнювала простір вистави чарівною безпосередністю нічим не скутої творчої фантазії. Світ на очах змінював свої контури, ракурси і масштаби. Так, приміром, будинок, полишений героєм, у нього за спиною ставав шокроку меншим. «Примхливі пагоди і імператорські палаци, що, як іграшкові будиночки, склалися з різнокольорових яскравих кубиків, хоровади легковажних ліхтариків — все створювало атмосферу жартівливої веселої гри»<sup>991</sup>. Кольори сценічного оздоблення, костюмів вирізнялися інтенсивністю й сміливістю поєднань. Вони збуджували уяву, додавали спогляданню особливої енергії. Червоне, синє, зелене і чорне вибухало по всьому сценічному простору, форсувало реакції і героїв, і глядачів.

Парадокси ситуацій, поведінки персонажів підтримувалися принципом вирішення костюмів і гримів — макаронічних по суті. Схоже на японське чоловіче вбрання сполучалося із краватками-метеликами та хвацькими оперетковими циліндрами, щоправда, мікроскопічних розмірів. А грим у такого героя міг бути майже клоунським, або пародіювати стиль опереткового «фата». В усякому разі, своєю інтенсивністю грим нагадував про відповідну традицію у японському класичному театрі, складав її вагомий естетичний резерв. (Цікаво, що Д. Чукін, розмірковуючи про розвиток березільської сценографії, вистави в режисурі В. Інкіжинова розмістив по всьому простору біографії театру, керованому Л. Курбасом, вважаючи ці постановки іманентною частиною березільської культури). Особливого значення це набуває в зв'язку з проблемою зміни курсу театру і певного перегляду ролі речового світу, перегляду деяких конструктивістичних принципів. «Процес переростання театру в новий етап відбувався не без бо-

лю. Наскільки складні завдання стояли перед театром, говорять хоча б такі “прохідні” вистави, як “Седі” та “Мікадо”. Стоячи осторонь основних ліній театру, вони яскраво, хоч і в різних планах, знаменують собою дальший шлях приходу конкретної речі в оформлення спектаклю. Річ, щоправда, тільки присутня, тільки розповідає, мотивуючи місце, декларує, до певної міри, тон спектаклю. При всій принциповій неподібності цих оформлень, вони стадіально подібні. В “Мікадо” маємо зразок умовної трагедійної подачі матеріалу... Прихід речі в оформлення не одразу заперечив методу будови спектаклю на ритмічній будові оформлення. Але й тут митець відкинув самообмеження, всіляко збагативши палітру новими засобами»<sup>992</sup>.

Міркування П. Руліна щодо периферійності «Мікадо» для «Березоля» підтримувало більшість критиків. Насамперед, це стосувалося мистецької ідеології. Представник мейєрхольдівської школи — В. Інкіжинов, на думку багатьох, був, майстром-гастролером, хоча й чуйним до специфіки курбасівської школи. Навіть більше — П. Рулін уважав, що цей спектакль лише довів, «чого може досягнути режисер, що хоч і зовні до “Березоля” прийшов, але мав до послуг своїх виключний акторський матеріал»<sup>993</sup>. Сам постановник, задекларувавши ідею синтезу *comedia dell'arte* зі східною сценічною культурою, шукав, між тим, порозуміння з березильцями. Сьогодні важко визначити, в чому конкретно воно себе виявляло, втім, сценічний результат свідчив сам за себе: стильність парадоксальної естетичної «суміші» розкривала в ньому сміливого й обізнаного митця.

Окрім того, російська культура, до якої він належав, за кілька років до появи «Мікадо» збагатилася легендарним сценічним твором, що в ньому, схоже, відлунював і «Мікадо». Йдеться про «Принцесу Турандот» Є. Вахтангова, митця, якого Л. Курбас вважав для себе найближчим серед російських режисерів. Про це дізнаємося з його щоденників, стенограм виступів. Не слід також виключати, що і вибір твору (по суті, східної казки), і вибір естетичного режиму (прийоми *comedia dell'arte*), і, навіть, обмовка В. Інкіжинова, який називає «китайським» японський сюжет «Мікадо», — все це прямо й опосередковано вказує на можливість такого перегуку. Якщо такий аспект стилізації був у «Мікадо» умисним, то треба віддати належне режисеру непричетному до вахтангівської школи, але здатному апелювати до цього феномену вміло і делікатно.

Плідною виявилася співпраця В. Інкіжинова з В. Меллером. Разом вони «створили з мистецьким смаком та багатою видумкою зовнішні й унутрішні обставини, в яких актори почувалися і поводитися, як уявні актори театру “кабукі”. Березильцям доводилося співати й танцювати в японських манерах руху, жестах

<sup>989</sup> Блавацький В. Спогади [...]. — С. 129.

<sup>990</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Мікадо» в «Березолі» [...]. — С. 4.

<sup>991</sup> Кучеренко З. Вадим Меллер [...]. — С. 52.

<sup>992</sup> Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

<sup>993</sup> Рулін П. «Березиль» у Києві [...]. — С. 144.

та зовнішніх образах. Інтермедії на сучасні коженденні теми в устах японських персонажів Пу-ба, Ко-ко, Піш-туш, Мікадо, Юм-юм та ін. звучали грайливо та дотепно. Глядачі не тільки розважалися, забуваючи про невідрадні будні, але й разом з акторами переносилися у романтичну Японію. Виконавцям ролей у тій милозвучній опереті було приманливо і корисно лицедіяти на сцені. Ми, немов риби у літеплому басейні, пустували в уявній японській стихії»<sup>994</sup>.

«Пустувати» ж у «Мікадо» було, насправді, дуже важко, хоча б тому, що жанр вимагав професійного вокалу. Постановник спочатку мав намір запросити професійних співаків для виконання сольних партій, але передумав. Тож, заняття вокалом на якийсь час стають у «Березолі» постійними. Дехто, приміром, В. Чистякова розвинула вправами свій голос до (за виразом В. Інкіжинова) першокласного рівня. Правда, цю думку мало хто поділяв, хоча «за чітким, майстерно зробленим і виконаним рисунком ролі якось навіть забулося, що акторка не співає — вона перемогла важку задачу своєю видатною виразністю»<sup>995</sup>. З іншого боку, І. Білашенко (принц Нанкіпу) мав оперний ліричний тенор і згодом став солістом першого українського театру оперети. В трупі працювало достатньо музично обдарованих акторів. Так, М. Крушельницький і Й. Гірняк «навіть в найвідповідальніших музичних місцях почували себе так, наче вчора тільки лишили театр оперети. Обидва дали веселу, жваву буфонаду»<sup>996</sup>. «Гірняк співав легко, невимушено, легко провадив інтермедії, вправно носив кімоно і досконало танцював в японській манері»<sup>997</sup>.

Акторський ансамбль «Мікадо» був блискучим. Найуспішнішою вважалася робота М. Крушельницького. В. Хмурий навіть зауважив її «подвійне дно», стверджуючи, що митець «надзвичайно танцює, прекрасно співає, часом навіть інтонує музичні фрази так, як і в справжній опереті. Невеличке, кругленьке тіло м'ячем одскакує від сцени і надзвичайно весело. Наприкінці навіть зрозуміло, що глузують [...] зі справжньої оперети»<sup>998</sup>. Вдалими були й інші роботи. Так, приміром, «мережаною» визнала публіка роботу молодого драматичної героїні Н. Титаренко у лірико-комедійній ролі Юм-Юм. Безліч компліментів отримав Б. Балабан, «що, власне й ролі не мав у спектаклі, ще раз вразив своїм умінням володіти тілом. Його тіло не рухається, а “тече”»<sup>999</sup>. Найменші роботи — Д. Мілютенка, М. Назарчука, П. Масохи, Є. Петрової — помітила і високо оцінила критика.

<sup>994</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 272.

<sup>995</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Мікадо» в «Березолі» [...]. — С. 4.

<sup>996</sup> Там само.

<sup>997</sup> Ревуцький В. Нескорені березильці [...]. — С. 37.

<sup>998</sup> Хмурий В. [В. Бутенко] Мар'ян Крушельницький: етюд [...]. — С. 57–58.

<sup>999</sup> Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Мікадо» в «Березолі» [...]. — С. 4.

Нарешті, чи не вперше в історії «Березоля», в рецензії на «Мікадо» здійснюється спроба дати лаконічну формулу курбасівської акторської школи: «Березильського актора ми мислимо як комплекс з: 1) техніки, 2) цілковитого володіння собою і своїми даними та 3) розуміння своєї ролі й громадської критичної її оцінки»<sup>1000</sup>. Ця теза не втратить актуальності довгі роки, хоча, звичайно, вона не охоплює всіх шарів цього феномену. Попереднім п'ятирічним періодом також не вичерпується історія «Березоля», але саме тоді закладаються базові основи, що визначали акторське мистецтво березильців як особливий художній феномен.

Помітною подією кінця першого харківського сезону стають два виступи Л. Курбаса в Будинку літераторів. Наприкінці березня він виголошує програмну доповідь «Шляхи “Березоля”», викликаючи велику дискусію за участю Я. Мамонтова, Г. Юри, Ю. Смолича, цілого гурту березильських режисерів. Вдруге, в середині квітня, Л. Курбас виступає із заключним словом, підбиваючи підсумки і власної роботи майже за десять минулих літ, і самої дискусії. Перший виступ, виданий у вигляді брошури «Сьогодні українського театру і “Березиль”», мав значний резонанс як програмний документ, що окреслює мотивацію очолюваного Л. Курбасом напрямку, викладає його бачення стану і перспектив національної театральної культури, її проблем і першочергових завдань<sup>1001</sup>. Такого всеохоплюючого, відвертого, аналітичного виступу в біографії митця ще не було. Виступи — вочевидь, підсумкові, — засвідчували готовність митця до принципових змін.

Весною, влітку 1927 року сталося чимало важливих подій. Кілька березильців, у тому числі Л. Курбас, побували у Німеччині (Л. Курбас відвідав також Чехословаччину). Для нього це був перший (згодом стане ясно, що й останній) візит за кордон СРСР. Брак безпосередніх творчих контактів, інформації, нових художніх вражень він гарячково компенсує (інколи кілька разів на день) відвідами театрів Берліна, Магдебурга, Гамбурга. Саме у Гамбурзі, в одному з драматичних театрів він побачив на сцені «Войцека» Г. Бюхнера. (Разом із Л. Курбасом цю виставу дивився російський театрознавець О. Мацкін, який залишив цікаві спогади про їхні розмови з приводу спектаклю, окремі висловлювання режисера про твір Г. Бюхнера). У Німеччині й Чехословаччині керівник «Березоля» з головою поринає у тамтешнє культурне життя, встигаючи при нагоді поінформувати про театральні справи в Україні, зав'язувати творчі контакти. Він подивився більше сорока вистав і серед побаченого виділяв роботи М. Рейнгардта, Е. Піскатора,

<sup>1000</sup> Там само.

<sup>1001</sup> Більш детально див.: Гринишина М. Естетико-художній дискурс українського театру 1920-х — першої половини 1930-х років / Марина Гринишина // Нариси історії театрального мистецтва України ХХ ст. [...] — С. 351–478.

Л. Йеснера, котрі, на його думку, особливим чином розташувалися на мистецькій мапі Європи як виразники передових тенденцій театральної культури.

Перші з трьох згадуваних митців помітно вплинули на Л. Курбаса. 1927 року він наголошував: «Постановки Райнгардта — це залишок довоєнної театральної культури, але надзвичайно високого рівня. Райнгардтівський напрямок панує в усіх театрах Райнгардта (а їх є кілька). Типічний для Західної Європи і режисер-комуніст Піскатор, що являє собою незвичайний чинник в театрі комуністичного громадянства»<sup>1002</sup>. Е. Піскатор і Л. Йеснер для Л. Курбаса — насамперед незаперечні лідери тодішнього театального авангарду: «Загалом майже всі театри, як кажуть тепер, займаються новаторством. Навіть деякі оперети ставлять у конструктивному оформленні»<sup>1003</sup>. Свій інтерес Л. Курбас виявляє до стану драматургії, ситуації в сучасній опері. Водночас він не оминув увагою питання державної політики в сфері театру, навіть принципи формування цін на квитки. Крім театру, український режисер цікавиться німецьким кіновиробництвом, досягненнями театральної виставки у Магдебурзі тощо. Німецькі мистецькі враження він екстраполює на Чехословаччину, шукаючи схожі й відмінні риси у культурному русі обох країн. Словом, встигає з'ясувати головні тенденції якщо не всього, то значної частини простору сучасної європейської культури.

Важко переоцінити значення цього візиту для стимулювання творчого потенціалу самого Л. Курбаса. Осягання змісту і руху західного театру, його рівня, оснащення (творчого й виробничого) допомагали митцеві точніше сформулювати власну програму дій, врешті, пом'якшували відчуття культурної ізоляції.

Після повернення з-за кордону Л. Курбас перекладає «Войцека», готується до нового сезону. Він оновлює труп, запросивши до співпраці Д. Козачковського, Є. Захарчука, Г. Мещерську (до трупи не вступила) — митців старшого покоління; В. Блавацького; талановиту дочку Г. Борисоглібської — О. Голіцинську; окремих випускників театральних учбових закладів. Серед запрошених чимало галичан. Розподіл ролей у «Войцеку» це зайвий раз засвідчує: Войцек — Й. Гірняк, Марія — С. Федорцева, Лікар — М. Крушельницький, Офіцер — В. Блавацький.

Щодо самого драматичного твору, то, можливо, одним із мотивів його вибору був зауважений свого часу Н. Кузякіною прикметний резонанс драми Г. Бюхнера в «Украденому щасті» І. Франка. Суттєвим чинником могли бути й деякі особливості акторської культури Галичини, що виокремлювали тамтешніх акторів серед маси інших українських виконавців: мобільність, реактивність, технічність та інтелектуалізм.

<sup>1002</sup> [Курбас Л.] Л. Курбас про закордонне театральне життя // Вісті ВУЦВК. — Х., 1927. — 8 черв. — Без підпису.

<sup>1003</sup> Там само.

Історія роботи над «Войцеком» — особлива сторінка у березільській біографії. Розпочаті у липні 1927 року репетиції відбувалися до осені того ж року, коли, приблизно, за місяць до прем'єри її було знято реперткомом Народного Комісаріату освіти як «ідейно шкідливий» твір. Це — перша заборона у практиці «Березоля», тож, перший удар — болючий і несподіваний — цього разу Л. Курбас сприйняв як елементарне головоутяпство. Невдовзі він розпочав репетиції «Народного Малахія» М. Куліша, в якому вбачав чимало спільного з «Войцеком». Так, напрацювання нездійсненої постановки за Г. Бюхнером знаходять можливості для реалізації у першому курбасівському спектаклі за М. Кулішем.

Надзвичайний інтерес становить збережений у архіві «Березоля» виступ режисера перед початком репетицій «Войцека» — можливо, один із найяскравіших зразків аналізу Л. Курбасом драматургії з-поміж тих, що дійшли до нашого часу. Він містить глибоку й переконливу оцінку драми, творчої особистості Г. Бюхнера, художніх резонансів п'єси в сучасному театрі, несподіваних, як для першої третини XIX століття, ознак експресіоністичної культури. Режисер робить при цьому невтішний висновок, що сучасна публіка навряд чи адекватно зрозуміє «Войцека». Стосовно себе зауважує, що не зможе втручатися у геніальний текст.

Розмірковуючи над прийомами сценічного втілення «Войцека», режисер формує сценографічні принципи майбутньої вистави — суто конструктивістичні. В цілому, він передбачав обарвлення сценічних подій рисами експресивного реалізму, а загальне вирішення — «в плані умовного реалізму». Він стверджував, що цього разу актори зможуть використовувати будь-які образні засоби, адже театр говоритиме з публікою «всією своєю людською сутністю». Тобто, задля реалізації мети театр мусить стати «тотальним».

Й. Гірняк та В. Блавацький згадували, що репетиції «Войцека» виявилися дуже важкими через недостатню професійність виконавиці головної жіночої ролі. «Режисер мобілізував увесь свій педагогічний хист на те, щоб допомогти їй засвоїти основи акторської поведінки і тривання в дії взагалі і з партнером зокрема. Чимало днів він жертвував на підготовку акторки для цієї відповідальної ролі,»<sup>1004</sup> — писав Й. Гірняк, з яким постановник працював у інший спосіб. Певною несподіванкою були Курбасівські репетиції ще для одного березільського новачка — В. Блавацького, який, збентежений відсутністю необхідних фахових орієнтирів, за його словами, перебував у стані тривоги і безпорадності: «Та прекрасні вказівки Курбаса під час перших проб «Войцека» швидко розвіяли мої сумніви, і я з розкішшю потонував в кипучій і хвилюючій мистецькій праці, яка полонювала кожного, хто мав щастя працювати під проводом цього великого режисера. Кожда проба Курбаса була, без пересади, справжнім мистецьким

<sup>1004</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 283.

пиром і просто годі було нам, акторам, зрозуміти, звідкіля береться в нього стільки фантазій та вміння часто одним словом, одним доцільним жестом відкривати перед актором найбільш несподівані шляхи реалізації акторського образу»<sup>1005</sup>.

Саме «Войцеком» Л. Курбас збирався почати другий сезон. Якщо репетиції «Войцека», до певної міри, «слугували за шкіци» для «Народного Малахія», то «Отелло», що його розглядали влітку як можливу нову режисерську роботу Б. Тягна, так і не пощастило реалізувати. Більш послідовним виявилось прагнення Я. Бортника поставити після «Шпани» зовсім іншу, але теж сучасну річ — драматичну, пружну, енергійну.

## ДРУГИЙ СЕЗОН (1927–1928)

Для харківського дебюту Я. Бортника було, врешті, обрано «Яблуневий полон» І. Дніпровського, прем'єра якого відбулась 4 жовтня 1927 року<sup>1006</sup>. Автор — ваплітянин, найближчий друг М. Куліша, написав п'єсу про громадянську війну з виразними алюзіями щодо сучасних політичних процесів, чим посилив до неї суспільний інтерес. «Яблуневий полон» (1926) — його друга п'єса. Для декого з тогочасних критиків він «ще відштовхується від театральної хроніки... Але тут уже видно елементи органічної сюжетної п'єси з яскравою інтригою і вміння інтересно поставити проблему й подати її в гострих ситуаціях»<sup>1007</sup>. Вочевидь, рецензент дещо применшував мистецький потенціал твору, не зумівши оцінити головного — драматург не обмежується відтворенням політичного протистояння, а зосереджується на його моральній ціні.

Попри ознаки психологізму, потужний лірико-романтичний струм, драма І. Дніпровського зазнала впливу експресіонізму, тож Н. Кузякіна небезпідставно вважала естетичну природу «Яблуневого полону» доволі складною і, прагнучи уточнити цей аспект, шукала для твору І. Дніпровського належний контекст: «Твір “Яблуневий полон” [...] — попередник ліричних драм М. Куліша, твір, співзвучний подібним же драмам О. Файко, Ю. Олеші в російській драматургії (“Євграф, шукач пригод”, “Список благодіянь” та ін.). Це п'єса про особисту мрію і право на здійснення цієї мрії»<sup>1008</sup>.

<sup>1005</sup> Блавацький В. Спогади [...]. — С. 125.

<sup>1006</sup> Також про виставу див.: Єрмакова Н. П'єса і вистава: (До історії постановки «Яблуневого полону» в «Березолі» / Наталія Єрмакова // Аркадія. — О., 2005. — № 4. — С. 32–36.

<sup>1007</sup> Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові / Й. Шевченко // Критика. — Х., 1928. — № 5. — С. 121.

<sup>1008</sup> Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. Частина I: (1917–1934)

Наведені міркування — слушні й аргументовані, проте, проблему змісту й сенсу «Яблуневого полону» не розв'язували. Можна, приміром, зауважити у драмі І. Дніпровського рефлексію теми «етичної людини» — заручника Історії. Ця принципова для березільців проблематика помітно актуалізувалася у театрі напередодні початку співпраці з М. Кулішем. Інтерес викликає й, зауважений Н. Кузякіною, перегук п'єси І. Дніпровського з «Любов'ю Яровою» К. Треньова — знаковим твором радянського мистецтва. Йдеться, насамперед, про вражаючу частоту відповідних апеляцій у драмі українського драматурга. Крім часових, ситуативних і географічних збігів, звертає на себе увагу семантичне зближення імен Ярової та Ярославни. Хоча Н. Кузякіна вважає, що «рисами свого характеру образ Ярославни досить подібний до образу Панової»<sup>1009</sup>, слід, радше, акцентувати на очевидній, чи, навіть, умисній опозиційності Ярової та Ярославни. Адже остання виглядає не так «аналогом» Панової, як «антитезою» Ярової: героїня К. Треньова видала чоловіка більшовикам, героїня І. Дніпровського присвятила своє життя помсті більшовикам за вбивство чоловіка. Український автор, фактично, заперечує декларовану К. Треньовим ідею зради «з ідейних міркувань» як вираз «нової моралі». Ярославна у І. Дніпровського уособлює його відразу до такого ідейного аморалізму. Позицію автора «Яблуневого полону» увиразнює те, що від часів створення «Слова о полку Ігоревім» ім'я дружини легендарного князя на віки лишилося символом жіночої відданості та вірності.

Знакова героїня — Ярова, що посіла не останнє місце у новітніх радянських «святцях», опосередковано компрометується своїм криводзеркальним відображенням — Ярославною. Однак, І. Дніпровський на цій констатації не зупиняється. В усякому разі, він уможливує сценічний розвиток згаданого мотиву, викликаючи тим не просто здивування — значно гострішу реакцію владних кіл. Досить згадати відомий випадок М. Скрипника, який двічі дивився березільську виставу і говорив із чималим сарказмом про свої враження на всеукраїнському театральному диспуті 1929 р.: «В попередній постановці контр-розвідчиця, звертаючись до представників радянського військового загону, говорить їм: “Куди ви дівали українську інтелігенцію? Ви її розстрілювали сотнями”. Вона обурено говорить до ворога, якого захопила. Так було позаминулого сезону. А тепер ця контр-розвідчиця від полоненого комісара повертається до публіки і кидає обвинувачення: “Куди ви дівали українську інтелігенцію? Ви її сотнями розстрілювали”. Це дійсно прогрес у постановці!»<sup>1010</sup>.

/ Н. Кузякіна. — К.: Радянський письменник, 1958. — С. 96.

<sup>1009</sup> Там само. — С. 97.

<sup>1010</sup> Скрипник М. Театральний трикутник: Вступне слово М. О. Скрипника та театраль-



Тут слід звернути увагу на ставлення Л. Курбаса до п'єси К. Трен'єва — воно було різко негативним, як до, такої собі, ключової ланки цілої системи спекуляцій з ознаками неприкритого цинізму, особливо шкідливого для щирої, але малокультурної аудиторії, яку штовхала у пастку політично зумовленої масової істерії. Режисер, не криючись, публічно заявляв: «І тут виникає найбільша небезпека і прокляття всього мистецтва нашого часу і корінь його криз, бо в такому ж патосі захоплень безкінечними потенціями цих років є також і глядач. І досить йому побачити на сцені у відповідний момент червоноармійця, червоний прапор, чи почути у фіналі “Інтернаціонал” (це в кращому разі, в гіршому “Любов Ярова”), щоб оплесками розрядився мистецький акт»<sup>1011</sup>.

Л. Курбасові цієї тирази не просто не подарували, її цитували як вираз запеклого антисоветизму. Те, що у постановці «Яблунового полону» криється внутрішня, втаємничена для непосвячених колізія, засвідчила певна дезорієнтація критичного цеху. Крім того, у п'єсі І. Дніпровського лишилися непомічені критикою теми, попри прозорість авторського висловлювання. Нарешті, окремі рецензенти висловлювали сумніви щодо деяких ліній літературної основи та вистави. Автору закидали, приміром, брак «чуття історичної перспективи, коли він малює класово ворожі табори петлюрівців і червоних, і не зовсім ясний у нього образ Зіновія. [...] Ні в автора, ні в поставі не видно узагальненого обличчя петлюрівщини: міцним, суворим Отаманові й Ярославні (їх навмисно зроблено сильними) протистоять нікчемні й порожні інспектор Директорії (есер) та старшини — утворюється незаповнений розрив. Не показано в п'єсі також і причин краху уенерії»<sup>1012</sup>.

Проблеми із тлумаченням виникали не тільки у рецензентів березільського спектаклю — у виставі В. Василька в Одеській Держдрамі стосовно Ярославни-Гаккебуш читаємо: «Фігура Ярославни у п'єсі якась двоїста: чи то ідейна політична месниця, чи то людина-звір, жінка-садистка, яка з огидною насолодою катує свою жертву»<sup>1013</sup>. «Це образ виняткової складності, автором незавершений, що накладає на виконавицю неабияку відповідальність. Хто така Ярославна — фашистка чи (скоріш за все) істерична жінка, яка мстить за розстріляно-

---

ному диспуту 8 червня ц. р. в Харкові / М. О. Скрипник // Радянський театр. — Х., 1929. — № 1. — С. 8–9.

<sup>1011</sup> Курбас Л. На дискусійний стіл / Лесь Курбас // Радянський театр. — Х., 1929. — № 4/5. — С. 13.

<sup>1012</sup> Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові [...]. — С. 121.

<sup>1013</sup> Альцест. [Е. Геніс] Держдрама. «Яблуневий полон» — Дніпровського / Альцест // Известия. — Одесса, 1928. — 5 февр.

го чоловіка?»<sup>1014</sup>. Варто нагадати, що Гаккебуш, працюючи над образом, повсякчас радилася з драматургом, аж доки не отримала його цілковите схвалення. Не уникли проблеми з героїнею й березильці: «інтересний, рельєфний і психологічно глибокий образ дала Чистякова (Ярославна), майстерно його виконавши. Лишається тільки неясним (тут винний мабуть автор) — хто вона: просто пошарпана істеричка-месниця чи фашистка? Її вчинки промовляють здебільшого за перше, але мова її підчас підкреслює друге (там, де вона не говорить про свою помсту)»<sup>1015</sup>. Навряд чи обидві актриси припускалися однієї помилки, як би їх не стимулювало авторське бачення. Радше, позиція І. Дніпровського виявилися складнішою за ідеологічні шаблони, які тоді вже вважалися непохитними.

Врешті, у п'єсі досить багатозначним є образ яблунового саду (можливо також авторська алюзія щодо найзнаменитішого саду світової драматургії — так само приреченого на знищення). Серед змістових домінант І. Дніпровського знаходимо образ старовинного фільварку — оазису причорноморських степів, і мрію про маленьку дитину на стежках саду, хлопчика, чий прихід у цей світ унеможливила братовбивча громадянська війна. (Тут також спадає на думку образ хлопчика Гриші, який бігав по вишневому саду і загинув, так і не ставши дорослим). Перші слова п'єси — «Єзус-Марія...» — промовляє у І. Дніпровського персонаж на ім'я Адам (!), який потім практично зникає із драми, мабуть, виконавши свою місію. Господиня саду — Іва (Єва?!) заворожує героя видінням райського щастя родинного життя у ще не знищеному яблуновому саду. А вбиває його за цю мрію рідний брат на прізвище Сатана (!).

Тож, експресивно-романтичний та експресивно-гротесковий драматизм «Яблунового полону» мотивований у інший спосіб, аніж «Любов Ярова» — твір, фактично, реалістично-побутовий. Йдеться про те, що К. Трен'єв обмежується ідейним зіткненням Ярової та Панової, тоді як український драматург вдається до узагальнень і протиставлень знакового порядку, пропонуючи значно складнішу траєкторію ідейного протистояння, про що свідчать, фактично, всі жіночі образи «Яблунового полону». Пролетарка Таня — третя жіноча постать п'єси — так само, як Ярославна, отруєна кров'ю війни. Розчиняючись у натовпі озброєних чоловіків, вона втрачає свою жіночність — природне призначення, сутність. Подібно до Ярославни, Таня ніяк не пов'язана з темою материнства, це прерогатива Іви, чим, власне, вона і спокушає Зіновія, прагнучи перемоги життя над смертю, а не червоних над білими або навпаки. Відтак у І. Дніпровського в

---

<sup>1014</sup> М. Б. [М. Бертенсон] «Яблуневий полон» в Держдраме / М. Б. // Вечерние известия. — О., 1928. — 3 февр.

<sup>1015</sup> Смолич Ю. Прем'єра «Яблуневий полон» / Ю. Смолич // Вісті ВУЦВК. — Х., 1927. — 7 жовт.

«Яблуневому полоні» протистоять не лише політичні сили, а й окремі люди. Його хвилює катастрофічна деструкція світобудови, натомість від нього чекали «оперування соціальними угрупованнями»<sup>1016</sup>...

Однак, закид М. Скрипника, вочевидь, не був безпідставним. Складна ідейна, естетична фактура п'єси якщо й не розкривалася належним чином у виставі «Березоля» (і не лише його одного), проте була досить потужною, щоби хвилювати глядачів несподіваністю акцентів, подеколи ідейно сумнівних з точки зору офіційної ідеології.

На тлі багатьох «ідейно витриманих» спектаклів про громадянську війну «Яблуневий полон» в «Березолі» виглядав набагато складнішим. Почати, хоча б, з характеру відтворення кривавого протистояння ворогуючих сил. Романтичні обертони вистави були важливим засобом емоційного забарвлення усіх героїв п'єси, а лірична схвильованість робила гострішою тему поразки мрії, вбитої політичною доцільністю. Ця поетична омріяність, безперечно, існувала у драматургії, але режисер робив пронизливий авторський ліризм сценічно наголошеним, домінуючим. Водночас вистава лишилася в усій березільській історії однією з перших спроб розкриття, а не «подолання» автора-сучасника, чого не могла не помітити критика: «Підчас важко збагнути, де саме починається режисер, а де кінчається драматург. Це вже характерно для “Березоля” так далеко заглиблюватися в матеріал, що робота режисера невід'ємно зливається з п'єсою»<sup>1017</sup>.

Я. Бортник був для харків'ян новачком, але достоту мистецьким породженням березільської режисерської школи, на сильних сторонах якої невтомно наголошували рецензенти, згадуючи про стильову чутливість, смак, єдність образних чинників. Критичний погляд і тут зауважив очікувану стилістичну послідовність, особливо, коли йшлося про літературне першоджерело: «В режисерському плані постанови в міру підкреслено романтичну піднесеність п'єси Дніпровського, так у загальній будові спектаклю, як і в масових сценах, поданих у характері того ж ліричного омріяння — з цього погляду вся партизанська маса й її проводир Матрос творять одну хорошу суцільність»<sup>1018</sup>.

Для сценічного відтворення цієї ідеї Я. Бортник і художник В. Шкляєв створили лаконічний просторовий образ, в якому докільця ніби застигало в очікуванні неминучої руйнації. Роль просторового «модуля» належала темно-сірим сукнам — засобу театрального узагальнення, що надавав реальному часові та простору рис метафоричності. Маєток Іви постановники позначили вузьким білим контуром, схожим своїми чіткими геометрично правильними лініями на креслен-

ня. Дуга горішнього вікна — півколо, підтримане променями прокладок-рам, виглядала як схематичне зображення сонця, накреслене дитячою рукою. Скупий геометрії злегка позначеної будівлі протистояла розкіш обважнілої від квіту яблуневої гілки. Однак, попри пишне цвітіння, вона, радше, відлякувала, бо надто скидалася на клубок колючого дроту. Сусідство «квітучого мутанта» з чітким «кресленням» ганку та «солярним знаком» вікна робило просторову ситуацію, з одного боку, дуже промовистою, а з іншого — майже метафізичною, поглиблюючи відчуття неправильності загального стану речей, тривоги, страху перед наближенням розв'язки.

Водночас, ганок і гілка співіснували зі справжніми кулеметами та гарматою, які «захарачували» сцену, переконливо засвідчуючи свою «залізну» перевагу. Ними була повойована вся сцена. Їхні грубезні й нечутливі до болю металеві «тіла» організовували юрбу довкола себе, примушуючи героїв підкорятися їхній хижій силі. Людина поставала у такій просторовій ситуації додатком до «сталевого звіра», рабом права сильного, рабом гармати, кулемета, рушниці. І чим більше вона підкорялася зброї, тим глибшою ставала прірва між людиною та домом і садом.

Серед виконавців головних ролей виділялися В. Чистякова (Ярославна) та Н. Титаренко (Іва). Перша — сильна й непохитна, друга — ніжна, гнучка й лірична. Імпозантністю, якоюсь спокійно-лютою силою вражав Л. Сердюк (Отаман), а М. Назарчук у ролі китайця Сафо дивував технічною віртуозністю. Критика його гаряче вітала, «бо над спробами виображення “інородців” тяжать ще старі трафарети»<sup>1019</sup>, яких актор щасливо уникнув.

Щодо П. Долініна (Зіновій), з ним, на думку критиків, театр мав проблеми. Актор, шукаючи психологічної правди і відвертості, ніби спотикався об протиріччя духовних прагнень персонажа. Йдучи слідом за І. Дніпровським, який був далеким від однозначного засудження Зіновія (чого вимагала панівна ідеологічна доктрина), виконавець пробував і не міг знайти психологічно переконливий вираз внутрішнього стану героя. Йому, приміром, закидали манірність в епізодах камерних, інтимних. Але не можна виключити, що критика, насправді, прагнула «випрямити» героя, тоді як актор не хотів спрощувати драми Зіновія — можливого alter ego автора п'єси. Натомість важливий для проблематики драми образ Матроса (Д. Антонович), здобув загальне схвалення. Привертав увагу й де-що несподіваний план ролі, який не мав нічого спільного із поширеними тоді підходами до змалювання «твердокам'яного більшовика». Особливо ефектно виглядав його великий монолог про лейтенанта Шмідта — своїм пафосом, експресивністю й тонким ліризмом нагадував монологи-мрії про майбутнє у «Щорсі»

<sup>1016</sup> Смолич Ю. Прем'єра «Яблуневий полон» [...].

<sup>1017</sup> Там само.

<sup>1018</sup> Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові [...]. — С. 121.

<sup>1019</sup> Смолич Ю. Прем'єра «Яблуневий полон» [...].

О. Довженка. (Схоже, що саме завдяки інтонаційному забарвленню, фільм і вистава резонували в одному емоціональному діапазоні).

Зі спогадів В. Блавацького, який на ту пору з ретельністю неофіта вивчав березільське життя, можна довідатися про роботу над монологом Матроса, який, зрештою, перетворився на майже концертний номер. «Антонович ніяк не міг справитися із своєю роллю в “Яблуневому полоні”, нічого йому не виходило і не вдавалося, хоч цей сумлінний і працьовитий актор докладав всяких зусиль, щоб постать матроса-революціонера відтворити ярко і цікаво. Жалко було дивитися, як Антонович даремно мучився над тим сценічним образом, без ніякого вислідку. Курбас взяв Антоновича на дві лекції до себе, і сталося чудо! На найближчій пробі ніхто не пізнав Антоновича, він зіграв так свою роль, що викликав бурю захоплення у всіх приєднаних акторів. Такі “акторські чуда” вмів робити тільки Курбас! Такий самий випадок трапився пізніше і з актором Долініним в постанові реж. Тягна “Бронепотяг”. І тут інтервенція Курбаса допомогла акторові перемінити невдачу на блискучий успіх!»<sup>1020</sup>. Успіх «Березоля» позитивно вплинув на тяжко хворого на сухоти автора, який сподівався розвинути успіх у подальшій співпраці з цим колективом. Нажаль, обставини цьому аж ніяк не сприяли.

Бурхливо розпочатий другий харківський сезон «Березоля» поступово наближається до своєї кульмінації — прем'єри першої спільної роботи Л. Курбаса та М. Куліша. «Яблуневий полон» був ніби прелюдією до «вибуху» «Народного Малахія». Він містив у своїй художній фактурі шифри і коди, що виявляють особливості неоднозначного ставлення театру і драматурга до сенсу революційних подій. Догма і правда історії оголили в «Яблуневому полоні» драматичне протистояння, відобразити яке не зважувалася переважна більшість тодішніх театрів. Можливо, грандіозне враження від «Народного Малахія» притлумило гостроту реакції на «Яблуневий полон», однак, вистава Я. Бортника посіла гідне місце в історії «Березоля».

Наприкінці 1927 року Курбас показує прем'єру «Жовтневого огляду» (11 листопада 1927 р.) — зразку масового, ораторіального театру — де дію вибудовано приблизно як у «Пролозі», хоча принцип добору літературного матеріалу змінився. Створення монументального видовища, «якогось нового театрального жанру — політичного огляду, пристрасної театральної публіцистики»<sup>1021</sup> потребувало широкого спектру літературних творів — від поезії до публіцистики і драми, подеколи створених спеціально для цього випадку. Це були «уривки з творів В. Маяковського, П. Тичини, М. Йогансена, М. Семенка, Й. Бехера,

<sup>1020</sup> Блавацький В. Спогади [...] — С. 133.

<sup>1021</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас [...] — С. 131.

Е. Толлера та інших. Крім того, на замовлення Л. Курбаса написали окремі завершені сцени-мініатюри: М. Куліш (“Легенда про Леніна” та “Колонії та колоніальна політика”), О. Копиленко (“Сцени на теми громадянської війни”), Ю. Смолич (“Епізоди з часів Жовтневої революції”, “Гамбург на барикадах” та “Ми витримали” — про трудовий героїзм радянських робітників), С. Бондарчук (“Шараж на меншовиків”, “Шарж на еміграцію”)<sup>1022</sup>.

Вистава вийшла перенасиченою й досить довгою — йшла майже чотири години, втім, березильці демонстрували чималу енергію сценічної подачі, різнобарв'я жанрів. «Драматичні епізоди чергувалися у виставі з читанням віршів, співом великого хору, що надавало їй піднесеності святкового концерту — до речі, визначеного театром як “урочисте грище”». Це було винахідливе видовище, щедро насичене всіма можливими засобами театрального впливу. Щось схоже на політичний карнавал за участю людей, масок, ляльок. (В одній сцені на кону з'являлася гігантська лялька Морганфеллера — вигаданого хазяїна всесвітньої біржі). Цей величезний дивертисмент утворювався, практично, всіма різновидами видовищних культур до цирку і естради включно. А поруч «виступ балету супроводжувався демонстрацією лозунгів та цифр, в яких виражалися досягнення народного господарства»<sup>1023</sup>.

Підбиваючи підсумки першого харківського сезону, Й. Шевченко слушно виводить родовід «Жовтневого огляду» із попередніх спроб, як він каже, «художнього агіту». Варто слідом за критиком уважніше придивитися до жанрового аспекту вистави: «“Жовтневий огляд” у “Березолі” за основу бере популярні форми театрального плакату, поглиблюючи їх і загострюючи, підносить їх до ступеня високого майстерства й надає їм особливої урочистої патетичності»<sup>1024</sup>. Він визнає, що в цьому сценічному опусі «велична ясність думки реалізувалась у монументально-простих формах; стиль постанови дуже добре відчували актори. Але, не зважаючи на мобілізацію таких сильних засобів для спектаклю, його, проте, не було, як слід оброблено — він був переобтяжений атеатральним, словесним матеріалом, в ньому були й зайві сцени й інші хиби. [...] Цей спектакль має, на нашу думку, складові елементи, щоб стати яскравим театральним пам'ятником Жовтневі і шкода було б, коли б театр не викінчив його згодом»<sup>1025</sup>.

У «Пролозі» харківський глядач знайомився із різновидом політичного агіт-театру, чиї довершені форми поставали в Німеччині всередині 1920-х років, у практиці лідерів театрального авангарду. Варто зауважити: для окреслення

<sup>1022</sup> Там само.

<sup>1023</sup> Там само — С. 131–132.

<sup>1024</sup> Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові [...] — С. 123.

<sup>1025</sup> Там само.

вистав, приміром, Е. Піскатора вживалися визначення, що цілком могли бути застосованими і до окремих вистав МОБу, до «Прологу» та «Жовтневого огляду»: «Піскатор широко використовує принципи документалізму, вперше ним застосовані у театральному видовищі. Вигадані події монтуються з історично достовірними, сценічна дія чергується із показом кінофільмів, іноді кадри, які включено у сценічну дію, — це уривки з кінохроніки, іноді — спеціально зняті для того чи іншого епізоду шматки»<sup>1026</sup>.

Стильову палітру «Жовтневого огляду» постановки визначали у термінах: ораторіальність, монументальність, патетика, пафос і «мажор» авторського ставлення до політичної історії Радянської влади. Здавалося, вони назавжди лишаються у театральному минулому режисера, адже «Напередодні», «Пролог», «Жовтневий огляд» мали б цілком вичерпати його інтерес до розвалу імперії, в якій він сам існував не надто довго. «Жовтневим оглядом» Л. Курбас мав би поставити крапку в цьому питанні. Тож, перспектива й надалі «оспівувати» Жовтень, до чого Л. Курбаса заохочував Й. Шевченко, режисера навряд чи приваблювала. Втім, для «Березоля» це не означало втрати інтересу до історії як такої. Навпаки, саме 1927 рік для режисерського молодняку театру — час занурення у минуле, яке їх вабило, головню, відвертістю соціальних колізій, очевидністю людських драм.

Останньою зупинкою перед «Народним Малахієм» був лише «Бронепоезд 14–69» Вс. Іванова в режисурі Б. Тягна (прем'єра 12 січня 1928 р.)<sup>1027</sup>. Сценічно популярним цей твір зробила вистава МХАТу — надто вже колоритно виглядали на його кону далекосхідні партизани, В. Качалов — селянин, що тільки-но вийшов з тайги, М. Хмельов — більшовик, схожий на персонажів Ф. Достоєвського тощо. Тема, простір, народна маса були безпрецедентними для вишуканої сцени першого театру Росії. Щодо вистави «Березоля» — багатьом критикам вона здалася не досить переконливою і навіть дещо безпорадною. Існували застереження щодо вибору літературного матеріалу. «І коли автор п'єси у великій мірі вивітрив таєжний дух своєї одноіменної повісті, переробляючи її на п'єсу, обкарнав романтику поеми про гігантів з над далеко-східного моря, підмінивши її псевдореволюційним драматизмом, то від цього тільки прогнала п'єса... [...] Врятувати “Бронепоезд” Всеволода Іванова на сцені українського театру марна річ — його можна щонайкраще не ставити»<sup>1028</sup>, — категорично наполягав один рецен-

зент. А інший, теж наводячи вагомі причини, зауважував: «Архитектонічно інсценізація відійшла від плавкої будови повісті, але й до конкретної дієвості сценічного твору теж не наблизилася. Вона пошарпана, переривиста, невірнорозважена в своїх частинах і не ритмічна, та ще обтяжена зайвими позасюжетними епізодами»<sup>1029</sup>.

З представників головних рушійних сил твору — білі, робітники, партизани — рецензенти виокремлювали останню — найточніше прописану: «Селянська стихія морем розлита в п'єсі Всеволода Іванова полонила й у спектаклі недокровні епізоди, що мали знаменувати собою пролетарську природу революції, і поглинула її тією щирістю, з якою її автор оспівав, очевидно відчуваючи й приймаючи ближче до серця романтику селянської партизанщини, ніж героїку пролетаріату»<sup>1030</sup>. Даремно говорити, що ці люди були для березильців вкрай екзотичними, а засоби їхнього мистецького відтворення — становили серйозну проблему.

Тож, перед Б. Тягном стояло завдання: стилістично переконливо відтворити події та героїв твору Вс. Іванова, водночас, органікою сценічної дії подолати хиби драми. Чи пощастило в цьому режисерові, сильною стороною обдарування якого визнавалося вміння майстерно будувати масові сцени, відтворити плин життя рухом груп людей, їхньою динамікою та енергією? Дехто з рецензентів не мав сумніву щодо цього: «Тому спектакль вийшов такий піднесений в тій частині, де починає наростати, хвилями накочувати на сцену кремезна, загартована в боротьбі з непривітною природою “мужича” сила, хоч і боязкувата за свою шкуру, проте непереможна в гніві. Тому зноситься майже до верховин сценічної переконливості епізод на залізничній колії, де ця “мужича” сила йде штурмувати голіруч закований у броню поїзд капітана Незеласова»<sup>1031</sup>.

Через п'ятдесят років Ю. Шевельов, вражений постановкою п'єси Вс. Іванова в театрі Руставелі, порівнював її масові сцени з відповідними епізодами у березильців. Грузинський спектакль «чарував, заворожував і захоплював — до самозабуття, до екстази, до стану загіпотизованості організацією масового руху на кону. [...] Подібні експерименти з масовим рухом на сцені робив, на п'ять років давніше, Курбас у виставі Кайзерового “Газу”. Але Курбас групував акторів у кетяги і далі оперував цими кетягами»<sup>1032</sup>. Наведені асоціації дозволяють припускати, що вплив березильської традиції на роботу Б. Тягна в «Бронепотягу

<sup>1029</sup> Смолич Ю. Державний драматичний театр «Березіль»: «Бронепоезд» // Вісті ВУЦВК. — Х., 1928. — 17 січ. — С. 4.

<sup>1030</sup> Хмурий В. «Бронепоезд» в театрі «Березіль» [...] — С. 4.

<sup>1031</sup> Там само. — С. 3.

<sup>1032</sup> Шерех Ю. Зустріч з «Березолем» // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література, мистецтво, ідеології: [В 3-х т.] / Юрій Шерех. — Х.: Фоліо, 2012. — Т. 2. — С. 337.

<sup>1026</sup> История западноевропейского театра [...]. — Т. 7. — С. 411.

<sup>1027</sup> Також про виставу див.: Єрмакова Н. Березильські вистави Бориса Тягна, 1927–1928 / Наталія Єрмакова // Просценіум. — Л., 2006. — № 2/3. — С. 7–13.

<sup>1028</sup> Хмурий В. «Бронепоезд» в театрі «Березіль» / В. Хмурий // Нове мистецтво. — Х., 1928. — № 3. — С. 3; С. 4.



14–69» мав бути потужним і головні зусилля молодого постановника, радше, концентрувалися на масових сценах. В цілому йому пощастило скерувати різноманітні образні засоби в єдине річище. «За основу сценічну фарбу правлять у режисера прийоми, які, вживаючи не зовсім театральних термінів, можна визначити, як ліричний імпресіонізм. Він позначається у мовній інтонації актора, в будові діалогу (характерна що до цього сцена в кімнаті Незеласових), у настроєвих кінцівках картин. До того ж будується цей імпресіонізм на музичній основі, це збільшує ліричність, і в цьому, між іншим, помітно вплив Л. Курбаса на свого учня»<sup>1033</sup>. Найбільш емоційно обарвленими стають у Б. Тягна, так звані, повстанські сцени. «В виставі ми бачимо повстанську стихію, мальовану густими мазками. Ми бачимо низку глибоко-художніх живих образів. [...] Така характеристика повстанської маси є справжнім досягненням сучасного театру»<sup>1034</sup>. Наведене зауваження містить вказівку на сумлінну розробку характерів, присутність психологічної мотивації.

Саме на цьому рубежі формування режисерської концепції постає питання методології, яке ускладнювали особливості літературного матеріалу. Б. Тягнові, на жаль, не пощастило впоратися з цією проблемою, що, насамперед, вплинуло на образи головних героїв: Вершини (І. Мар'яненко) та Пеклеванова (П. Долінін). Перший — «виглядав швидше схожим на свого ж таки Гонту з “Гайдамаків” [...]», при тім, впадав раз у раз в натуралізм»<sup>1035</sup>. «Отже, постать Вершиніна лишається у виставі не зовсім ясною. Затьмарює дещо правдивий реалістичний рисунок ролі й місцями мелодраматичне виконання»<sup>1036</sup>. Другий — П. Долінін, через те, що «належить уже до харківського “набору” “Березоля”, ще не вміє *зберігати* раз знайдену форму, тому й інтересний, чіткий рисунок Пеклеванова дуже скоро стерся»<sup>1037</sup>. Попри досить категоричний присуд, рецензенти віддавали належне виконавцеві: «Зустрічаємося також тут із спробою *психологічного* заглиблення в образ, збудованого, головно, на тонкій і детально розробленій *інтонації*»<sup>1038</sup>; «глибокий психологічний малюнок поєднується в Долініна з точною поведінкою, і разом із видержаною зовнішністю дає прекрасний синтез сценічного образу — старого підпільника, професіонала-революціонера»<sup>1039</sup>.

<sup>1033</sup> Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові [...]. — С. 122.

<sup>1034</sup> Смолич Ю. Державний драматичний театр «Березіль»: «Бронепоезд» [...]. — С. 4.

<sup>1035</sup> Хмурий В. «Бронепоезд» в театрі «Березіль» [...]. — С. 4.

<sup>1036</sup> Смолич Ю. Державний драматичний театр «Березіль»: «Бронепоезд» [...]. — С. 4.

<sup>1037</sup> Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові [...]. — С. 122.

<sup>1038</sup> Там само.

<sup>1039</sup> Смолич Ю. Державний драматичний театр «Березіль»: «Бронепоезд» [...]. — С. 4.

Таким чином, саме у стильовій «різноприродності» персонажів (як з'ясувалося, не лише головних), дався взнаки основний прорахунок режисера, хоча стилістично неузгоджені образи могли бути, самі по собі, дуже виразними. Характерний приклад — роль Огорока у виконанні Л. Сердюка. Так, цілком побутова у автора постать на березільському кону укрупнюється, набуває стилістично іншого вигляду, словами Й. Шевченка «його буйна експресивна веселість передається широким мазком»<sup>1040</sup>. Одночасно, актор шукає і знаходить рівновагу між власним баченням і баченням автора. За Ю. Смоличем: «Виконання тим більше справляє гарне враження, що йде не лінією зовнішньої ефектності, а заглиблює внутрішню обрисовку»<sup>1041</sup>. А, приміром, виконавцеві ролі Незеласова зробити це не пощастило і його герой здавався «схожим на істеричного манекена»<sup>1042</sup>. Актор, сказати б, продовжував сповідувати естетичні ідеали попередньої доби, йому неадаремно закидали, «що він надто “оголяє прийом”»<sup>1043</sup>. Попри всі ці проблеми, актори створили в спектаклі виразний ансамбль. Роботи С. Карпенка, С. Свашенка, П. Масохи, С. Ходкевича, Ф. Радчука, Д. Антоновича, А. Смереки позитивно оцінили і критики і глядачі.

Серед проблем вистави Б. Тягна, на думку В. Хмурого, особливо помітною є проблема взаємодії з художниками — В. Шкляєвим та М. Симашкевич, відтак естетичної єдності вистава не набула. Симптоматика відповідного процесу є більш-менш зрозумілою. І хоча ознак руйнації школи «Бронепоезд 14–69» не демонстрував, результат спільної роботи режисера і художників декому видавався «двоїстим, напівберезільським».

Радше за все, прикмети певної мистецької школи тоді розглядалися як іманентні особливості березільської культури, а їхній брак видавався ознакою кризи, що, мабуть, спонукало В. Хмурого зауважити: «Режисер дає прекрасну сцену, міцно злагожену, переконливу й мистецьки майстерну, а художник в цій місці спектакля дав якесь безладне нагромодження заліза, дерева й кольорового полотна... І це тоді, коли мотив установки для художника сам напрошується на міцну, монументальну форму (надморська дамба). Взагалі про роботу художника в “Бронепоезді” доводиться сказати, що вона не поєднана суцільно з режисерським планом спектаклю, хоч місцями цього додержано, прикладом, залізнична лінія й каюта в бронепоезді художником розв'язані майже бездоганно»<sup>1044</sup>.

<sup>1040</sup> Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові [...]. — С. 122.

<sup>1041</sup> Смолич Ю. Державний драматичний театр «Березіль»: «Бронепоезд» [...]. — С. 4.

<sup>1042</sup> Хмурий В. «Бронепоезд» в театрі «Березіль» [...]. — С. 5.

<sup>1043</sup> Смолич Ю. Державний драматичний театр «Березіль»: «Бронепоезд» [...]. — С. 4.

<sup>1044</sup> Хмурий В. «Бронепоезд» в театрі «Березіль» [...]. — С. 4.

Проте, не все було так погано. Час від часу постановникам щастило знаходити спільну мову. Перенісши сцену у Незеласових із квіткової до іграшкової крамниці, давши героям у руки ляльки, що ними ці дорослі люди мимохіть бавилися, ніби забувши про жахи громадянської війни, режисер і художники тим змінили не лише просторову диспозицію — вони її дотепно обіграли і значно збагатили. Врешті, в такий спосіб у бронепоезда з'явилася дуже сильна речова опозиція з вкрай складною семантикою, безліччю змістових обертонів.

Крім проблем творчого порозуміння з художниками, Б. Тягну мав проблеми з темпо-ритмікою вистави. Зрозуміло, що такого роду збої трапляються через втрату цілісності. Без естетичної єдності форма втрачає ритмічну пружність і темпоральну послідовність — важливу ознаку мистецької програмності, що, власне, спіткало «Бронепоезд 14–69»: «спектакль невитриманий у темпах і з порваними ритмами (побудована, приміром, на рвучких картинах третя дія далеко від тої широкої епічності, що на неї є натяки в двох перших)»<sup>1045</sup>. Ця, на думку критика, «зрада самому собі» відбилася, насамперед, «на темпі вистави: коли він, очевидно, навмисне, притамовує темп дії в першій картині, — ще зрозуміло, але коли він в такому ж притамованому темпі дає й картину в хаті Пеклеванова — це ніяк не зрозуміло. Так само передержано темп і в картині, де повстанці сплять бронепоезд. Тут навіть сама ситуація вимагає скорішого розвитку дії, і, хоч діють там і повстанці (зв'язані з притамованим темпом), однак головним персонажем в цій дії є рух потягу і він, очевидно, має визначати й темп. Отже, зміну темпів у виставі не скрізь видержано»<sup>1046</sup>.

Звертання до твору Вс. Іванова виявило певні суперечності розвитку березільського мистецтва. Тут, як і в «Яблуневому полоні», загострилася проблема естетичного оновлення, адаптації до нових художніх ідей.

Соціальна відповідальність налаштовувала на ретельніше осмислення явищ сьогодення. Посилений інтерес до реалізму інспірували численні чинники, серед яких найважливішим було характерне березільське прагнення активного діалогу з аудиторією. «Момент істини» настає в роботі над «Народним Малахієм» М. Куліша — доленосною виставою для «Березоля».

«Народний Малахій» (прем'єра 31 березня 1928 р.)<sup>1047</sup> починає відлік прин-

<sup>1045</sup> Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові [...]. — С. 122.

<sup>1046</sup> Смолич Ю. Державний драматичний театр «Березіль»: «Бронепоезд» [...]. — С. 4.

<sup>1047</sup> Також про виставу див.: Єрмакова Н. Феноменологія «Народного Малахія» М. Куліша — Л. Курбаса / Наталя Єрмакова // Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство. / Міністерство освіти і науки України; Львівський нац. ун-т ім. І. Франка; ред. кол.: Б. Козак (гол. ред.) [та ін.]. — Л.: ЛНУ ім. І. Франка, 2007. — Вип. 7. — С. 21–43; Єрмакова Н. Феноменологія «Народного Малахія» Миколи Куліша и Леся Курбаса

ципово іншої доби «Березоля», українського театру Суспільній реакції, яку збудив цей сценічний твір, не може дорівнятися жодна інша за всю новітню (і не лише) історію національного театру. Свого часу найточніше про цю виставу висловився Ю. Смолич: «Ми говоримо — “Березіль”, розуміючи за цим творчий шлях режисерської роботи Леся Курбаса, бо “Березіль” це один з його етапів. Глянемо — і побачимо, що це так. Адже “Молодий Театр” — це теза Курбасового творчого портрету; перші основні роботи “Березоля” — “Макбет”, “Газ” і “Джінні Гігінс” — *антитеза*; “Золоте черево” та “Народний Малахій” — *синтеза*. Ось звідки такий широкий діапазон чинників у “Золотому череві” чи “Народному Малахаєві”, ось звідки узагальнена філософічність цих вистав, ось звідки повна палітра фарб і максимум ідейного охоплення теми. Перші три березолівських постанови цього сезону — “Яблуневий полон”, “Жовтневий Огляд”, “Бронепоезд” — [...] це була фіксація попередніх досягнень театру з великою, звичайно, дозою нових творчих прагнень, що поширювали і поглиблювали художню методу театру. Остання постановка цього сезону — “Народний Малахій” — великий акорд Курбасового майстерства і майстерства цілого театру»<sup>1048</sup>.

Естетичний зміст визнаного (навіть принциповими недоброзичливцями) шедевра Л. Курбаса вирізнявся розмаєм образних фактур, багаторівневою системою підтекстів, поєднанням різних стильових шарів без найменших ознак домінування форми над змістом. Єдність форми і змісту художньо органічного явища свідчили про рідкісну мистецьку зрілість.

Для дослідників «Народного Малахія» найбільшою проблемою лишається його виключне семантичне багатство, необхідність виявити всі (або майже всі) лінії зв'язку різноманітних чинників: образних, філософських, соціальних, серед яких найважливіша — сфера ідей і тем. Безкінечні дебати щодо цього не лише демонструють діапазон суджень, а й непересічність (можливо й суперечливість) авторської позиції, причому, не тільки, власне, драматурга, а й театру, де йому надали рідкісну можливість повноцінної творчої реалізації. Пізніше, на театральному диспуті у 1929 р. М. Куліш називатиме причини своєї особливої прихильності до Курбасівського театру: «Скажу, що мені, як драматургові, багато дав і дає “Березіль” (чи міг би дати це театр Франка?). Я вважаю, що для українського драматурга театр “Березіль” дає колосальний матеріал, колосальну зарядку,

/ Наталя Єрмакова // Вопросы театра (PROSCAENIUM) / Гос. ин-т. искусствозн. — М., 2009. — № 3/4. — С. 310–335.

<sup>1048</sup> Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–28 року / Юрій Смолич // Життя й революція. — Х., 1928. — № 9 — С. 148.

підносить драматурга, дає силу, примушує працювати і т. д.<sup>1049</sup>. Безкінечні закиди ідеологічного порядку, що хвилями без упину накочувалися на авторів «Народного Малахія», спричинилися і самою п'єсою, і політичним контекстом.

Авторам закидали викривлення картини будівництва соціалізму, нерозуміння процесів народження нової дійсності, ідейну плутанину, націоналістичну тенденційність. Боротьба за сценічне життя вистави була відчайдушною — і шляхом численних переробок, і засобами публіцистики. Зрештою, соціальні реалії кінця 1920-х — початку 1930-х років поставили драматурга перед необхідністю виправдовуватися, щось пояснювати, каятися. Незважаючи на всі зусилля, постановка «Народного Малахія», пройшовши (з примусу державних органів влади) кризу три редакції, врешті була заборонена для показу як ідейно хибний твір.

Перипетії створення і заборони «Народного Малахія» належать до найдраматичніших у вітчизняній театральній культурі. Вони знакова подія в долі «Березоля», всього, так званого, лівого революційного театру. Всі ці переслідування прекрасно унаочнюють реальне ставлення більшовиків до завдань мистецтва, що їх влада залишила театру в новітній соціально культурній ситуації.

«Народний Малахій» — межа, яка розділяє період ідеологічного єднання із владою та час поглиблення протиріч між ними в ідейній сфері, розходження світоглядні, духовні. Відчуття кризи гуманістичних цінностей розвертає Театр А. Курбаса в особливому напрямку. Втім, це стосується, головню, лідера «Березоля», позначаючись не на всіх його учнях, характеризуючи далеко не всю продукцію театру. Щодо самого керівника — принциповим спонукальним моментом його творчості стає співпраця з М. Кулішем — найважливіший стимул для пошуку нових шляхів у національному мистецтві.

З «Народного Малахія» починається історія утворення своєрідного варіанту авторського театру, започаткованого І. Котляревським та Г. Квіткою-Основ'яненком, розвиненого в діяльності М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського та М. Садовського. Ідейна, мистецька, технологічна злютованість усіх чинників такого типу театрального організму формує певну мистецьку школу. Тож, альянс М. Куліша з А. Курбасом, В. Меллером, усім складом «Березоля» закладає базис аналогічної форми творчого єднання, що дає підстави розглядати їхній союз як новітній різновид характерного для української сценічної культури авторського типу театру.

Сама історія постановки «Народного Малахія» є прецедентом уже з огляду на те, що авторіві довелося зробити, фактично, три варіанти п'єси. З першим драматург познайомив труп 1927 року, коли колектив перебував на літньому відпочинку

<sup>1049</sup> Театральний диспут: [виступ М. Куліша] // Радянський театр. — Х., 1929. — № 2/3. — С. 102.

в Одесі. А. Курбас (на той час працював над забороненим згодом «Войцеком») одразу поринає в роботу над твором М. Куліша і 3 березня 1928 року пропонує нову виставу для громадського перегляду. Проте, дозвіл на публічний показ вони отримали лише за місяць. І до кінця сезону, лічені тижні вони показують «Малахія» майже 20 разів. На вимогу влади до початку сезону драматург і театр працюють над другим варіантом, однак, через невдоволення «замовників» результатами переробки (визнаною косметичною), мусили вдатися до рішучіших змін. Створюється третій варіант, який керівні органи дозволяють показати киянам під час гастролей «Березоля» у травні — червні 1929 року, а харків'янам — восени. У такому вигляді «Народного Малахія» репрезентували по закінченні сезону в червні та липні 1930 року на гастролях (Херсон, Дніпропетровськ). Коли восени 1930 року театр відновив роботу на стаціонарі, багатостраждальну виставу заборонили остаточно.

Драматичними були й умови поставання самої п'єси: під час її написання загострилася ситуація навколо ВАПЛІТЕ, яке невдовзі мусило самоліквідуватися після жорстокого цькування й звинувачення у націоналізмі. Згодом на театральному диспуті 1929 року, коли вистави за творами М. Куліша у «Березолі» і сам цей театр потрапляє під шквал голобельної критики, М. Хвильовий поставить твори М. Куліша поруч із п'єсами Грибоєдова і Гоголя: «Тільки епохальні п'єси викликають такі дискусії, яку викликали “Народний Малахій” і “Мина Мазайло”, тільки обмежені люди не розуміють, що саме такі п'єси і роблять в театрі епоху»<sup>1050</sup>.

Серед численних спроб окреслити головні ознаки «системи» ВАПЛІТЕ — М. Куліш — «Березіль» чільне місце належить В. Петрову, який на початку 1940-х років стверджував: «Досить з усіх ваплітян згадати тільки про одного, про Миколу Куліша, щоб з усією ясністю зрозуміти, що важила в українській літературі ця група і який великий удар наніс більшовизм українській літературі ліквідацією “Вапліте”. Куліш як драматург — це зоряний патос нового українського театру. П'єси Куліша (“97”, “Народній Малахій”, “Мина Мазайло”, “Патетична соната”) визначають вершковий досяг української драматургії за останні десятиліття. Чим був в галузі театру “Березиль”, створений Лесем Курбасом, тим у галузі драматургії був Микола Куліш. В особі Куліша “Березиль” знайшов *свого* драматурга, і Куліш в “Березолі” *свій* театр. Курбас і Куліш сполучалися, щоб визначити шляхи модерного українського театрального мистецтва. М. Куліш ішов у річищі того ж літературного творчого стилю, що й Микола Хвильовий. Хаотичний і неврівноважений ліризм, патетика, сполучена з поривчастістю і сповнена одночасно якоїсь хоральної повноти звучання, спазма напруженого й урваного почуття, імпресіоністична розхристаність, абстрактна реалістичність символіки,

<sup>1050</sup> Театральний диспут: [виступ М. Хвильового] // Радянський театр. — Х., 1929. — № 2/3. — С. 95.

глибоко суб'єктивної й разом з тим знесеної на ступінь проблеми й принципу, — ці риси складають особливість усіх п'єс Мик. Куліша, починаючи з “97”... За своїм змістом ідеологічно п'єси Куліша цілком йшли в річищі хвильовізму, були криком враженого почуття *українця* проти большевизму і виявом розгубленості перед жахом диктатури пролетаріату, що нищить село. Органи диктатури *розчавили* письменника, але лишився біль і лишилося мистецтво, що втілило біль і протест розчавленої людини»<sup>1051</sup>.

Взаємозумовленість творчості М. Куліша та Л. Курбаса завжди викликала інтерес. Почати слід з моменту читання автором п'єси трупі. «Після прослухання “Народного Малахія” всім нам березільцям стало ясно, що поява цього драматурга приневолить український театр, особливо театр Леся Курбаса, переглянути багато чого пройденого і переакцентувати чимало критеріїв на новий лад. Самому мистецькому керівникові довелося признати, що примат режисера роздвоївся: разом з ним став драматург. Пальму першенства, як видно, доведеться розділити на обидвох»<sup>1052</sup>. Майбутнє цілком підтвердило цю тезу: в ній зафіксовано не тільки зміна статусу драматурга в «Березолі», а й визнання іншого сенсу поняття «авторства» — раніше, просто, неможливого.

Менш акцентованою, хоча також досить виразною прозвучала свого часу думка про зворотній вплив: Л. Курбаса на М. Куліша. Ю. Шевельов, приміром, стверджував: «Справжній Куліш почався зустрічами з Курбасом і “Народнім Малахієм”»<sup>1053</sup>. Згодом, не скасовуючи цієї тези, датованої серединою 1960-х років, він висуває гіпотезу щодо природи творчих стосунків обох митців, зосередивши цього разу увагу на характері впливу драматурга на Л. Курбаса. «Думаю, що на кілька років Куліш визначив творчу діяльність Курбаса самим фактом свого існування, наявності своїх творів. Курбас побачив геніального драматурга, відмінного від себе. (Тут ядро гіпотези). Щоб виплекати новий талант, треба було не голомшити його своїми смаками, своєю, як тоді казали, творчою методою. Курбас загнуждав себе, щоб знайти театральне розв'язання для нового голосу в світовій драматургії. Першочерговим завданням стало театральню адекватно донести голоси образів, самі образи Куліша». До зустрічі з М. Кулішем, твердить автор, мистецтвом Курбаса був «експресіоністичний раціоналізм (або, якщо перевернути, — раціоналізований експресіонізм). Тут лежала неповторність Курбаса серед його сучасників... Це не була суть твор-

<sup>1051</sup> Петров В. Діячі української культури (1920–1940 рр.): Жертви більшовицького терору / В. Петров. — К.: Восресіння, 1992. — С. 48.

<sup>1052</sup> Гіфняк Й. Спомина [...]. — С. 284.

<sup>1053</sup> Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Шерех Ю. Пороги і заборіжжя [...]. — Т. 1. — С. 64.

чої методи Куліша. Він ішов від побуту опису [...] до мольєровського фейерверку умовної театральності»<sup>1054</sup>.

Зауважена Ю. Шевельовим ідея естетичної «різноприродності» обох творчих особистостей і подальше її додання Л. Курбасом задля кращого інтегрування з Театром М. Куліша, — є слушною, що засвідчує вся історія «Березоля». Втім, характер і масштаб відповідних процесів навряд чи визначали обставини, на які вказував Ю. Шевельов. Радше, їх інспірували попередні процеси, що, звичайно, не заперечує стимулюючої ролі драматургії М. Куліша в тогочасних березільських пошуках.

Важливим свідченням особливого характеру руху «Березоля» до М. Куліша було зауваження Л. Курбаса щодо стилістики майбутньої вистави, зроблене на перших репетиціях. Причому, створюється враження, що на перших репетиціях режисер майже навпомацки добирав потрібні фактури й реєстри: «Не мисліть ви своїх інтонацій, своїх вчинків реалістично, психологічно; рефлексології тут немає... Ви свою роль мімуєте по лінії реалістичної фігури тоді, коли п'єса вже ставиться не в реалістичному плані, а, так би мовити, символічно [...], ми щось лишаємо від реальності в кожного персонажа, як от ця баба, її побутове забарвлення... Трагі-гротеск — бо тут є всі елементи гротеску... Тут ще є момент романтики»<sup>1055</sup>.

Ускладнення стильової палітри вистави мало програмний характер, оскільки існування художньої відстані між «Березолем» і М. Кулішем вимагало від театру опанування специфікою авторської мови. Згодом критика писатиме про єдність мистецьких позицій драматурга та режисера як про тріумф режисерського театру. Дехто проте зауважив внутрішній діалог режисера і драматурга. «Глядач стрибає за вправною режисерською рукою з м'якого гротескного пляну [...] в ламаний гострий шарж. Інтересно те, що таке режисерське зміщення планів зовсім не залежить від еклектичних зламів п'єси і навпаки, раз-у-раз суперечить їм; воно зовсім іншого походження. Воно виразно умисне — режисер тут повершує драматурга. Під твердим індексом трактовки п'єси він жонглює різними планами й досягає цим виключно ефектних результатів, відтінюючи подачу матеріалу»<sup>1056</sup>. Один із найдосвідченіших рецензентів — Й. Шевченко — звернув увагу на те, як режисер поєднував різні стильові чинники: вишукану ритмічну будову з «тяжким експресіоністичним нагнітом» та «звичайним психологічним реалізмом розмовного театру», «передостання картина (кубло) дається м'якими імпресіоністичними “бліками”»<sup>1057</sup>.

<sup>1054</sup> Шерех Ю. Леся Курбас і Харків [...]. — С. 50–51.

<sup>1055</sup> [Курбас Л.] Тексти, документи різних років: 1920–1933 рр. [Рукопис; машинопис] ...

<sup>1056</sup> Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–28 року [...]. — С. 156.

<sup>1057</sup> Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові [...]. — С. 129.



Попри високу оцінку нової постановки Л. Курбаса він звернув увагу на відсутність «того «цементу», що зв'язував, приміром, різні плани в «Джиммі Гігінзі», бо немає того цементу і в самій п'єсі»<sup>1058</sup>. Радше за все, критик примірявся до останньої прем'єри зі звичною (як для «Березоля») системою оцінок, і, не знайшовши їй підтвердження, підозрював театр (і драматурга з ним укупі) у втраті цілісності — головної ознаки вивершеного твору. Очікуваний «цемент», єдність, якої бракувало критикові, мала інший естетичний ґрунт, дезорієнтуючи навіть найдосвідченіших фахівців.

На цих теренах, у співпраці письменника і театру, кристалізувалася нова якість — украй важлива для національної сценічної культури — особлива розкутість, свобода художнього висловлювання. В статті Ю. Смолича — найглибшому, на думку П. Руліна, критичному осмисленні вистави — наголошено на нових засадах мистецтва Л. Курбаса, які його висувують на особливе місце в українському театрі тієї доби. Порівнюючи «Березіль» з іншими трупами, автор тішиться, що має підстави «констатувати, оглядаючись на все наше театральне сьогодні, в якому панує безоглядне стабілізаторство і відсвіження старих традицій, коли кожний театр чомусь обирає для себе якусь одну формальну структуру і намагається запхати в неї найрізноманітніші ідеологічні концепції», що поступ колективу Курбаса «свідчить за величезну життєвість, гнучкість і потентність «Березоля», яко мистецького організму, за його «сьогоднішність» та великий культурний діапазон»<sup>1059</sup>.

«Народний Малахій» насправді був визначним культурним явищем, сказати б, із мистецьким родоводом — його образна фактура рефлексувала у різних, часто несподіваних естетичних діапазонах. Крім того, наведені вище закиди Й. Шевченка щодо різностильності вистави варто розглянути з іншої точки зору. І п'єса, і сценічний твір, дійсно, вигравали численними гранями, що могло виглядати браком стильової послідовності, натомість позиція критика, радше, відбивала кризу в оцінці діяльності «Березоля» часу його активного оновлення.

«Народний Малахій» — переломний момент, фокус у програмі театру, зсув сильної тектонічної сили, що викликав до життя величезну припливну хвилю. Осмислення природи цього сценічного феномену утруднюється тим, що більшість тогочасних свідчень адресовані переважно п'єсі. Сама вистава, вразивши несподіваністю сюжету, загадковістю пафосу, інтелектуального змісту, змусила рецензентів, кружляючи довкола цих мотивів, обмежитися констатацією високого мистецького рівня спектаклю. В один голос рецензенти зауважували формальне багатство першої дії. Вона приголомшувала яскравістю барв, блис-

ком майстерності, влучністю і дотепністю використання моделей традиційного театру, поданих часом у майже пародійному вигляді. Побутовий шар, навіть гротесково загострений, тишив глядачів знайомими рисами й обертонами. Герої видавалися зрозумілими, впізнаваними, а сюжет (особливо на перший погляд) — таким, що не потребував серйозних інтелектуальних зусиль з боку публіки для його сприймання.

У першій дії панувала комедійна стихія, утворена ретельно дібраними побутовими деталями виразного фольклорного забарвлення. Ця стихія ніби балансувала на межі, що відокремлює народне мистецтво від масового (сучасною мовою — кітч), випромінюючи пародійну енергію такої образної насиченості, яка змусила говорити про відомі зразки базарно-олеографічної продукції, щоправда, трансформовані художником В. Меллером на витончену театральну матерію.

Перше візуальне враження, сказати б, радувало око майстерністю чіткої графіки чорно-білих площин, ліній, які своїм ритмом організовували майже геометрично правильну перспективу ще й посилену системою білих куліс. Щоби ця геометрія не виглядала нарочитою, деякі з площин трохи зсувалися у бік або вгору.

Утворену прямокутниками композицію доповнювали елементи у формі кола — великий диск сонця в zenіті та його зменшені копії — соняхи. Чільне місце у цій системі належало годиннику — «спрощеному» варіанту сонця й соняхів, адже циферблат скидався на них, як рентгенівський знімок на портрет. У найвіддаленішому кінці графічної перспективи, в самому її центрі радував око веселий український пейзаж із вітряком. Його присутність небезпідставно навіювала окремим критикам образи безсмертного роману Сервантеса. Ближче до авансцени В. Меллер розташував виразний, але скупий інтер'єр: стіл із самоваром, клітку з канаркою, пару стільців, фісгармонію в кутку, ікону. Картину доповнювало вікно, завішене білою фіранкою.

Сюжет першої дії вичерпувався втечею господаря дому та відчайдушними спробами ближніх його затримати. Ситуації розгорталися у добре вкоріненому в українській сценічній традиції водевільному ключі. Водночас, полишення Малахаєм свого «королівства», спроби молодшої дочки його повернути, її загибель наприкінці вистави, багато в чому спричинена батьківською бездушністю, божевілля героя у буревії суспільного життя, деякі інші авторські «підказки», — дозволяють асоціювати «Народного Малахія» з «Королем Ліром» Шекспіра, але, звичайно, іронічно переосмисленим. Однак, у першій дії на березільському кону нічого трагічного не ставалося. Тінь смутку і жалю оповивала лише Малахія (М. Крушельницький), злегка позначала постать Любини (В. Чистякова). Тоді як страждання мадам Стаканчихи (Л. Криницька) межували з пародією. Недаремно свій ритуальний плач-лемент, з якого починалася вистава, вона перемешувала вказівками знижено побутового плану.

<sup>1058</sup> Шевченко Й. До підсумків театального сезону в Харкові [...]. — С. 129.

<sup>1059</sup> Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–28 [...]. — С. 156–157.

На самому початку вистави дружина Малахія — дебела Тарасівна — важко розпливалася по стільцю посеред хати, змушуючи решту персонажів її старанно «обткати». Навіть хаотичний рух сполоханих дочок не порушував диспозиції господині дому. Сусіди, хористи, інші вболівальники за долю родини Стаканчиків, коментуючи події на зразок античного хору, додавали барв цій, на думку окремих критиків, «фресковій композиції».

Якщо тут і був присутній елемент самопародії на молодотеатрівського «Едіпа царя», то він цілком можливий і стосовно Десяти слів поета у «Гайдамаках». В усякому разі, «хоровий» коментар свідків головних подій, центральних персонажів відповідав функціям «Слів», але в іншому жанрі. Роль Першого Слова тут перебирає на себе Кум.

Лінія взаємин Малахія і Кума (Й. Гірняк) склалася одразу як динамічний центр першої дії. «Уперше зустрівшись з партнером, мені пощастило заімпровізувати характеристичні Кумові тони звучання, що їх досі не вдавалося відчути в час індивідуальної підготовки ролі, без фізичного контакту з Малахієм. Ось уперше глянувши Малахіїв в очі, Кум переконливо “запитаннями” притискав співбесідника до стінки... Ми обидва забули, що дискусія наша відбувалася на пробі, — ми мов коні, яким віжки попали під хвіст, понеслися у запальному змаганні, вірячи в незаперечну правоту своїх аргументів»<sup>1060</sup>. Знайдений тон діалогу визначив також і ритмічну основу стосунків персонажів, унаочнивши їхню взаємозалежність — один із головних феноменів цього сценічного твору.

Обидва — діалектична пара, чия природа має ментальну причину. Її симетрична пара Кум — Агапія, про що В. Хмурий висловився гранично коротко, відверто і страшно: «Є двоє слів в українській мові, про національне походження яких можна бути цілком певними. Ярмо й гальмо. Перше безперечно можна поставити епітетом до Агапії, хоч я б його поставив до всього “Народнього Малахія”. На друге має всі права й привелеї Гірняків Кум»<sup>1061</sup>. Роздумуючи над цим образом, критик висновує: «Гірняків Кум безперечно особа з усіма ознаками національного масштабу», оскільки «щось таке проглядає крізь його урочистий тон, поведінку, рухи. Вони сигналізують небуденну подію на міщанській вулиці»<sup>1062</sup>. Це всеукраїнське Гальмо, зіткнувшись з екзальтованою Мрією, мало в особі Малахія Стаканчика неабиякого опонента.

Постать довгоочікуваного головного героя, появі якого передувал цілий спектакль в умілій режисурі Кума — Й. Гірняка, викликала глузливий сміх публіки. На кону з’являвся немолодий чоловік з трохи схиленою набік сивою головою, зі-

<sup>1060</sup> Гірняк Й. Спомина [...]. — С. 291.

<sup>1061</sup> Хмурий В. [В. Бутенко] Йосип Гірняк: етюд [...]. — С. 30.

<sup>1062</sup> Там само.

гнутими колінами, непевною ходою. Зовнішність надто вже пересічна: бриль, ціпок, старі білі заширокі штани й така сама стара виляла тісна тужурка. «В усій постаті жалюгідна покірливість, м’якість людини, що звикла уступати дорогу, а в запалених очах впертість маніяка, рішучість ентузіаста»<sup>1063</sup>. Першим зауважив оригінальну й багатозначну особливість пластики цього героя В. Хмурий: «Його спина не тільки нахилалася, згиналася, знітувалася, випростовувалася, а кожного разу була по-своєрідному лірична, сантиментальна, мрійна, іронічно випростовувалася, і завжди несла на собі тінь журби української. Цю тінь положив актор на все фізичне єство свого героя, тільки но появивши його на очі глядачам, і з нею перейшов усю п’єсу, аж до фіналу трагедії психічного єства Малахія»<sup>1064</sup>. Критик додає до цього ще одну, на його думку, принципово важливу пластичну деталь: «Лірична лінія зсутулених плечей Малахія — той центр, з якого йде одночасно і сантиментальна лірика, і революційний екстаз, і мрійництво...»<sup>1065</sup>.

Візуальна суперечливість зовнішнього вигляду й поведінки одразу стає наріжним каменем образу. Від перших сцен усі вчинки Малахія М. Крушельницького виглядали непередбачуваними, натомість маніакально послідовними. Він ніби поставав у двох іпостасях: побутово-вірогідній та вкрай патетичній, натхненній небуденною ідеєю. Іпостасі ці між собою не мирилися, розриваючи персонажа М. Крушельницького навпіл, зтягаючи в цупкі обійми божевілля.

Перша картина, відтворена А. Танюком зі слів самого М. Крушельницького, яскраво змальовує оту непевність поведінки Малахія. Різкість емоційних переходів накопичує вибухонебезпечну психічну енергію, яку живлять патогенні ідеї. Ось герой М. Крушельницького з’являється у власній хаті — якийсь осяяний, нетутешній: «Якби ви знали — немов музику чую і справді бачу голубую даль. Який восторг! Іду!.. — й одразу буденно, без переходу. — Між іншим, погасіть лампадик!»<sup>1066</sup>. У наступному епізоді він пафосно розводиться про свої проекти, й у тому ж високому штилі, який в нього, здається, в’ївся, вимагає у дочки: «Дай мені в дорогу сорочку і підштаники! [...] Сорочку і підштаники!»<sup>1067</sup>. Реакції Малахія актор робив гранично відвертими. Лінія його поведінки свідчила: герой ніби не помічає, що знаходиться в гурті людей, а не на самоті.

Актор тонко відтворював «публічну самотність» Малахія, який розпізнавав рідних істот зовсім не серед членів власної сім’ї. Пристрасно він прощався лише

<sup>1063</sup> В. Ів. [В. Іволгін] «Народній Малахій» / В. Ів. // Всесвіт. — Х., 1928. — № 16. — С. 15.

<sup>1064</sup> Хмурий В. [В. Бутенко] Мар’ян Крушельницький: етюд [...] — С. 35.

<sup>1065</sup> Там само. — С. 42.

<sup>1066</sup> Куліш М. Народній Малахій: (трагедійне) / Микола Куліш // Літературний ярмарок. — Х., 1929. — № 9. — С. 166.

<sup>1067</sup> Там само. — С. 169.

з канаркою — ніжно припадав до клітки, потім ніс її до вікна і, нарешті, зриваючись, майже несамовито кричав: «Отак і я сидів, отак у клітці життя свого найкращі роки... — повертався і хрипко шепотів. — Прощайте!»<sup>1068</sup>. Герой цієї миті нічого не удавав, його страждання — цілком щире, хоча й не виснажливе. Якоюсь часткою свого «я» Малахій — М. Крушельницький був уже далеко. Зі звуками «Милості миру» він важко сідав, обхопивши голову руками, завмирав. За мить герой палко промовляв про речі більш значущі, в яких важко не розчуті інтонації Одкровення Іоанна Богослова: «Бо дивіться — підходить до старенького бога хтось в червоному, лиця не видно і кида гранату... Чуєте грім? Огонь і грім на квітчастих степах українських... Кришиться, дивіться, пада розбите небо, он сорок мучеників сторч головою, Христос і Магомет, Адам і Апокаліпсис раком летять... І сузір'я Рака й Козерога в пух і прах... (Заспівав щосили). Чуєш, сурми заграли... Сурми революції чую. Бачу даль голубого соціалізму. Іду!»<sup>1069</sup>.

У цій сцені вперше єдналися революційний та релігійний пафос, що багато важило для програмності сценічного твору. Тоді ж поставав образ сурми, у фіналі трансформованої на примітивну дудку в руках божевільного Малахія. Режисер наголошував — сурма Янгола, що скликає до Страшного Суду, і сурми революції грають для Малахія одну мелодію.

Цей мотив ключовий для сценічного твору М. Куліша — Л. Курбаса — В. Меллера — тож, вони послідовно його розвивають, не обмежуючись, сказати б, одноразовою фіксацією.

Впадає в око, що апокаліптичні картини в монолозі Малахія режисер і художник підтримують широкою панорамою речей, приналежних релігійній темі — тут і ладан, й ікони, і церковний спів, і численні згадки про церкву і т.ін. Згодом до них додаватимуться й інші структурні елементи дії, які вказують на вплив містерії. Відбиток однієї з її характерних ознак — йдеться про ритуальність — знаходимо у безлічі деталей, як от, приміром, у розбитій перед довгими мандрами мисці у фіналі першої дії, що за народними віруваннями вважалося вкрай поганим знаком. Ритуальним актом стає виконання церковним хором «Милость мира, жертву хваленія». Серед радикальних засобів впливу на Малахія було чимало різного роду ритуальних об'єктів: лампадка, божниця, крашанки, тощо. Перша дія, яка починалася із «поминального плачу» Стаканчики, була перенасичена згадками про церковні відправи, релігійні почуття та переживання.

Іншою важливою ознакою містерії у виставі Л. Курбаса можна вважати справжнього містеріального церемоніймейстера — Кума Й. Гірняка. Відповідно до відомої традиції влаштування містерій, він сам брав у ній участь як режисер-

розпорядник, постійно підказуючи учасникам «дійства», що і як їм слід робити. «Режисура» героя Й. Гірняка справляла неабияке враження різноманіттям прийомів, а підходи — розумінням психології об'єкта впливу. Кум у березильців демонстрував виняткове почуття відповідальності не лише за долю Малахія, а й за «правильний» порядок речей. За глибиною переконань він мало чим поступався герою М. Крушельницького. Переконавання — рушійна сила всіх вчинків Кума — людини ідейної. Саме таким — обізнаним, посвяченим, досвідченим і релігійно грамотним — мав бути містеріальний церемоніймейстер. Всі його вимоги учасники подій незаперечно виконували. Недаремно В. Хмурий називає його поведінку «урочисто-серйозною». О. Вишня пише про «монументальну постать іконного крамаря». (О. Довженко на обговоренні вистави додає до характеристики обох березильських кумів визначення «геніально»).

Важливе місце у виставі посів епізод «диспуту» Кума і Малахія, який відбувається за каноном теологічних диспутів-діалогів про порядок речей. Такі диспути — одна з найпоширеніших ранніх форм театралізації релігійних відправ. Перші українські драми, зазвичай, мали вигляд саме таких діалогів. Присутність відповідних ознак у виставі «Березоля» свідчить про вплив релігійного театру на естетику «Народного Малахія» і не лише на неї. Адже в сенсі змісту ідейна суперечка Кума і Малахія вкрай профанізована. Герої ставлять один одному питання різної змістової ваги, ще й за відсутності шкали цінностей. Відтак, світ втрачає будь-які координати, стає неунормованим. Це шлях до втрати критеріїв, до загального хаосу. Знаменитий диспут засвідчував відсутність порядку не лише в голові Малахія М. Крушельницького. Особливої ваги «ідейному» поєдинку надавала виключна сценічна органіка обох виконавців. На думку Й. Гірняка, її появу спровокувало авторське читання п'єси, особлива «музика» виголошеного М. Кулішем твору. «Читання “Народного Малахія” не було читанням. Микола Гурович виголошував, виспівував, вимельодовував на всіх своїх милозвучних голосових струнах — багатотемну симфонію всеукраїнської трагедії. З перших звуків похоронного голосіння Стаканчихи Тарасовни, яким починалась ця надзвичайна музика української мови, якою автор читач причаровував слух і увагу березильців, ми не в стані були визволитися з полону того майстра слова, інтонації, мислі, драматичної колізії та дії»<sup>1070</sup>.

Ритм авторської мови, її характерна інтонаційно-стилістична транскрипція мали винятковий вплив на березильців. Й. Гірняк називає цей феномен авторською музикою, але музикою особливою — здатною майже буквально, фізично «організувати» сценічну дію. Нічого подібного раніше у практиці їхнього театру не було. Й. Гірняк визнавав: «Моїм завданням було скоріш усього засвоїти

<sup>1068</sup> Куліш М. Народній Малахій: (трагедійне) [...]. — С. 171.

<sup>1069</sup> Там само. — С. 172.

<sup>1070</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 284.

інтонаційну партію слова і мови Кума, яка не сміла випадати з ритму й мелодії звукового дійства. Найменше відхилення від музичного звучання руйнувало б і дисонувало б симфонічну партитуру дії. Фізичне тривання в образі і дії (жест і рух) повинно було зароджувати або продовжувати музичну інтонацію слова у ключі всієї мелодії картини. Кожен персонаж мусив звучати наче окремих інструмент симфонічної оркестри. Його слово, вся мова, інтонація, жест, рух — утворювали слухову і зорову гармонію, яка руйнувалась найменшим відхиленням від режисерської партитури. Завдання актора було перебороти й достроїти свої зовнішні та внутрішні данні до музики всієї вистави. [...] Приглядаючись на протязі цілого тижня до режисерської інтерпретації “Народного Малахія” і слухаючи мову персонажів, я пригадував точно інтонацію і мелодію Кулішевого читання того виняткового твору. На основі Кулішевого слова, його ж інтонації та ескізу звукового образу, режисер (цього разу й композитор) відтворював неповторну симфонію мови, звуки слова і духу української людини. Все це було органічно пов’язано з рухом, жестом і внутрішнім та зовнішнім станом кожного персонажа»<sup>1071</sup>.

Змістові нашарування, стилістичні, жанрові апеляції, до яких вдавався театр, визначалися п’єсою, її феноменологією. Літургійність, сміливо актуалізована «Березолем», не виникла через модернізацію тексту, як це раніше траплялося, а була з нього розвинена.

У виставі «Березоля» містерія поставала в її пафосно-екстатичному й профанному вигляді. Ознаки саме профанних героїв помічаємо в сусідах, хористах, родині Стаканчиків, які, водночас, асоціювалися з інтермедійними персонажами іншого літургійного театру — вертепу. Попри те, що зоровий ряд першої дії часто називали «наївним», зумисне «примітивним», його площинність, олеографічність декорацій, фресковий принцип фронтального мізансценування не тільки не виключали можливості розвитку містеріальної дії, навпаки — створювали для неї адекватне тло. Містерія першої дії визрівала у профанній стихії, а саркальне у виставі з’являлося поступово, від сцени до сцени.

Про взаємозв’язок середовища із психологічним станом титульного персонажа на початку 1930-х р. писав Д. Чукін, оцінюючи цей зв’язок як головний сценографічний принцип вистави: «Провідною думкою “Народного Малахія” є стик психології цього повітового кандидата, мрійника з реальністю. Перша дія присвячена виявленню його світоглядних позицій. Оточення показано як зречевлений спосіб Малахія Стаканчика дивитися навколо себе. В. Меллер старанно зібрав і опрацював паралелі до Малахіяництва в образотворчому мистецтві»<sup>1072</sup>.

<sup>1071</sup> Гірняк Й. Спомири [...]. — С. 289.

<sup>1072</sup> Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

Його погляди поділяли П. Рулін, Ю. Смолич, хоча, виключно, щодо сцени в божевільні. Цю тезу в наш час повторила Н. Корнієнко: «Меллер конструював для Малахія напівреальний-напівфантастичний світ — світ, *відображений його свідомістю*»<sup>1073</sup>.

Свою мету — реформувати людину — герой реалізував, коли траплялася нагода втамувати жагу цього «дива», що є мотиваційною основою іншого літургійного жанру — міраклю. Щоправда, Малахія щастить це здійснити в божевільні. Події розгорталися в сцені з фантастичною машиною для переробки людей. Гігантську споруду (три метри заввишки і чотири завширшки) утворювали коліщата, якісь механізми, їхні фрагменти — всіляке залізяччя, що гуло, клацало, шипіло, пропускаючи крізь свої конструктивістичні нутрощі героїв, аби на виході вони випурхували буквально і фігурально окриленими та «пореформованими». Важко було не розгледіти у грубезному механічному чудовиську такий собі конструктивістичний Фавор, чи, краще сказати те, що від нього лишилося, у що він з часом виродився. В цьому сенсі варто нагадати зауваження Ю. Смолича: «Грунтуючись на наукових даних та спостереженнях над творчістю душевнохворих — причому душевнохворих і маніяків якраз такого ж типу, як Малахій, — В. Меллер з елементів образотворчої фантастики маніяків-параноїків організував виключно ефектне оформлення для цієї картини»<sup>1074</sup>. Хаотичним нагромадженням уламків колишніх конструкцій височів механічний монстр, виробляючи за велінням божевільного співмірну йому «продукцію» — такий собі пам’ятник мистецькому напрямку футуристичного плану, спеціалізованому на образах «нової радянської соціалістичної дійсності». Втім, сама дійсність не витримала такого навантаження: чудо нової людини так і не відбулося, а фантастична машина «Сну Малахія» могла констатувати цей крах із сарказмом і сумом. Громіздкий агрегат, втративши «ідейну потугу», зазнавав невідвратної технологічної деструкції, виштовхуючи зі своїх надр лише покручів. Тієї ж миті герой М. Крушельницького вимовляв слово — насправді, самоназву одного з найбільших мрійників епохи Хлебнікова — «Будимір».

Місце останньої зупинки мрії у виставі є промовистим, знаково детермінованим: адже розіграваний в «домі скорботи» останній акт конструктивістичного міраклю засвідчував духовну неспроможність і Героя, і його Часу. До цього можна лише додати, що остаточної поразки конструктивізм зазнавав в останній дії, сцені в борделі, «збезщещений» хтивою хижістю запон, завіс, скатертин, які заповняли весь простір.

<sup>1073</sup> Корнієнко Н. Лесь Курбас и художники / Н. Корниенко // Советские художники театра и кино. — М.: Советский художник, 1983. — № 5. — С. 344.

<sup>1074</sup> Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–28 року [...]. — С. 156.



«Моління про чудо» у виставі «Березоля» не належало до прерогатив Малахія, хоча він єдиний спробував його власноруч здійснити. Пошуками свого шляху до «чуда» — дороги до Єрусалиму — одержима й Агапія, яку Г. Бабіївна зображувала маніакально впертою, рішучою й наполегливою. Вона ні в чому не поступалася Малахаєві, але, на відміну від нього, прагнула дороги тільки до власного щастя, яке у її мареннях асоціювалося зі смертю: «Вакулиха вмерла, то хочу й я так. Тож не повірите, товариші, аж сниться вже. Іду, немов пливу в повітрі повз море тепле, і стежечка в червоних квітах, а десь за морем сяйво до неба, як ото зоря улітку бува...»<sup>1075</sup>.

Фанатично віддана ідеї «прекрасної смерті», Агапія (Добра) замикала виставу — насамперед в її ритуальній частині. «Сцена поринає у темряву. Тільки у глибині видніється скорботна жіноча постать. Це стара Агапія, бормочучи заупокійні молитви, схилилася над тілом Любини...»<sup>1076</sup> Голосіння Стаканчихи — Л. Криницької та заупокійна молитва Агапії — Г. Бабіївни надто багатозначно облямовували виставу Л. Курбаса. Важку, вгодовану Стаканчиху першої сцени в сцені останній заміщала почорніла від горя і злиднів, вбрана у чорне Агапія — стара, яку автори вистави залишають біля молодої самогубці. Свічка переходила з рук героїні Г. Бабіївни до рук Любини — В. Чистякової — старша, здавалося, супроводжувала молодшу у кращий світ своєї мрії, оскільки мрія молодої не здійснилася: чудо повернення батька додому не відбулося. Для авторів спектаклю було вкрай важливо констатувати сирітство дочок Малахія — Віри, Надії, Любові, чії імена водночас належали чи не найпопулярнішим персонажам ще одного літургійного жанру — мораліте.

Покажовим, хоча й непрямым, свідченням посиленої уваги Л. Курбаса до літургійного театру стають його враження від подорожі до Німеччини. Режисер їх оприлюднив у переддень роботи над «Народним Малахаєм»: «Із всіх театрів найбільше на мене вражіння залишили кілька постановок: “Міраклъ” (“Чудо”) — п’єса Фальмелера і Гофманстала в постановці Рейнгардта. Власне це є середньовічний міраклъ, стилізований по сучасному»<sup>1077</sup>. В цих словах бринить захват митця від жанру, який аж ніяк не сполучався з радянською кон’юнктурною проблематикою. Згодом, ознаки містерії, міраклю, мораліте обарвили зміст і форму березільської вистави. Врешті підстави для відповідних сценічних підходів створив сам драматург.

Сподівання на чудо стає також лейтмотивом образу санітарки Олі (О. Доценко),

<sup>1075</sup> Куліш М. Народній Малахій: (трагедійне) [...] — С. 225.

<sup>1076</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...] — С. 61.

<sup>1077</sup> [Курбас Л.] Л. Курбас про закордонне театральне життя // Вісті ВУЦВК. — Х., 1927. — 8 червня. — Без підпису.

наскрізної лінії їхніх із Малахієм стосунків, кульмінація яких припадає на сцени у божевільні — місці, означеному П. Руліним як «пізній казенний ампір», де марення героя виглядали вкрай гротесково: грати, стіни «разом із “заумними” деревами створюють таку гаму вражень, що промовляє сама за себе й грає разом із акторами»<sup>1078</sup>. Ощадливе кольорове вирішення сцени — жодних барв, крім білої та чорної — полишало персонажів на межі безальтернативного існування. Підкреслена геометричність архітектурних деталей, паркан із сирітським ліжком попід ним створювали «кращий образ пастки для людини та її думки»<sup>1079</sup>. Химерні дерева із покрученими дротами крон теж ніби опинялися у пастці. Після соковитої рослинності олеографічної картинки першої дії, ці дерева здавалися жертвами грандіозної патогенної катастрофи.

Й. Шевченко звернув увагу, що після двох перших дій, побудованих на неглибоких симетричних мізансценах, наступна, у божевільні, мала принципово інакший вигляд — ускладнивши ритмічний малюнок, режисер створював враження хаосу: «Відокремлено стоїть III дія (лікарня) з її неспокійними перебігами хворих — порваність, розпливчатість їх думок — з добре розробленою казочкою Малахія Олі, з незвичайно тонкою ритмічною будовою всіх сцен, сполученою з тяжким експресіоністичним нагнітом»<sup>1080</sup>. Фрескова лінійність першої дії поступається місцем хаосу, який поширюватиметься далі, спричиняючи найрізноманітніші деформації.

Л. Танюк, який від самого актора знав про особливості виконання ним ролі Малахія, стосовно сцени з Олею зауважив: «Крушельницький застосовує прийом, який ми умовно назвемо перевтіленням в партнера. Його Малахій шукає до кожного “індивідуальний підхід”. Перше ніж заговорити до когось, Крушельницький — Малахій уважно вдивлявся в партнера, далі пробував наслідувати його мову, жест, і врешті-решт починав скидатися сам на того, кого він агітує...»<sup>1081</sup>.

Остап Вишня в літературному портреті М. Крушельницького також виокремлює епізод із Олею аби окреслити головні ознаки таланту актора. «Який актор Крушельницький? Технічний чи “нутряний”? Технічний? Ну, добре! А як же, приміром, ви технікою передасте оті глибоко-зворушливі слова малахольного Малахія.

— Пароль: голубі мрії!..

<sup>1078</sup> Рулін П. «Березиль» у Києві [...] — С. 151.

<sup>1079</sup> Кузякіна Н. П’єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія [...] — С. 236.

<sup>1080</sup> Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові [...] — С. 129.

<sup>1081</sup> Танюк Л. Мар’ян Крушельницький: Школа образного перевтілення, заповідана Лесем Курбасом [...] — С. 91.

Або оту картину для Олі, коли:

— А в степу гуде. А коні: цок-цок! Цок-цок! А Оля виходить і говорить: “Драстуй, драстуй, милий мій, пожалуй у хату”.

Намалюєте ви це все самою технікою? Щоб без “серця”, щоб без “душі”? Спробуйте!»<sup>1082</sup>.

Те, що Й. Шевченко називає «казочкою», одна з найкращих сцен вистави, яку її учасники грали на межі своїх можливостей, демонструючи граничний рівень майстерності. М. Крушельницький, на думку П. Руліна, тут «досягав кульмінації». Стоячи за спиною дівчини, він оповідав суто фольклорну історію, поступово ніби входячи разом із Олею в транс. Розташовані фронтально до лінії рампи, виконавці на очах у публіки потрапляли у резонанс із сюжетом, лексикою, емоційним регістром «казочки». Коли Малахій із величезною духовною силою навів Олі поетичні картини (Н. Кузякіна зауважила, що та їх бачила ніби на кіноекрані), заворожуючи її, актор з не меншою силою впливав на глядачів, спонукаючи їх згадувати вічні фольклорні образи: завірюхи, колиски, очікування коханого з походу. Вся ця тропіка, у солодкій хвилі якої занурювалися персонажі й глядачі, належить українській народній поезії. Особливого щему надавали Малахіїв оповідачі звукові повтори — їх підспівувала зачарована Оля. Вона ніби підказувала оповідачу окремі слова, приблизно так, як підспівує солісту втора — численні наївні і короткі, мов схлипування, всі ці: гуп-гуп, гу-гу, хлип-хлип, рип-рип, тупу-тупу.

«Казочка» — момент, коли Малахій востаннє переживає єднання із життєствердними початками реальності, хоча змальована ним картина була реальною поетичною. Важливо інше: прощання з «реальним світом» герої М. Крушельницького переживав у категоріях не соціальних і не політичних, а саме духовних, що робило цей епізод таким пронизливим.

За Ю. Смоличем, всі персонажі «Народного Малахія» тяжіли до одного із двох полюсів — гротескового чи реалістичного. І характер такого тяжіння визначався, насамперед, соціальним статусом героя. Так «гротесковість» вважалася ознакою осіб негативних, а «реалістичність» — позитивних. Оля в цій системі посіла місце «найбільш реалістичного» персонажа. Її партнер — Малахій М. Крушельницького — не належав жодній групі, існуючи поза будь-якою системою, вкрай ускладнюючи завдання молодій актриси. Проте, їй, на думку Ю. Смолича, пощастило гідно виконати свою місію: «Вірно й чуло зроблено ролі Олі. Доценкову вперше доводиться бачити в такій відповідальній і складній ролі. І її можна тільки привітати. Що найголовніше — акторка грає впевнено і щиро»<sup>1083</sup>.

<sup>1082</sup> Вишня О. [П. Губенко] Мистецькі силуети: Марія Крушельницький / Остап Вишня // Культура і побут: додат. до газ. «Вісті ВУЦВК». — Х., 1928. — 21 квіт. — С. 4.

<sup>1083</sup> Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–28 року [...]. — С. 157.

Потужно ліричний фольклорний мотив, розвинений парною сценою М. Крушельницького та О. Доценко, не лишився єдиним виразом іншої принципової теми вистави — національної. Тому важко погодитися з радикальною заявою Ю. Шевельова на початку 1960-х років: «Національне питання не грає жадної ролі в “Народному Малахіїв”»<sup>1084</sup> — різноманітна інформація про виставу — рецензії, мемуари, нарешті, сама п’еса — переконують у протилежному.

Національне відіграло неабияку роль у виставі «Березоля»: подібно до містериального аспекту, національний мав безліч обертонів, регістрів подеколи — умисно дисонантних. Узяти, хоча б, фольклорний шар, який, повторюся, не вичерпувався поетичною, обарвленою романтизмом, сценою з Олею. Найближчою до неї є монолог Малахія з першого акту, де Бога змальовано як старого лагідного діда, що є характерним для національної традиції: «такий собі дідок сивенький у білій одежі, а очі сумні»<sup>1085</sup>. Обидва ці приклади мають відверто міфологічний характер. Схожого штибу по суті народний образ раю для Агапії. Народне світобачення відбивало й апокаліптичне пророкування Малахія. Подібною інтонацією обарвлені всі промови-пророкування головного героя. Їхня мовностилістична природа недвозначно вказує на певний суто український ментальний тип, так само, як ознаки запропонованої Малахіїв реформи людини.

Рівень провокативної загостреності національної проблеми у виставі «Березоля» був для свого часу винятковим. Сучасники, хоча й визнавали присутність «малахіанства» у соціальному довіллі, рішуче його засуджували і, ясна річ, відмовлялися прийняти на власний рахунок звинувачення у цій крамолі. Вже у наш час цю особливість твору М. Куліша — Л. Курбаса першою зауважила і оригінально дешифрувала Н. Кузякіна: «Безсмертний народний Малахій в образі сивого Скрипника стояв за кафедрою й доводив, що усіх вже перевиховано й затримка за малим, за загальною реформою людини! Творці “Народного Малахія” вважали “малахіанство” національною хворобою»<sup>1086</sup>. Але дослідниця на цьому не зупинялася, припускаючи у знаменитій виставі ще й вираз цілком очевидної самоіронії авторів: «у “Народному Малахіїв” давні ілюзії Курбаса було жорстоко осміяні і Кулішем, і самим Курбасом»<sup>1087</sup>. Вона у розвідці про драматургію М. Куліша згадувала, що Й. Шевченко «перший (чи не зі слів Л. Курбаса) заговорив про національні джерела малахіанства»<sup>1088</sup>. Від себе Н. Кузякіна додає чітко й категоричне визначення місця та ролі національної проблеми для долі цього

<sup>1084</sup> Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша [...]. — С. 66.

<sup>1085</sup> Куліш М. Народний Малахій: (трагедійне) [...]. — С. 172.

<sup>1086</sup> Кузякіна Н. Щедре літо Миколи Куліша [...]. — С. 9.

<sup>1087</sup> Кузякіна Н. Становление украинской советской режиссуры [...]. — С. 58.

<sup>1088</sup> Кузякіна Н. П’еси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія [...]. — С. 197.

сценічного шедевр: «Дві теми “Народного Малахія” звучали у виставі як одверто політичні, вагомі і дражливі для кожного сучасника — тема України і проблема людяності за соціалізму. Режисер тут був одностороннім драматургом, і разом вони піднімали громаддя п’єси на найбільшу суспільну височінь»<sup>1089</sup>. Важко із цим не погодитися.

Тож, національна проблема у виставі поставала саме у зазначеній ієрархічній послідовності, резонуючи в усій барвистій матерії спектаклю, позначаючи і вічне і актуальне. Контрапунктно й конструктивно ця проблема реалізувалася абсолютно послідовно, сюжетно «закільцьовуючись» першою і останньою діями.

Робота «Березоля» сміливо синтезувала позачасово-міфологічні та локально-лубкові образи. Сценічна «матерія» «Малахія» могла набувати ознак і піднесено-сакральних, і умовно-фантастичних, і психологічно-побутових, зрештою — будь-яких. У цьому сенсі особлива роль покладалася на останню дію — сцену у борделі — протизагугу більшості образно-тематичних шарів вистави.

Насамперед йдеться про її візуальну опозиційність урбанізму попередніх дій. М’які кубельця борделю («кілька затулених завісками кабінок, немов стійла для тварин, жалюгідний стільчик з наїдками і напоями — уламок “шикарного життя”»<sup>1090</sup>) були ляпасом бадьорій оптимістичності конструктивізму. Водночас, це середовище активно сперечалося з приватною оселею Стаканчиків, хоча обидва виявляли міщанську природу вируючих там енергій. Провінційне життя на Міщанській вулиці № 37 аж кричало барвами національної палітри, пародійно осмисленої, але незаперечно людяної, радісної. Пересічний хатній інтер’єр ніби підносився бароковою щедрістю живописного тла української народної картини, складав із нею органічну єдність — вона, хоча й не вишукана, радувала око чистотою і наївністю. Більше того, умовність олеографії та умовність авангардно-схематизованих сонця й соняхів змістом і характером сценічної дії зливалися у єдине ціле, як речі взаємозалежні та взаємопідпорядковані. Все це була Україна.

У веселому ж домі панувала позанаціональність. Тут не лишалося місця навіть для натяку на візуальну перспективу, присутню у першій дії. Заклад мадам Аполінари (І. Стешенко) унеможлиблював зоровий прорив у світ за стінами приміщення, тим паче у світ веселий і чистий. Погляд глядача, спотикаючись об жалюгідні кабіни для «парування», заплутувався у прибитих пилом порт’єрах, згасав.

На початку останнього епізоду автори пропонували публіці деякі сценічні ситуації, схожі на ті, що траплялися на початку вистави вистави. Знову юрмилася

на кону галаслива компанія різномастого люду, але вже позбавленого національних прикмет, щедро представлених у сценах містечка Вчорашнього. У борделі вони остаточно зникали. Їх витісняли дві тематичні лінії, перспективою розвитку яких національне, взагалі, нівелювалося.

Першу лінію позначав нав’язливо цитований одним із клієнтів вірш С. Єсеніна «Не жалею, не зову, не плачу». Його щоразу переривали репліки гастрономічно-галантерейного гатунку, обертаючи поетичний твір на пародію. Це приклад парадоксального паралелізму з монологом М. Крушельницького в першій дії, коли герой сам переривав власну патетичну промову репліками про сорочку та підштаники. Тоді комедійний пафос хоча й не підносив героя, але, принаймні, виділяв його з оточення. У борделі розтинання поетичного тексту всіх рівняло і принижувало. Потрапивши до системи «дівчата, клієнти, напої та наїдки», вірш втрачав свій поетичний зміст і ставав атрибутом знецінено-міщанського, безнаціонального й безособового життя. Автори посилювали цю лінію, додаючи до спотвореного вірша Єсеніна жалісну пісню повії «Потеряла я колечко» — характерний зразок суржику. Ця друга тема, на відміну від першої — радше саркастичної — звучала трагедійно, попри мовну спотвореність, а можливо, й завдяки їй. Трагісатиричний струмінь фокусував у суржику мотив національного самоприпинення, був виразом духовного занепаду суспільства. Національна стихія у виставі немовби вироджувалася у безнаціональну спустошеність.

Зв’язок цього епізоду з першою дією тримався на «вольтовій дузі» протиставлення не лише перших реплік п’єси — ритуального плачу Стаканчихи бурмотінню Агапії над вмерлою Любиною, але й журливому «Колечку». Саме «Колечко» музично передувало останнім звукам вистави, згідно з М. Кулішем, — гунявому співу дудки. У А. Курбаса голуба симфонія людського оновлення обривалася не лише звуками цієї дудки, але й співом «Колечка».

Звертає на себе увагу такий момент: літературний образ ночі та місяця, що постають на останній сторінці п’єси, складають виразну й промовисту систему із декорацією першої дії березільської вистави, власне з таким її важливим елементом як сонце, що віддзеркалювалося у соняхах і годиннику. Сонце у першій дії вистави не просто візуально домінувало, але й множилося, розсипаючи свої подоби по всьому Божому світу. Його форми і знакову природу постановники підсилено акцентували. У фіналі герой скаржився на місяць, який «мочиться у море». Наруга над святинею (морем), яка була для Малахія знаком-замінником його ідеї, констатація приниження того, що він проповідував, засвідчила визнання героєм своєї поразки. У такий спосіб художник і режисер добудовували драматургічний образ сценічним. Так вони створювали у виставі ще одну вкрай важливу систему — космогонічну.

<sup>1089</sup> Кузякіна Н. П’єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія [...]. — С. 201.

<sup>1090</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас [...]. — С. 137.

За Ю. Шевельовим, надзвичайно плідною для філософії п'єси була стихія народного світобачення, невід'ємною частиною якої позиціював себе драматург і яка набула у виставі Л. Курбаса дуже яскравого виразу. Йдеться про виняткової сили образ гармонічної світобудови, що єднав авторів «Народного Малахія» з Г. Сковородою, Т. Шевченком, П. Тичиною і відлунював у сценічному творі. «Це те царство солодкої і людяної рівноваги, якому відспівав відхідну Микола Куліш у “Народньому Малахіїві”, втіливши його в геніальний образ світу, де сам Бог на царині ходить, де, отже, щоденне і ніби дріб'язкове в своїй обов'язковій ритуальності ще не відірвалося від високого і божеського, де святе ще не знялося на небо, а тут же перебуває, варт тільки ступнути кілька кроків за межі хати й подвір'я»<sup>1091</sup>.

Л. Курбас, у пошуках природи позитивного в світовідчуженні автора драми, саме в цій стихії об'єктивно його знаходив. Театральними засобами змістові плани п'єси не лише розпізнавалися, але й резонували у численних тематичних аспектах: містеріальному, міфологічному, релігійному, філософському.

Ю. Шевельов, безпосередній свідок мистецького життя вистави «Народний Малахій», лишив щодо неї свої нотатки, датовані серединою 1960-х та 1980-х рр. — часова відстань, корегуючи деякі моменти, їх, однак, не знецінює. Крім наведеного вище закиду у відсутності національної проблеми, він зауважував стилістичну непослідовність, що відбивала ситуацію «перехідного» періоду розвитку Театру Л. Курбаса. На його думку, «було надзвичайно важким завданням зберегти цільність у цій зміні кіл пекла, що зветься сучасним світом. І я думаю, що цього завдання Курбас не розв'язав. Перша дія, село-містечко, була в усьому, від оформлення Меллера до останнього жесту Крушельницького в ролі Малахія, Гірняка в ролі Кума, Чистякової в ролі голубої Беатріче приреченого українського села-містечка, була суцільною стилізацією, а в пляні Курбасового розвитку — ніби продовженням “Золотого черева”. Але в міських сценах він не знайшов стилізації, і вони вагалися між натуралізмом і деклямативністю, не знаходячи ні єдиного стилю в собі, ні справжньої контрастивності супроти першої дії. Це була поразка режисера на шляху від театру масової динаміки до театру акторських образів. Поразка велетня, але все таки поразка»<sup>1092</sup>. Крім того, Ю. Шевельов вважає, що головна причина «поразки» Л. Курбаса полягала у «не розпізнанні» режисером важливої ознаки самої п'єси: «Аспекти критики радянського режиму

мене мало цікавили. Зрештою і в п'єсі вони були тільки побічні до центральної теми несправедливості всякого суспільства... Якщо, отже, в “Малахії” були елементи критики радянського суспільства, вони були там тільки тому, що це було суспільство, а не тому, що воно було радянське»<sup>1093</sup>.

Справді, зміст п'єси М. Куліша виходив поза межі звичайної критики режиму, адже мав ширшу проблематику. Недаремно, в уяві дослідника виникає образ Дон-Кіхота. За Ю. Шевельовим, захист права людини на самовияв, її оборона від політичного, ідеологічного, духовного диктату визначали мотивацію М. Куліша: «Єдино значущий був Куліш без політики. І тому радянський режим його знищив»<sup>1094</sup>. Тим не менше, критика суспільного стану зовсім не означала нехтування реальним фактором «керівної ролі Радвлади» у цьому процесі. Варто також навести саркастичне зауваження відвертого противника «Березоля» С. Єфремова: «Вся препрославлена і велико рекламована п'єса просто дурниця з претензіями. Дехто бачить у ній сатиру на радянський устрій, але це наклеп на автора. Зробивши свого героя божевільним, він тим самим підкопав під ним усякий сатиричний ґрунт: мало чого не ввижається божевільному!»<sup>1095</sup>. Специфічна інтонація, проте, не скасовує питання про мотивацію авторів вистави. Закид С. Єфремова датований 1929 р. — час помітного роздратування правлячої верхівки позицією «Березоля», що давав для цього серйозні підстави. Адже своїм «Малахієм» театр викривав моральну й соціальну прострацію суспільства, не забувши визнати свою провину, хоча б, у вигляді фантастичної машини. На думку Н. Кузякіної, виникають причини вважати окреслену вище ситуацію виявом намагань Л. Курбаса творчо попроситися з власним «малахіанством».

Стосовно ідеї Ю. Шевельова про знаходження «Березоля» «на шляху від театру масової динаміки до театру акторських образів», хотілося б зауважити виступи Л. Курбаса цього періоду, де йдеться про необхідність естетичного переозброєння, про що він неодноразово говорив своїм учням, особливо після зустрічі з драматургією М. Куліша. На період роботи над «Народним Малахієм» припадає його широковідомий виступ у «Новому мистецтві», де новий естетичний орієнтир керівник «Березоля» визначає як «експресивний реалізм». Із двох термінів цього симбіозу перший позначав характеристики естетичного досвіду попередньої доби, а другий, словами Л. Курбаса, «в основі діаметрально-протилежний тому, що у нас розуміють під “реалізмом” (побутово натуралістична й психологічна форма). Відмінюючись у гротеск чи в урочисту монументальність — цей принцип залишається, і для нашого часу він єдиний, що може встояти проти

<sup>1091</sup> *Шерех Ю.* Поезія ясновишневого вечора: («Батько й син» Василя Барки) // *Шерех Ю.* Пороги і заборіжжя: література, мистецтво, ідеології [...] — Т. 1. — С. 268.

<sup>1092</sup> *Шевельов Ю.* (*Шерех Ю.*) Я — мене — мені... (і довкруги): спогади / Юрій Шевельов (Юрій Шерех). — Х.; Нью-Йорк: Вид-во часопису «Березіль»; М. П. Коць, 2001. — Т. 1.: В Україні. — С. 150.

<sup>1093</sup> Там само. — С. 149–150.

<sup>1094</sup> *Шерех Ю.* Шоста симфонія Миколи Куліша [...] — С. 66.

<sup>1095</sup> *Єфремов С.* Щоденники, 1923–1929 [...] — С. 768.



стабілізаторських і реконструктивних тенденцій нашого мистецтва»<sup>1096</sup>. Трохи згодом він закидатиме Я. Мамонтову нерозуміння того, що «стилістична ситуація на сьогодні остільки ж романтична, оскільки реалістична, настільки пронизана методами конструктивізму, як і методами експресіонізму, що заварилося велике діло, із якого невідомо, яка утвориться нова форма»<sup>1097</sup>. Вочевидь, Л. Курбас розумів, а в другій половині 1920-х років і поготів — відбуваються надто значні зрушення, щоби звичними схоластичними засобами поіменувувати ці процеси. Він полишив за часом право визначення необхідних акцентів.

Звертає на себе увагу, що саме в процесі створення «Войцека» й «Народного Малахія» Л. Курбас визнає естетичними домінантами власної творчості експресіонізм і реалізм, комбінація яких, попри приблизну термінологію, дає можливість зрозуміти мистецьке спрямування руху «Березоля». В цьому сенсі «Народний Малахій» виступає матеріалізацією очікуваного синтезу, що дається взнаки в режисурі, сценографії, музичному вирішенні, акторських роботах. П'єса М. Куліша корегує та прискорює творчий поступ Л. Курбаса і «Березоля». Тут переплавилися різні енергії, щоби врешті утворити «соціально-психологічний гротеск, який спирався на побутову достовірність й логічне підтвердження, але при цьому всьому зовсім ігнорував “натуралістичну” форму зображення побуту. Побутове перетворювалося на соціально й філософське узагальнене, ставало символічним за своєю багатозначністю. На сцені виникали непереврені у своїй яскравості соціальні типи, наближені до найвищих досягнень українського класичного театру, але у формах театральних загострених. Мистецтво переживання, що в попередні роки часом відкидалося режисером як непотрібне чи, в усякому випадку, теоретично нездолене, у гротесковій повноті образів демонструвало свою незнищену цінність. Спектакль дивував і лякав багатогранністю, неможливістю знайти заспокійливі, зрозумілі визначення»<sup>1098</sup>.

Щодо кризи гуманізму в суспільстві, то, власне, вона і визначала пафос березільської вистави. Саме жанрова природа п'єси, яку драматург називає «трагедійне», дозволяє автору концентруватися довкола проблеми людяності, відлунюючи кожною миттевістю вистави. Тож питання героїв такою точкою зору, очевидно, актуалізуються. «Березіль» узяв, фактично, під сумнів гуманістичний характер існування людини в тодішньому соціумі. Трагедійною визнавалася й подальша перспектива, визначена Малахієм і «малахіяństwом».

<sup>1096</sup> Курбас Л. Наш сезон 1927–28 р. / Лесь Курбас // Нове мистецтво. — Х., 1927. — № 18. — С. 3.

<sup>1097</sup> Курбас Л. Треба перемінити окуляри / Лесь Курбас // Радянський театр. — Х., 1929. — № 2/3. — С. 40.

<sup>1098</sup> Кузякіна Н. Становление украинской советской режиссуры [...]. — С. 61.

За цієї ситуації проблема трагічної провини героя мала б поставати в рецензентських відгуках, однак, її тоді заступила проблема *соціальної* провини Малахія, якому, найперше, закидали ворожість до політичного ладу. За великим рахунком, усіх тодішніх дописувачів можна умовно згрупувати навколо двох протилежних позицій: чи Малахій є alter ego авторів п'єси і вистави, чи навпаки — самі творці не поділяють поглядів «малахольного критикана радянської дійсності».

Ситуація виглядає закономірною для політичної атмосфери зазначеного періоду. Малахій, дійсно, пророкував «соціальну програму» абсолютно неприйнятну і для влади, і для радянського суспільства. Інша справа — мотивація авторів вистави, їхнє розуміння природи цього явища. Драматург після сценічного оприлюднення твору в різні способи визначав суть центрального образу. У 1929 році в Києві на диспуті у клубі «Комфон» він заявив, що хотів «намалювати Малахія як людину, котра сприймає у революції не суть, а форму. *Негайність* реформи людини — ось найперша ознака малахіяństwa»<sup>1099</sup>. На театральному диспуті у Харкові він конкретизує цю ідею твердженням про необхідність «відгородитися [...] нам від малахіяństwa, бо малахіяństwo є наша національна хвороба»<sup>1100</sup>.

Принципового характеру питання трагічної провини Малахія набуває значно пізніше, у працях Н. Кузякіної, Ю. Шевельова, Н. Корнієнко, хоча серпанок аналогій із Дон-Кіхотом можна помітити й наприкінці 1920-х років. Навіть на початку 1930-х про «гамлетизм» писав, приміром, М. Качанюк для «Інтернаціонального театра» (1933, № 4). Як приклад апеляції до Шекспіра можна згадати і «Короля Ліра». Українські митці демонструють іронічне «упослідження» сюжетних ліній трагедії, диспозицію основних героїв відносно один одного (проте, насамперед, паралелі Лір — Малахій, Корделія — Любина).

Н. Кузякіна, аналізуючи «Малахія», найбільше зосереджувалася на проблемі втрати героєм зв'язків із дійсністю. Крах «ідеаліста і фанатика ідей негайного соціалізму» обертається руйнацією людяності всього, до чого він торкався: «Трагедія Малахія і людей, що повірили йому, — це поразка фанатизму. Від того, що цей фанатизм прикривається волюнтаристською вірою в “постанови” й закликами до голубої далі “негайного соціалізму”, він не стає більш людяним...»<sup>1101</sup>. Дослідниця висунула оригінальну думку про жанрову транс-

<sup>1099</sup> Диспут о постановке и пьесе «Народний Малахій» // Вечерний Киев. — К., 1929. — 31 мая. — Без подписи.

<sup>1100</sup> Театральний диспут: [виступ М. Куліша] ... — С. 102.

<sup>1101</sup> Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія [...]. — С. 215.

формацію твору М. Куліша у виставі Л. Курбаса: «І коли у 1927 р. дух часу, “дух індустріалізму, раціоналізму, колективізму” сприймався Курбасом лише зі знаком плюс, то саркастичні сцени “Народного Малахія” у його постановці оголили реальні несівпадіння між ідеями індустріалізму і людяності. Звідси і поворот вистави: якщо для Куліша п’єса — “трагедійне”, то для Курбаса — “комічна трагедія”»<sup>1102</sup>.

Ю. Шевельов з цього приводу висловлювався двічі. У 1947 році він писав: «Свою трагедійну п’єсу Куліш написав про виродження революції»<sup>1103</sup>. Відповідним було його бачення проблеми героя твору: «У п’єсі Куліша немає активного трагічного героя, нема *діяча*. Є тільки приречені. Малахій, хоч і спровоковує своєю поведінкою трагічний фінал, у суті справи теж тільки приречений балакун. Ця п’єса глибокої розпуки, трагічного розпаду (і додаймо: на прикладі цієї п’єси особливо видно, що песимізм у мистецтві може бути творчим побудником!), п’єса нездійснених надій на революцію і на ставання нової, справді нової України через революцію. І тому це не трагедія, а “трагедійне”. Бо трагедія має активного героя і боротьбу. А “Народній Малахій” — соната про приречених»<sup>1104</sup>. Пізніше дослідник, так само відмовляючи Малахаєві в ознаках трагічного героя, знаходив їх в іншому персонажі: «мотив Малахія Стаканчика — трагедійний. А ця трагедія не вислід його активної діяльності, вона відома наперед, Малахій іде їй назустріч тільки тому, що він фантаст і обмежена людина. Тому його тема — не трагедія, а тільки “трагедійне”... Малахій трагікомічний, бо він не знає, що робить. [...] Любуня має свою трагічну провину. [...] Трагічна провина Любуні в тому, що вона покинула світ, що її виховав, дав їй змогу знайти себе. Шлях її на Голготу — добровільний і усвідомлений»<sup>1105</sup>.

Н. Корнієнко з цього приводу зауважила, що наголошений Ю. Шевельовим зв’язок батька й дочки підсилює заперечення Малахієм «обставин» її смерті. Словам, що Любуня зависилася герой протиставляє твердження: «Вона не зависилася, а потонула в морі... Більш точно — в голубому морі...»<sup>1106</sup>. Дослідниця слушно вважає, що «вбивцею любові стало саме голубе море, про яке так мріяв Малахій»<sup>1107</sup>.

<sup>1102</sup> Кузякина Н. Становление украинской советской режиссуры [...]. — С. 59.

<sup>1103</sup> Шерех Ю. Друге народження «Народного Малахія» // Шерех Ю. Пороги і заповіря: Література, мистецтво, ідеології [...]. — Т. 1. — С. 401.

<sup>1104</sup> Там само. — С. 431–432.

<sup>1105</sup> Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша [...]. — С. 57–58.

<sup>1106</sup> Куліш М. Народній Малахій: (трагедійне) [...]. — С. 231.

<sup>1107</sup> Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього [...]. — С. 303.

Проте, репліка Малахія водночас означає визнання ним власної провини перед дочкою; навіть більше — перед тим, як розтанути у безумстві, герой М. Крушельницького не тільки, по суті, визнавав свою провину, але й називав її.

Тож, проблема трагічної провини Малахія у Л. Курбаса, хоча й опосередковано, проте визнавалася, була текстуально та сценічно наголошеною, виділеною у сакральний простір передостанніх слів героя. П’ять останніх фраз і «дикий дисонанс гунявого гудіння» дудочки завершували остаточний розрив Малахія з життям одразу після самозвинувачення в смерті дочки. За мить самотня постань нещасного «пророка» остаточно розчинялася у темряві.

«Народний Малахій» став для «Березоля» не лише першим досвідом розгрому за ідейно-політичними мотивами, відчайдушною спробою театру зберегти виставу, а й прикладом феноменального успіху у публіки (недаремно її обговорювали у найширших глядацьких колах). Задля об’єктивності, слід нагадати, що вже згаданий антипатик Курбаса констатував: «Це не п’єса, а щось довге, тягуче без краю і досидіти до кінця — це просто подвиг, якого я й доказав блискуче. [...] В театрі стрів кількох харківців. Не розуміють, чому в Києві “Березіль” і спеціально п’єса Куліша не мають успіху. “У нас в Харкові аж театр тріщить, а тут у вас порожньо і холодно... Чи не перейшов до Харкова вже й розумовий центр України?” — “А може навпаки, — делікатненько одповів я, — Київ більш розбирається в таких речах, і оцінює їх, як вони варті”»<sup>1108</sup>. Це спостереження обарвлене індивідуальним ставленням, втім, відкидати його навряд чи варто. Брак широкого кола свідчень на користь такої думки полишає питання відкритим, тим паче, що протилежні оцінки кількісно її перевершують.

Роботу навіть визнавали геніальною, як це, припустимо, зробив Б. Сіманцев на шпальтах «Глобусу», чи висловився у тому ж сенсі О. Довженко на обговоренні вистави у Києві з приводу М. Крушельницького та Й. Гірняка (при тому, що саму виставу він вважав надміру похмурою). Аналогічною була думка В. Хмурого, зафіксована в етюді про Й. Гірняка на початку 1930-х років. Найзапекліші супротивники, приміром, А. Хвиля, теж визнавали високі мистецькі кондиції твору. Проте, наближалися часи безмежного ідеологічного диктату, під його дію потрапляв і «найреволюційніший» театр доби — «Березіль». Так, на громадському диспуті у Києві Л. Курбас рішуче протестував проти нав’язування театру якоїсь програмності крім тієї, яку свідомо обрав театр. Але його думка потонула в галасливих вимогах відповідних змін.

<sup>1108</sup> Єфремов С. Щоденники, 1923–1929 [...]. — С. 768–769.

## ТРЕТІЙ СЕЗОН (1928–1929)

У листопаді 1928 року «Березіль» запропонував публіці «Змову Фієско в Генуї» Ф. Шиллера<sup>1109</sup> (прем'єра 11 листопада 1928 р.), яка посіла особливе місце на його афіші серед нечисленних постановок класичного репертуару. Тодішня критика її родовід виводила з «Жакерії» та «Король бавиться», ігноруючи досвід будь-якого з «Макбетів» Л. Курбаса (1920 р. або 1924 р.), мабуть, не в останню чергу через те, що другий з них — яскравий зразок авангардного мистецтва (наприкінці 1920-х років його називали «формалістичним вибриком»). Нещодавнє визначення — революційна вистава — поступається місцем зневажливому: зарозуміло-снобістський спектакль, відірваний від завдань сучасного мистецтва. Час беззастережного схвалення діяльності «Березоля» в сенсі ідейному, а, почасти, естетичному — минув.

Ситуацію загострював напружений пошук нового курсу, особливо — співпраця з М. Кулішем. Усе частіше на шпальтах окремих видань здобутки театру представляють у викривленому, спрощеному вигляді. Дехто з критиків бере під сумнів художні ідеали театру, не криючись із негативним ставленням до тандему Л. Курбас — М. Куліш. Частішають закиди в естетстві, формалізмі, що невдовзі стає тенденцією, яку на диспуті 1929 року репрезентували вже непоодинокі виступи.

Втім, о тій порі не бракувало й інших — не спекулятивних — спроб з'ясувати мету і мотивацію пошуків «Березоля». Приміром, для П. Руліна шиллерівська вистава «цікава була самим підходом до клясичної речі»<sup>1110</sup>. Співставляючи «Король бавиться» зі «Змовою Фієско», він зауважує: «З невеличкими лише змінами проти оригіналу; клясичний матеріал у цьому разі мав сам за себе промовляти, динамікою постатів, збуджуючи в сучасного громадянства ту ж таки волю до активності»<sup>1111</sup>. Висновки критика вказують на очевидні зміни мистецької політики «Березоля», на присутність у критичному цеху фахівців неупереджених та уважних до творчих прагнень колективу. Наприкінці 1920-х років ще можна зустріти кваліфіковані критичні судження, але невдовзі вони практично зникають.

Вибір п'єси Ф. Шиллера видається зовсім не випадковим з багатьох причин. У часи «Кийдрамте», в білоцерківській студії місцева молодь після опрацювання уривків із «Ромео і Джульєтти» та «Макбета» під наглядом Л. Курбаса, підготувала з режисером Я. Бортником «Змову Фієско в Генуї» (прем'єра — осінь 1921 року).

<sup>1109</sup> Також про виставу див.: Єрмакова Н. «Змова Фієско в Генуї» Ф. Шиллера в театрі «Березіль» / Наталія Єрмакова // Прощеніум. — А., 2008. — № 3. — С. 17–21.

<sup>1110</sup> Рулін П. «Березіль» у Києві [...]. — С. 142.

<sup>1111</sup> Там само. — С. 142.

Звернення Л. Курбаса до п'єси Ф. Шиллера одразу після власних постановок Шекспіра попри те, що цього разу часова відстань між другим варіантом «Макбета» та постановкою «Змови» була значно більшою, ставить під сумнів простий збіг обставин. Можливо, режисер відчував існування глибокого внутрішнього зв'язку між обома творами, зважаючи на ідейний, тематичний перегук між ними. Крім того, після відвідин Німеччини влітку 1927 року (незадовго до початку роботи над трагедією Ф. Шиллера) Л. Курбас публічно згадував берлінські вистави одного із лідерів напрямку — Л. Йеснера, який, здійснивши на початку 1920-х років серію шекспірівських вистав (із «Макбетом» включно), у другій половині десятиліття звертається саме до «Змови Фієско в Генуї», поставивши в центр сценічної оповіді «людину маніакально одержиму властолюбством, максималістом, що зятято рветься до здійснення своєї мети»<sup>1112</sup>.

Боротьба людини за право розпоряджатися долями інших людей, поза сумнівом, хвилювала Л. Курбаса. До речі, єдиним закидом щодо вибору п'єси був її, словами Й. Шевченка, «цезаризм», який звужував проблему тиранії до рівня окремого випадку. Тим не менше, посилюючись на інших дописувачів, рецензент, врешті, визнавав: Л. Курбас уникнув тематичного звуження й «осучаснив цю трагедію владолюбства й честолюбства, що за оболонкою минулого театр дав змогу побачити глядачеві й сьогодні повний глибокого значення зміст трагедії»<sup>1113</sup>.

Роботу над виставою розпочав Я. Бортник (постановник білоцерківської вистави). Невдовзі, очоливши театр «Веселий пролетар», він не зміг належним чином працювати над твором Ф. Шиллера, відтак, згідно з афішею, керівник «Березоля» «виправив та закінчив» роботу свого учня (оте «виправлення», радше, було ґрунтовною переробкою). Насамперед, Л. Курбас створив власну редакцію тексту. Аналізуючи його режисерський примірник, А. Горбенко звернув нашу увагу на (озвучене самим постановником) намагання «не лише сконденсувати дію, але й уникнути зайвої патетики й сентименту»<sup>1114</sup>. Тож йдеться про ревізію пафосу, який Я. Бортник заклав у майбутній сценічний твір.

Л. Курбас розпочав із корегування мотивації подій, змін тематичних акцентів, проте його втручання у текст було дуже делікатним. Він визнавав пріоритетність авторського слова, на що вказують його слова, адресовані виконавцям: «Доведемо мистецтво театру до такого рівня, щоб не лише п'єса Шиллера,

<sup>1112</sup> История западноевропейского театра [...]. — Т. 7. — С. 426.

<sup>1113</sup> Шевченко Й. «Ножиці» в театрі: (До підсумків сезону) / Йона Шевченко // Критика. — Х., 1929. — № 6. — С. 111.

<sup>1114</sup> Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка / А. Г. Горбенко. — К.: Мистецтво, 1979. — С. 57.

а й вистава наша стала явищем мистецтва»<sup>1115</sup>. Тобто, режисер не «використовував» літературний твір, а закликав до нього творчо дотягнутися.

Вистава обіцяла бути художньо й технологічно складною. Особлива роль призначалася художнику. Перед початком нового сезону Л. Курбас анонсував у газеті «Комсомолец України» запрошення художника Н. Шифріна. Так само, як і у випадку з В. Інкіжиновим, це був виняток в історії «Березоля», коли до роботи залучили художника іншої школи. Щоправда, ступінь творчої близькості Н. Шифріна до театру Л. Курбаса визначала біографія митця (чого не було з В. Інкіжиновим). Киянин Н. Шифрін — замолоду зятятий театрал — радше за все, міг бачити ще спектаклі Молодого театру. Він добре орієнтувався у київській мистецькій ситуації середини 1910 — початку 1920-х років. Формування його творчої індивідуальності відбувалося під час навчання у О. Мурашка та О. Екстер, роботи у Соловцовському театрі, керованому К. Марджанішвілі, власних перших театральних спроб у Єврейській студії. Слід також зазначити, що своєю обізнаністю у справах Театру Курбаса Н. Шифрін міг завдячувати приятелю і родичу В. Меллеру — обидва були одружені з рідними сестрами, ученицями О. Екстер. Крім того, Л. Курбас приятелював з Н. Шифріним, відвідуючи Москву, зупинявся у нього<sup>1116</sup>. Тож, для спільної роботи обох митців існувало чимало сприятливих передумов.

Очевидно, такої думки був і сам Н. Шифрін, в усякому разі, про це прямо чи опосередковано свідчили деякі характерні особливості його подальших (вже московських) спектаклів. На початку 1930-х років він оформлює «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського в Музичному театрі імені В. Немировича-Данченка, де маленькі білі хатки під фінал танцювали гопака разом із героями вистави. Важко одразу не згадати, що за рік до цього у березільській «Диктатурі» Л. Курбаса й В. Меллера відповідно до ремарки драматурга — «заметушилося село» — починали «бігати» маленькі макети білих хаток. Веселий живописний лубочний пейзаж «Сорочинського ярмарку» викликав також асоціації із лубочним пейзажем першої картини «Народного Малахія». (Можливо, що й досвід роботи над «італійською» трагедією Ф. Шиллера у «Березолі» пізніше відрезонував у «італійській» комедії Шекспіра «Приборкання норавливої» — одній з кращих робіт Н. Шифріна, здійснених разом із О. Поповим 1937 року).

<sup>1115</sup> Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка [...]. — С. 57.

<sup>1116</sup> Див.: Шифрін Н. «Живу под знаком сплошного вопроса»: Из писем к М. Г. Генке-Шифриной / Шифрін Н. А.; публикац., предислов., комент. Д. В. Фомина // Авангард и театр 1910–1920-х годов / ред. кол.: Г. Коваленко (председатель) [и др.]; Гос. ин-т искусствозн. — М.: Наука, 2008. — С. 523–614.

Їхня з Л. Курбасом співпраця одразу склалася дуже вдало, що згодом відзначила критика: «Шифрін, оформлювач спектаклю, добре вловив таке режисерське настановлення й тонко його відтворив і в оформленні кону, і особливо — в костюмах»<sup>1117</sup>. Останні, дійсно, мали оригінальне конструктивне розв'язання, адже сполучали два різні стильові плани. Свого часу Л. Курбас і В. Меллер запровадили той самий принцип у «Макбеті» 1924 р. Тоді костюми декотрих персонажів склалися з умовного театального короткого плаща, маски грубесних солдатських черевиків й обмоток зразку 1914 року. У «Змові Фієско в Генуї» відповідна ідея трансформувалася в «двошарові» строї, коли «на сучасні костюми спортивного типу вдягалися зроблені з тюлю “історичні”, форми та лінії яких відповідали малюнку італійського одягу XVI сторіччя»<sup>1118</sup>. Цей прийом не лише не маскувався — на ньому робили акцент: технологічний аспект крою, сказати б, ілюстрував знакову природу вистави.

Щодо декорацій, то вони являли собою складну конструкцію зі сходів, аркад, башт, «яка ніби нарощувалася від акту до акту, перетворюючись на багатоповерхову складну площадку. У цих декораціях попри загальну умовність конструкції окремі архітектурні деталі конкретизували місце, де розгортаються події кожного акту»<sup>1119</sup>. Установка ніби «зберігала пам'ять» про конструктивістичне минуле «Березоля» й, водночас, демонструвала намір візуально конкретизувати простір гри. Рух декорацій і персонажів мав викликати в уяві образ просторової пастки — знак пастки душевної. Опанування таким середовищем потребувало спеціальних навичок.

Л. Курбас, хоча й змучений подіями довкола «Народного Малахія», на пробах «Змови Фієско в Генуї» виглядав творчо енергійним, «вів репетиції на сцені з великою кількістю акторів і студійців навдивовижу легко й швидко. Здавалося, режисер імпровізує, натхненно формуючи багатофігурні композиції й багатоплановий ритмічний рух численних учасників, фіксуючи повороти кола, гру прожекторів, визначаючи музичний супровід»<sup>1120</sup>. Деякими ознаками, характером постановочних прийомів спектакль асоціювався з оперою. Водночас тип динаміки, мізансцен змушував припускати вплив кіно — йдеться про монтаж, «наплив», тощо.

Вкрай «примхливий» простір зумовлював організацію мізансцен. «На сцені височіла триповерхова архітектурна конструкція, яка своїми формами й фактурою,

<sup>1117</sup> Шевченко Й. «Ножиці» в театрі: (до підсумків сезону) [...]. — С. 111.

<sup>1118</sup> Пожарская М. Ниссон Шифрін / М. Пожарская. — М.: Советский художник, 1971. — С. 31. (Цікаво, що на обох форзацах монографії зображені сцени тільки зі «Змови Фієско в Генуї» та «Сорочинського ярмарку»).

<sup>1119</sup> Там само.

<sup>1120</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 55.



майстерно підробленою під жовтий пісковик, апелювала до феодального міста-фортеці. Повороти сценічного кола ефектно змінювали на очах у глядачів її ракурси. Відкривалися то неприступні стіни з вузькими амбразурами, то тераси і башти. Ззовні башти з'єднувались перекидним містком. Лабіринт невидимих для глядачів унутрішніх переходів давав персонажам змогу з'являтися і зникати у різних місцях замку-фортеці. Дія миттю перекидалася то у скупі обставлений на просценіумі інтер'єр, то переходила у внутрішнє подвір'я замку, то піднімалася на місток між високими баштами. На терасах і в амбразурах замку виникали мовчазні постаті озброєних воїнів. Перед замком, наче на вузькій середньовічній вулиці, з'являлися нічні перехожі, загорнуті у плащі, з ліхтарями й смолоскипами у руках. Дворяни, городяни, ремісники оживляли умовну сценічну конструкцію, надавали стрімкості театральній дії»<sup>1121</sup>.

Від акторів Л. Курбас вимагав у драматично напруженій формі передавати героїко-романтичну інтонацію твору — без пафосу, не втрачаючи природності, психологічно не переобтяжуючи сценічні образи. Роками культивована стильова сприйнятливність березильців допомагала їм у цьому, але режисер хотів більшого — вишуканості. Чого варте, приміром, рукою Л. Дубовика зроблене на сторінках режисерського примірника зауваження Л. Сердюку — Фієско та Д. Антоновичу — Веріні: «Дикція мусить бути карбована. В жесті — вогонь і кров. Домагатись граничної легкості імпровізації в інтонації, слові. Ніякої істеричності і неврастенії. Сенс не в побутових виправданнях психологічного театру — все виправдано життям образу. Глядач аплодує акторам за їх високу майстерність»<sup>1122</sup>.

Для Л. Сердюка — Фієско це була друга після Сави Чалого заголовна роль. Сам актор майже ідеально відповідав «стандарту» виконавця ролей подібного плану в національному класичному репертуарі, передусім, романтичного спрямування. Л. Курбас, у свою чергу, зажадав від актора виразної інтелектуальної рефлексії — драми духу, сумління, свідомості. Глядачі мусили побачити насичену складними підтекстами внутрішню боротьбу як певну сценічну дію. В «Джیمмі Гігінсі» ця ідея реалізувалася у фінальній сцені божевілья героя, коли життя внутрішнього «я» Джиммі передавав гурт людей. Вирішення схожого завдання в ситуації зміни естетичного реєстру потребувало ретельного перегляду засобів побудови сценічного образу. У шиллерівській виставі Л. Курбас вияв внутрішньої борні Фієско розподілив між Л. Сердюком та виконавцями ролей інших персонажів — його «співрозмовників», які, мали у виставі подвійний статус: були конкретними людьми, і водночас, такими собі, матеріалізованими іронічними коментарями тирад Фієско.

<sup>1121</sup> *Черкашин Р. Ми* — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 55.

<sup>1122</sup> Цит. за: *Горбенко А.* Харківський театр імені Т. Г. Шевченка [...]. — С. 57.

Л. Курбас передоручив повтор проголошених частин монологу Фієско іншим особами, які інтонаційно, мімічно, зміною акцентів чи ритмів, викривали героя у його прихованих бажаннях. Цей ефект посилювала їхня виразна зовнішність. Мізансценічний малюнок епізоду додавав дії динаміки, посилював її драматизм. «Перед згаданим монологом, ще в темряві, починає рухатися сценічне коло разом із баштою. Ігрові сектори закриті завісами. Назустріч рухові сцени йде Фієско. Поволі висвітлюється. Гра прожекторів та окремі деталі — вуличний ліхтар, сходи перед будинком — створюють відчуття, що це вулиця міста»<sup>1123</sup>. Фієско зустрів Жebraка, Ліхтарника, Ландскнехта, що їх наближав рух кола, ніби сам фатум невідворотно зближував й перехрещував їхні шляхи, додаючи атмосфері шиллерівської п'єси цілком шекспірівських обертонів. (А особливо, коли зауважити можливість асоціації цієї сцени з епізодом зустрічі Гамлета із Привидом батька, взагалі, зближень Фієско із шекспірівським героєм у цілому).

Спілкування Фієско з напівпримарними постатями, які йому трапляються в нічних завулках міста-фортеці — цілком реальне, навіть ситуативно логічне. Проте радикальна зміна значень слів, повторюваних ними за героєм, загадкова обізнаність в особливостях психологічного стану героя Л. Сердюка надавала цим фігурам інфернальності. Виникало враження, що трійко загадкових персонажів, подібно до трьох відьом «Макбета», спілкуються з героєм на рівні, радше, підсвідомому. Вони, провіщаючи, попереджуючи, зваблюючи, насміхаючись, — об'єктивно не стримували, натомість провокували Фієско. В усій цій віртуозно зробленій сцені не було жодних текстових змін (звичайно, якщо не зважати на повтор частин текстів Фієско).

До акторського ансамблю критика була цілком прихильною, найщедріше вітаючи з успіхом Л. Сердюка, Д. Антоновича, Н. Ужвій. Але на їхньому фоні — героїв, вочевидь, романтичного плану — виділявся Й. Гірняк — Мавр. (Якщо згадати «Макбета», то Мавр сам-один міг би собою замінити всіх трьох відьом, а, тим паче, — Яго). Дар ексцентрика прислужився Й. Гірнякові в створенні статі вкрай цинічної й, водночас, театральної ефектної. (Його персонаж і Фієско були своєрідною діалектичною парою, що у ній відбилася філософія боротьби за владу). Відтак, гротескова фігура Мавра стає ще одним стилістичним і змістовим полюсом вистави, створюючи разом із романтичними героями поле високої напруги.

Спектакль, посталий в атмосфері драматичних перипетій народження, поневірянь, загибелі «Народного Малахія», ніби відсувався на другий план, крім того, його переслідували й інші нещастя: «зі “Змовою” трапилась надзвичайна

<sup>1123</sup> *Макаренко А.* Курбас на репетиції [...]. — С. 219.

“гоголівська” подія [...]. Декорації “Фієско”, обсіпані кукурудзою й вівсом, було складено в такому приміщенні, де їх погризли пацюки й миші»<sup>1124</sup>.

Після цього спектаклю «Березіль» звернеться до зарубіжної класики ще не скоро. Причин — безліч, головна — зосередження театру на картині сучасної доби.

Влітку 1928 Л. Курбас проанасував наступний сезон із відчутним наголовом на комедійній і сатиричній темі: «Тепер готуємо “Веселе рев’ю харківських буднів”... Я сам буду ставити комедію-сатиру з життя англійської колоніальної армії, “Украдене щастя” Івана Франка та нову п’єсу Юрія Олеші — “Змова почуттів”»<sup>1125</sup>. Повертаючись до анонсованих назв на початку осені, режисер дещо з того підтвердив, але й додав свіжої інформації. Щодо провідної репертуарної лінії, то її зберегли, про що повідомив сам Л. Курбас: «До жовтневих свят театр готує веселе ревю — “Харківський ярмарок” (назва не остаточна). П’єса ця — веселе ревю, зроблена колективом робітників та режисерів театру. [...] Наприкінці листопаду Харків побачить оперету Балабана (артист “Березоля”) “Королева невідомого острова” (музика Крижанівського), “Зразковий пан” Газенклевера»<sup>1126</sup>. Водночас, він уникає згадки про «Мину Мазайла», яким мав завершитися сезон, що складався з трьох прем’єр. Дві останні з них — очікувано були комедіями. Новий рік «Березіль» розпочав ревю «Алло, на хвилі 477!» (прем’єра 9 січня 1929 р.)<sup>1127</sup>.

За півроку до цього Л. Курбас оприлюднив наміри відсвяткувати чергову річницю революції яскравою веселою виставою. Минулорічний «Жовтневий огляд» своїм мистецьким змістом викликав асоціації з естрадним видовищем (хіба що мав пафос іншого гатунку). Логіка керівника «Березоля» пов’язувала свято державне і театральне, а жанр огляду видавався тут дуже доречним. Ці наміри зреалізувалися в постановці першого українського ревю «Алло, на хвилі 477!». По прем’єрі з’ясувалося, що влада мала зовсім іншу «логіку», і Л. Курбасу довелося докласти чималих зусиль, аби хоч трохи знівелювати гнітюче враження від звинувачень вистави нової харківської режисерської генерації (В. Складенко, Б. Балабан, Л. Дубовик, К. Діхтяренко) в «оспівуванні буржуазного розкладу й гнилизни», які нібито культивувало ревю. Лідер «Березоля» всіляко намагав-

<sup>1124</sup> Шевченко Й. «Ножиці» в театрі: (До підсумків сезону) [...]. — С. 111.

<sup>1125</sup> Що нового в «Березілі»: Народний артист Республіки Лесь Курбас // Театр-Клуб-Кіно. — Одеса, 1928. — № 45. — С. 8. — Без підпису.

<sup>1126</sup> Курбас Л. «Березіль» починає сезон» / Лесь Курбас // Комсомолец України. — Х., 1928. — 6 жовт.

<sup>1127</sup> Також про виставу див.: Єрмакова Н. «Алло, на хвилі 477!» — перше українське ревю / Наталя Єрмакова // Просценіум. — Л., 2007. — № 1. — С. 7–13.

ся оборонити своїх учнів, які були ще й авторами тексту, створеного за участі М. Йогансена, — претензії висувалися також до літературної основи.

В окремих випадках критика вистави була нищівною — навіть авторитет М. Скрипника зарадити цьому не міг. Щоправда, на диспуті 1929 р. нарком освіти висловився з приводу «Алло, на хвилі 477!» надто вже обережно: «Я не згоден з негативною оцінкою “Алло на хвилі”», — але його воліли за краще «не почути». Бажаючих відмовити собі у задоволенні закинути ідейному «Березолю» пропаганду «буржуазного розкладу» майже не знайшлося. На шпальтах газет і журналів розлого розводилися про «зраду революції, революційного мистецтва». Дехто, приміром М. Корляків, використовує у своїх кпинах тексти самого Л. Курбаса та В. Меллера, намагаючись надати темі «зради» особливого нігілістичного вигляду. Вражений й ображений Л. Курбас вдруге забирає слово на театральному диспуті 1929 р., щоби з’ясувати позиції, адекватно оцінити події.

Своїм народженням «Алло, на хвилі 477!» мало, крім усього, завдячити намірові Л. Курбаса культивувати в Україні масові демократичні жанри, передусім, цирк та естраду. Своє розуміння генези й перспектив відповідного процесу він тоді ж спробував сформулювати: «Естрада, цирк, і подібні до них заклади вимагають особливого специфічного зв’язку зі всіма певними ідеопсихологічними і національними особливостями даної країни. І от ви подивіться, яка робота стоїть перед нами, який “естетський” експеримент стоїть перед нами. Ми бачимо, що в інших культурах існують певні форми, на російській естраді є “лапотники”, є “фрачные”, є “ексцентрики”, є “блузники”, є “рваные”. Що ми можемо з цього взяти? [...] Що ми робимо? Ми вигадуємо, ми експериментуємо такі маски, які б на наше міркування могли мати перспективу, прищепитися, як певна стандартна форма, яка могла б піти по клюбах і естрадах, на заводах і т. інш., і бути популярною, цікавою, як “Петрушка”, цікавою, як інші маски і жанри на російській естраді»<sup>1128</sup>.

Висловлені лідером «Березоля» ідеї допомогли режисерській молоді зробити українській драматичній сцені щеплення жанром ревю. Трохи згодом, погоджуючись, що їм не пощастило стовідсотково опанувати цією специфікою, Л. Курбас слушно виокремив головний набуток першої спроби такого плану: конференс «масок» студентів Ляща (Й. Гіряк) та Свинки (М. Крушельницький) — вагомого підмурівку всієї жанрової надбудови «Алло, на хвилі 477!». Митцеві не бракувало підстав твердити, «що коли ми зробимо те, що хочемо, цебто, коли покажемо наступного року у другій програмі “Алло” (яке буде може інакше зватися), ще раз “Ляща і Свинку”, як ми будемо розробляти лябораторно ті фігури, студіюючи

<sup>1128</sup> Театральний диспут: [виступ Л. Курбаса] // Радянський театр. — Х., 1929. — № 2/3. — С. 106.

і перевіряючи їхню органічність і їхню перспективу, перевіряючи на легкості їхнього сприймання глядачами, то ми певні, що доб'ємося того, що і “Лящ і Свинка” будуть цікавими масками, на які з цікавістю будуть дивитися і які будуть капітальною формою, що вросе в наш мистецький здобуток»<sup>1129</sup>.

До походження пари спритних харківських хлопців на березільському кону неабияку увагу виявив В. Хмурий, чії висновки є особливо влучними: «Лящ і Свинка цілком нові персонажі в українському театрі, що не знав зовсім естрадних форм. При тому їхня театральна природа цілком оригінальна. Вона не виходить ні з відомих естрадних форм російського театру, ні з якогось іншого. Обидва ці студенти родаки хіба тому бурсакові, що ходив колись із староукраїнським Вертепом, і може штовхнув театр на те, що перші персонажі української естради народилися студентами. В таких разі тут маємо культурну традицію національну, як “Галло на хвилі 477 метрів” трансформує інтернаціональну форму ревью»<sup>1130</sup>.

Такі розмірковування В. Хмурого конче важливі через намагання розчлиту у новітніх мистецьких феноменах резонанси традиційної культури. Зважаючи на тиск панівної ідеології, чекати схвалення від влади подібного асоціювання не було жодного сенсу. Радше за все, такі зближення могли викликати роздратування: легітимною минувшину робила виключно тема «класової боротьби», до якої образи бурси, вертепу не мали найменшого стосунку. Тому припущення В. Хмурого і його, поза сумнівом, схвальне ставлення до гіпотетичного родоводу Ляща і Свинки, набувають особливого сенсу. Він був тоді чи не єдиним, хто зауважив запропоновану генезу. Адекватним державній ідеологічній доктрині було інше розуміння спритних харківських студентів: «їм інститути кінчать треба, а не по ревью гопачки вистрибувати. А коли для інститутів із них користи нема й не буде, — гнать їх треба з інститутів, нехай будуть не “бродячими студентами”, а просто бродячими. Але тоді вони, звичайно, й не “симпатичні”, і дуже шкода, що в ревью замість обивателя з'явився конферансом люмпен»<sup>1131</sup>. Характерні ознаки «партійного догматизму» домінували не лише у наведеному пасажі, вони чимдалі більше позначали рецензентські виступи. Втім, це не зупинило лідера «Березоля», який шукав шляхи жанрового, стильового оновлення національного кону.

Щодо форми першого українського ревью, то саме в цій царині Л. Курбас і В. Меллер виявили неабияку обізнаність. Більше того, перший з них навіть висунав цілу програму трансформації ревью відповідно до потреб національного театру,

зробивши, приміром, кілька влучних зауважень про пріоритетну роль куплету в структурі жанру: «Щодо “куплетів” і “частушок”, то ми шукаємо форм, що, будучи національними, легше засвоювалися б масами. Ми знаходимо коломийки в багатстві нашого фольклору. Я згоден з т. т., що на цей раз вони не зовсім вдало вийшли, але коли ми розробимо питання, так званих, коротких полтавських пісень, коли наші письменники навчаться писати легкі коломийки (зараз вони не вмюють писати), ми матимемо специфічну форму “куплету”, який за своїм національним походженням легше буде сприйматися на Україні, аніж чужі “частушки”»<sup>1132</sup>.

Цікаво, що видатний митець — визнаний лідер театрального авангарду — шукав можливість новаторського оновлення театру в фольклорі. Такого роду факт, насправді, містить набагато більше інформації про його позицію, ніж міфи, що ними подеколи прикрашують постать митця. Недаремно тема буцімто відрази Л. Курбаса до явищ традиційної культури лишається провідною у колах мало обізнаних з мистецтвом «Березоля» критиків.

Водночас у наведених висловлюваннях принциповими видаються його спроби пов'язати перспективи національної естради з досвідом сучасних європейських та американських популярних видовищ, навіть, коли він апелював до українського мелосу, до коломийки, як унікальної форми музикування: «Ми даємо змогу [...] літераторам привчатися легко писати, писати для естради, ми привчаємо режисера опановувати легким жанром і розвивати його, привчаємо актора це грати, привчаємо музиканта до сучасної індустріальної ритміки, як вона на сьогодні закріпилася, напр., в американських танках, ми привчаємо їх використовувати для цього українську народну мелодію, і таким способом намагаємось не відкидати нашого майбутнього багатства культури, а, навпаки, використати для нього все, що є цінне в нашій народній культурі»<sup>1133</sup>. Тож, готуючи колектив до роботи над ревью, Л. Курбас не відкидав досвіду сучасних європейських та американських шоу, тим паче, що фаховий рівень березільців уможлилював найсміливіші формальні експерименти й у цьому сегменті сценічної культури.

Оскільки будова ревью є дивертисментною, виконання окремих номерів вимагало особливого «блиску і шику». Приміром, Б. Балабан майстерним жонглюванням чашками та карколомними трюками на велосипеді всіх вкрай здивував. І, попри те, що на загальному тлі він виділявся майже цирковою вправністю, дехто з колег мало чим йому поступався. Багато хто цього не зауважив. Характерний приклад становить відгук Ю. Меженка: «Гірняк, Крушельницький, Чистякова, Мильотенко, що заступав Балабана [...] в цій поставі вони показали свою, відому

<sup>1129</sup> Театральний диспут: [виступ Л. Курбаса] [...]. — С. 106.

<sup>1130</sup> Хмурий В. [В. Бутенко] Йосип Гірняк: етюд [...]. — С. 28–29.

<sup>1131</sup> Корляків М. «Джентльмени воліють блондинок» [...]. — С. 65.

<sup>1132</sup> Театральний диспут: [виступ Л. Курбаса] ... — С. 106.

<sup>1133</sup> Там само.

киянам, чудесну техніку. Особливо це треба сказати за Чистякову, що і танцює, і грає на роялі, і разом легко веде свою ролю»<sup>1134</sup>.

На першу позицію з-поміж головних фахових засад акторського мистецтва в «Алло, на хвилі 477!» слід висунути імпрровізацію, пріоритети у використанні якої належали виконавцям ролей Ляща та Свинки. До них наближалася В. Чистякова в ролі готельного боя, дивуючи багатством «темпераменту й живого завзяття від тієї невимушеної арлекінади, що у ній бере свій початок театр огляду, як прототип імпрровізаційного театру»<sup>1135</sup>. Порівнюючи березільське ревію з двома московськими, один рецензент наполягав: «Тут особливо дається бачити, оскільки “Березіль” стоїть вище не тільки в формальному дотепі, а в цілому ідеологічному настановленні. Якщо московський театр зробив, хоч дорогу на гроші, але й беззмістовну, безглузду забавку, то “Березіль” дійсно подав багато соціальної і побутової сатири актуальної і гострої»<sup>1136</sup>.

Втім, уникнути недоліків їм не пощастило. «Тканина» ревію: «гротеск, буф, феєрія, характерні сценки, куплети, танки, естрадні номери, пантоміма, рекламноплакатність»<sup>1137</sup>, — усі складові художньої фактури «Алло, на хвилі 477!» взаємодіпорядковувалися зовсім небездоганно. Яскравій суміші різноманітних театральних форм бракувало вираженості — давалася взнаки недостатня обізнаність режисерів-новачків у естетичних законах, відповідно до яких окремі номери збираються у ревію.

Перші покази «Алло, на хвилі 477!» демонстрували й інші вади — зокрема, вистава рясніла сценами, адресованими надто вузьким колам столичної публіки, що виглядало таким собі «естетством». В одному з відгуків зауважено: «Непогано виконана реклама журналу “УЖ”, для того поставлено спеціальний танок і написано окрему пісеньку. Дуже оригінально зроблено також рекламу “Літературному ярмаркові”. Двома фразами відзначено книжку “Романів і повістей” “Українського робітника” та європейський формат “Вістей”. Рекламується, крім того, і окремих письменників: Остапа Вишню, що є героєм цілої феєрії, а також — на пам’ять — Хвильового, Досвітнього, Йогансена, Смолича»<sup>1138</sup>. Цей те-

<sup>1134</sup> Меженко Ю. «Алло на хвилі 477» / Юр. Меженко // Пролетарська правда. — К., 1929. — 18 трав.

<sup>1135</sup> Шелюбский М. Театральные заметки: («Алло на хвилі 477» в театре «Березіль») / М. Шелюбский // Киевский пролетарий. — К., 1929. — 21 мая.

<sup>1136</sup> Меженко Ю. «Алло на хвилі 477» [...].

<sup>1137</sup> «Алло на хвилі 477!»: Лесь Курбас про нову постановку театру «Березіль» // Вісті ВУЦВК. — Х., 1929. — 3 січ. — Без підпису.

<sup>1138</sup> Скрипник Л. «Алло, на хвилі 477!» / Леонід Скрипник // Вісті ВУЦВК. — Х., 1929. — 11 січ. — С. 10.

матичний шар мав у виставі й цілком конкретний візуальний вираз, про що свідчать ескізи В. Меллера («зарисовки сценок із життя артистичної богеми, шаржі на відомих театральних діячів»<sup>1139</sup>).

Поза сумнівом, «капустяне» забарвлення сценічного видовища здатне помститися непорозуміннями з пересічним глядачем (а вони, як правило, становлять більшість театрального загалу), адже аудиторія не в змозі дешифрувати частину жартів, ситуацій, алюзій. Її щирий інтерес тримався на іншому — темпераменті, художній винахідливості, з якими березільці створювали це барвисте видовище. Публіка високо оцінювала майстерність театру, прекрасно усвідомлюючи, що виконавці не естрадні, а драматичні актори, і цей фактор лише підіграв захват шанувальників вистави.

Помітна роль в успіхові «Алло, на хвилі 477!» належала вдалому хореографічному рішенню, запропонованому Г. Купферовою (I та III дії) та Б. Балабаном (II дія). З іншого боку, саме довкола танців — емблематичного атрибуту будь-якого ревію — зчинився несамопитий галас критиків-пуристів. Саме танці спровокували найбільші претензії до вистави і з боку керівних органів. «Буржуазність», головним чином, закидали саме хореографічному плану, а появу на кону вітчизняних girls розцінювали як пряму загрозу радянській моралі. Однак найбільш кваліфікованій частині критиків було очевидно, що girls — принципове досягнення «Березоля» на ниві опанування жанром ревію. Недаремно П. Рулін наголошував, що це є «новий момент [...] girls, сім акторок “Березоля”. У їх виконанні почувалося багато гнучкості, вміння додержати відповідних ритмів і бракувало механізації, властивої вмілості західних спеціалісток; та за останнє й не доводиться жалкувати. Але разом із тим глом, що подав їм художник, разом із музикою Мейтуса та Крижанівського вони були один із найперших та найсвіжіших моментів вистави»<sup>1140</sup>.

Основу хореографічного плану склали популярні у ті часи побутові танці: шіммі, чарльстон, танго, фокстрот. Без перебільшення, саме пластика, рух, хореографія, головним чином, створювали святкову атмосферу на кону. Проте, і тут траплялися не завжди вдалі рішення, що давало підставу окремим рецензентам-дотепника досхочу познуватися з театру: «Чотири піжони в тирольках, вдарили зліва направо чичотку, зробили вигляд, ніби щось співають, вийшли двоє молодих у юнгштурмівках — і плакат: “Всі до лав Авіохему”. Чи переконує це? Ані трішки!»<sup>1141</sup>.

На жаль, вистава мала й інші вразливі місця. Майже всі рецензенти згадували про вади літературної основи. Навіть такий прихильник вистави, як Ю. Меженко,

<sup>1139</sup> Кучеренко З. Вадим Меллер [...]. — С. 53.

<sup>1140</sup> Рулін П. «Березіль» у Києві [...]. — С. 145.

<sup>1141</sup> Корляків М. «Джентльмени волюють блондинок» [...]. — С. 64.



писав: «Надто багато уваги [...] приділено законів про квартплатню. Не смішні, — бо старі, — дотепи про погані бруки та про асенізаційні бочки. Це часткові огріхи, що не надто відбиваються на цілому ревію. Ми вважаємо, що від першої спроби більшого чекати було б несправедливо»<sup>1142</sup>. Надто дріб'язковою виглядала тематика першої дії: «універмаг — нема краму; брук харківський — поганий, що й говорити; візник — “мерсі”, думає купити собі таксі; калоші — що їх нема в Харкові; бандити — ця харківська фавна»<sup>1143</sup>. Втім, окремі претензії були намаганням накинути виставі інші жанрові функції. Проте, чи варто чекати від ревію того, що є завданням сатири, адже на цю місію воно зовсім не претендує? Постановники ж «Алло, на хвилі 477!», радше за все, переймалися сценічною подачею тексту, ніж його змістом.

Що ж безпосередньо відбувалося на кону? Які образні елементи утворювали художню тканину першого українського ревію?

Зі спогадів учасника вистави — Р. Черкашина — дізнаємося, що перша дія «Галопом по Харкову» складалася зі «сценок-мініатюр, у яких висміювали канкан психопаток, куплети в універмазі, куплети розтратника, танок і куплети халтурників-малюків, розгорнутий епізод “Автошлях” з романсом коня, куплетами бандитів, гонитвою та куплетами жінок. Пародійний “Романс коня” на мотив популярної російської пісні “Ямщик? не гони лошадей” співав я. Мій кін з докором звертався до візника: “Ванько, не жени ти коня”, нарікаючи на коновала, що позбавив його шансів на взаємність кобили. “Кін” утворювався сценічно дотепним засобом, запозиченим з циркової клоунади»<sup>1144</sup>. Окремі епізоди об'єднував конферанс Ляща та Свинки — «харківських гідів». «Немовби мандруючи вулицями міста, вони дотепно коментували епізоди, що розігрувалися на сцені. Лейтмотивом цієї дії був їхній дует “Харкове, Харкове, де твоє обличчя” — трансформація у сатиричному ключі цілком серйозного вірша Павла Тичини, в якому поет схвильовано розмірковував про різючі суперечності республіканської столиці, сусідство у ній старого і нового»<sup>1145</sup>. Саме перша дія (більше за інші) естетично наближалася до жанру ревію.

Після антракту глядачі ніби опинялися у великому американському готелі. «Прообраз американського ревію поставав перед ними у танцях групи дівчат «герлз». А сюжет розгортався у діалогах спритних і дотепних служників готелю. Один готельний бой — Борис Балабан, другий, його приятель, — Валентина

Чистякова»<sup>1146</sup>. Епізод було побудовано за законами класичного клоунського антре із залученням прийомів музичної ексцентрики. Персонаж В. Чистякової «був “дурником”, що, очевидно, вперше потрапив до розкішного номера люкс. Величезні чемодани актори тягли по сцені під музику якогось “уан степу”. До того ж Б. Балабан блискуче відбивав чечітку, а бой В. Чистякової повсякчас збивався з темпу й ледь не гепався. [...] Її малюк підходив до рояля, відкривав обережно кришку [...] і починав пробувати [...] правицею “Собачий вальс”. Потім у гру вступала друга рука. [...] Тут починало відбуватися щось неймовірне: руки боя — того, що сидів за роялем, грали все більш впевнено. “Собачий вальс” [...] набував у виконанні актриси концертної віртуозності: з гліссандо, з октавними пасажами, трелями, транспонувався в інші тональності. Проте вираз обличчя боя був конче переляканим. Натомість, двома ефектними акордами — фортіссімо бой закінчував свій музичний номер й падав “непритомний” назад зворотнім кульбітом!»<sup>1147</sup>. Усе подальше прибирання покою супроводжувалося дотепним обігруванням «страху» героя В. Чистякової перед чорним блискучим «підступним» чудовиськом. Наслідкування принципів циркового антре, класичної музичної клоунади позначилося на підходах до текстової частини другої дії — слів тут було обмаль, особливої ролі вони не відігравали. Очевидно, що засоби побудови обох дій істотно відрізнялися. Їх єднали тільки Лящ та Свинка, які остаточно зникли з кону наприкінці американського епізоду.

Третя дія з двома попередніми, практично, не мала нічого спільного. Її сюжет розвивався довкола пригоди центрального героя, а характер подій мав, радше, водевільний характер. Герой — напевно, найпопулярніша тоді в Україні особа — Остап Вишня. «Завзятий мисливець, Остап Вишня з двостволкою у руках вибирався до лісу на полювання. Перед глядачами розгорталася лісова феєрія з фантастичними пригодами, що чекали на героя. Танцювала різна дичина, співали похмурі куплети сови. Мисливець потрапляв у ресторан “Пекло”, де чув арію Вельзевула»<sup>1148</sup>.

Допомога Л. Курбаса, високий професійний рівень трупи, яскрава музика Ю. Мейтуса (перша та третя дії), Б. Крижанівського (друга дія) сприяли загалом успішному дебюту молодих режисерів. Нарешті, В. Меллер цього разу здійснив, на загальну думку, один із найвдаліших своїх театральних проєктів. «Ми вважаємо, що це найкраща робота зі всіх відомих нам праць найкращого нашого театального художника. Без перебільшення: такого багатства світляних ефектів, такої

<sup>1142</sup> Меженко Ю. «Алло на хвилі 477» [...].

<sup>1143</sup> Корляків М. «Джентльмени воліють блондинок» [...]. — С. 64.

<sup>1144</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 57.

<sup>1145</sup> Там само.

<sup>1146</sup> Там само.

<sup>1147</sup> Гордєєв С. Валентина Чистякова — легенда української сцени / С. І. Гордєєв; Харківська держ. академ. культури. — Х.: ХДАК, 2003. — С. 23–24.

<sup>1148</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 57–58.

феєрії українська сцена ще не бачила. Знову ж мимоволі напрошується порівняння з московськими ревію і воно зовсім не на користь останніх»<sup>1149</sup>. Характерно, що П. Рулін також вважав роботу В. Меллера видатною, оскільки художник «зумів подати таку динаміку електрики, таку розкіш світла та фарб, що вона по суті найбільше вплинула на глядача. Рівнобіжно з ходом моторної увертюри дедалі більше електрики розливається по сцені, утворюючи таку своєрідну гармонію світла й звуку, що не дивними були ті оплески, які доводилось чути при кінці цієї увертюри»<sup>1150</sup>. «Алло, на хвилі 477!» рясніли вигадливими й різноманітними «електричними чудесами». Окремі рецензенти навіть наголошували, що В. Меллер «при бідних технічних і невеликих матеріальних ресурсах театру [...] все ж таки дав “тон” і характер зовнішньо ефектного ревію»<sup>1151</sup>.

Сценографічний проект «Алло, на хвилі 477!» передбачав, на думку Д. Чукіна, вирішення кількох принципових завдань: «Монтажність матеріалу, удаваність плану потребували максимально лаконічного оформлення, яке не зв'язувало б собою швидкої зміни дії. Тут театр в цілому і зокрема художник не зв'язані екзотичним спрямуванням текстового матеріалу (як у “Мікадо”). Отже, завданням митця було, передусім, підкреслення зміни темпів, що й досягалося характером освітлення та характеристичністю костюмів»<sup>1152</sup>.

Рідкісним лаконізмом відрізнявся предметний світ вистави «Алло, на хвилі 477!» — стрімка дія, численні танцювальні епізоди вимагали граничного вивільнення сценічного простору. Тож, «звичних декорацій на сцені не було. Під час дії з'являлися лишень ігрові деталі сценографії. Ефективне враження справляло велике, на всю сцену, світлове коло з електричних лампочок, які могли одна по одній так швидко спалахувати й гаснути, що коло немовбито оберталось. Сьогодні подібним дивом нікого не вразить, а тоді цей світловий трюк викликав захоплені оплески... На яскраво освітленій сцені мальовниче видовище утворювали барвисті костюми численних персонажів»<sup>1153</sup>.

Рухи героїв у барвистих костюмах на тлі динамічної світлової партитури підтримувалися синхронізованим розвитком музичних форм, утворюючи систему калейдоскопічних картин, здебільшого чітко ритмічно співвіднесених. Час від часу зміни ритму провокувалися саме світловими ефектами. Щодо світлового кола, то його не варто розглядати лише у суто технічному сенсі; електричне сяйво в «Алло, на хвилі 477!» відіграло роль значно складнішу, аніж роль допоміж-

ного технічного засобу. Воно тут виступало як знаковий атрибут, важливий для природи жанру.

Специфічну стилістику ревію березильці вперто продовжували опановувати надалі, розуміючи, що, попри небездоганий конкретний результат, вони цією роботою накопичують досвід — найбільший творчий набуток, ціну якого нічим не можна виміряти. «Березиль» ще повертатиметься до жанру ревію, але вистава 1929 року лишиться у пам'яті глядачів прикладом яскравої театральної гри, гумористики — рідкісним феноменом у тодішній мистецькій дійсності. Втім, сам «Березиль» тоді переживав епопею нескінченного ремонту, який викликав затримку з цією прем'єрою також.

«Театральний будинок, де розміщався “Березиль”, потребував капітального ремонту, бо стеля над партером загрожувала завалитися. Виникла потреба оновити інтер'єр, надати приміщенню для глядачів сучасного стилю. Потребувала оновлення й техніка сцени. У розробці проекту внутрішньої перебудови театрального приміщення активну участь узяв головний художник “Березоля” Вадим Меллер. Зникли старовинні оздобы: бархатна оббивка бар'єрів, м'які крісла у партері, ліпнина, розмальована завіса. Натомість — тільки поліроване дерево двох кольорів — темнішого й світлішого коричневого тону. Завіса тепер здіймалася вгору й опускалася додолу»<sup>1154</sup>. А тим часом трупа лишилася без приміщення на відчутно довгий час. «Більше півроку зайняття творчого ансамблю над майбутнім репертуаром відбувались у клубах робітників освіти, інженерів та залізничників»<sup>1155</sup>. Театр готувався до нових прем'єр, дебютів нових режисерів, боровся за подовження життя «Народного Малахія».

Залучення чергового режисерського покоління до активної праці в час посилення нападок на театр з боку влади, різноманітних сил, що негативно ставилися до нового курсу театру, закидаючи йому зраду ідеалів «революційного мистецтва», — все це утруднювало початок творчого життя харківської генерації учнів Л. Курбаса. Його самого від педагогічного процесу відволікали все нові соціально-політичні проблеми. Водночас, підвищення мистецького класу трупи, утворення міцного союзу з М. Кулішем сприяли загальному творчому, духовному підйому.

З переїздом до Харкова, очоливши державну інституцію з відповідним кошторисом, кадровим складом, певними службовими обов'язками всіх учасників процесу, керівник колективу мав перебудувати й найпринциповіший аспект власної роботи — педагогічний. І справа полягала не лише у винайденні особливих форм, але й у, сказати б, чіткій артикуляції Л. Курбасом найближчих березильських перспектив.

<sup>1149</sup> Меженко Ю. «Алло на хвилі 477» [...].

<sup>1150</sup> Рулін П. «Березиль» у Києві [...]. — С. 145.

<sup>1151</sup> Шевченко Й. «Ножиці» в театрі: (До підсумків сезону) [...]. — С. 111.

<sup>1152</sup> Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

<sup>1153</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 56.

<sup>1154</sup> Там само. — С. 64.

<sup>1155</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 308.

Усі попередні етапи творчої праці реформатора вітчизняної сцени переконають у непохитності його віри в необхідності постійного й регулярного фахового навчання українських акторів. Про це свідчила історія Молодого театру, Кийдрамте, Мистецького Об'єднання «Березиль». І щоразу А. Курбас цілком віддався цій праці, спираючись на студійні принципи роботи.

У Харкові кадрова ситуація в «Березолі», порівняно з Києвом, виглядала проблематично, особливо щодо режисерів. Помітно кращий стан акторського складу цього питання не знімав, радше загострював. А. Курбас завжди залучав своїх учнів-режисерів до виховання акторів, розглядав участь своїх молодих колег у цьому процесі як одну з головних засад формування мистецької індивідуальності самого режисера. Тепер корпус режисерів помітно зменшився. У Харкові одразу встановити належні (за мобілівською міркою) підходи до виховних процесів не вдалося. Врешті, ані кошторис, ані регламент, так званого, «виробничого» репертуарного театру цього не передбачали.

Водночас, з другої половини 1920-х років загальний стан режисерських кадрів в Україні чимало фахівців розцінювали як незадовільний. Найбільше тим переймаються діячі березильського родоvodu. На сторінках «Нового мистецтва» вони започаткували дискусію під загальною назвою «В справі виховання молодого режисера», де у чотирьох числах журналу (1928, № 8; № 14/15; № 16/17, № 18/19) виступили В. Василько, С. Бондарчук, П. Вершигора. Перший з них на шпальтах часопису «Театр — Клуб — Кіно» (1928, № 3) продовжував далі розвивати цю тему. Й. Шевченко у «Критиці» (1928, № 6) в дописі «Чекаючи сезону» її ще більше загострює. Проблеми молодого режисера навіть спонукають Я. Мамонтова використовувати відповідну «стилістичну фігуру» задля наголошення полемічного спрямування статей зовсім іншої проблематики, статей, які він називає «Листи до молодого режисера». Якщо спробувати узагальнити тогочасні погляди на театральну освіту в Україні, то лівова частка всіх висловлювань засвідчує визнання пріоритетів березильської школи на цій ниві.

Саме за таких умов А. Курбас намагається відновити в «Березолі» фахове навчання. Досвід МОБу, особливо діяльність режисерської лабораторії (Режлаб) та режисерського штабу (Режштаб), лишається важливою базою для відновлення педагогічної роботи в театрі. Керівник «Березоля» намагається інтенсифікувати власну педагогічну працю, діє зважено, обмірковуючи кожний наступний крок. Можливо тому дебют чергового режисерського покоління припадає аж на 1929 рік (за мобілівськими мірками — запізно). Щоправда, історія початку їхньої самостійної праці відбувається за досить несприятливої ситуації, на тлі безкінечних нападів і звинувачень «Березоля» в «зраді» ідеалів «революційного мистецтва», що, втім, не завадило А. Курбасу висунути перед новою генерацією безпрецедентне завдання: поставити перше українське ревью.

Особливе місце в цьому гурті посів Б. Балабан — талановитий актор, який складав серйозну конкуренцію «головним комікам» «Березоля» — М. Крушельницькому та Й. Гірнякові. Хоча інтерес Б. Балабана до режисури пробуджується ще в Києві, харківське ревью стає його першою виставою, успіх якої він далі розвинув у постановці наступного ревью — «Чотири Чемберлени» (перший варіант створений разом з В. Скляренком — 1931 р.; другий самостійно — 1933 р.) та в «Плацдармі» М. Ірчана (1932 р.). Надалі Б. Балабан працюватиме в Харківському театрі музичної комедії, очоленому ним того ж таки 1929 року. Він і К. Діхтяренко, маючи за плечима досвід акторської роботи у МОБі, тонко відчували природу цієї школи, вільно існували в її творчих і технологічних межах.

А. Дубовик і В. Скляренко — випускники Київського Муздрамату, теж виглядали адекватними творчим засадам «Березоля», цілком відповідаючи вимогам школи, де цінували ініціативність, невгамовність пошуку, що ними, врешті, позначилася творча удача всіх харківських постановників-дебютантів.

Традиційну мобілівську практику залучення режисерів до найширших сфер театральної роботи А. Курбасу пощастило почастити відтворити і в Харкові вже на початку другого сезону. Приміром, він дав старт В. Скляренку, який ще в інституті «визначався яскравою індивідуальністю, творчою ініціативою і мав значну популярність у молодіжному середовищі. Він організував за межами інституту свій самодіяльний молодіжний колектив на кшталт «Синьої блузи», сам створював там актуальний сатирико-героїчний репертуар. Володимир Скляренко, якого прийняли до інституту 16-річним хлопцем, одразу ж виявив себе до анекдотичності унікальним і винятково талановитим»<sup>1156</sup>. У «Березолі» він із запалом віддався педагогічній роботі, ставши між згаданим «режисерським призовом» найактивнішим постановником, підготувавши до 1933 року шість прем'єр: «Заповіт пана Ралка» В. Цимбала (разом із К. Діхтяренком), «Невідомі солдати» А. Первомайського, «М.Р.Т.О.» (разом із К. Діхтяренком), «Чотири Чемберлени» (перший варіант разом із Б. Балабаном), «Тетнулд» Ш. Дадіані (під художнім керівництвом А. Курбаса), «Хазяїн» І. Карпенка-Карого.

А. Дубовик самостійну режисерську роботу почав із постановки нової редакції п'єси М. Куліша «97». Далі не без успіху звернувся до «Кадрів» І. Микитенка. А в рік розгрому «Березоля» вперше в історії колективу здійснив постановку п'єси Ж.-Б. Мольєра «Пан де Пурсоньяк».

Практика перших років перебування у Харкові довела, що долаючи різноманітні перепони, «Березиль» не лише не відмовляється від фахового навчання, навпаки — ретельно його впроваджує. Всю цю роботу умовно слід поділити надвоє:

<sup>1156</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 41.

на акторське та режисерське навчання. (Йдеться, звичайно, про весь творчий склад, а не тільки, так званий, «молодняк»). Нормою для березильців лишається майже цілодобове перебування у театрі, коли з вранішніх годин до вечірньої вистави (інколи нічних проб) усі наполегливо вдосконалювали свою майстерність. «Перед початком репетицій — обов'язковий тренаж. Танець, фехтування, постановка голосу. Постійно розучувалися хори, вокальні номери, куплети — таких вокальних епізодів не бракувало у березильських виставах. У колективі систематично читали лекції, обговорювали новини літератури і мистецтва. Часом скликалися загальні збори, на яких мистецький керівник повідомляв про репертуарну лінію та творчу програму театру, про стан і завдання колективу, про загальне становище сучасного театру, ділився театральними враженнями від своїх поїздок до Москви тощо»<sup>1157</sup>. Втім, зміна виробничої ситуації змусила А. Курбаса не лише відновити, а й активізувати творче навчання.

Особливої уваги та опіки потребували актори, які не мали березильського виховання. Серед них, приміром, була тоді вже популярна провінційна актриса Н. Ужвій, яка через півстоліття скаже: «Як на мене, то найліпше готував актора до сцени, до завжди сучасної гри Лесь Курбас. [...] Курбас давав метод, за допомогою якого актор міг якнайкраще перетворитися, якнайповніше перевтілитися у свого героя. Ми були акробатами, гімнастами, фокусниками, балеринами, знали можливості свого голосу як співаки, вчили мову як лінгвісти. Ми опанували абсолютну правду, найтоншу психологічну достовірність діалогу й пізнавали міру тієї правди, тієї вірогідності в різних соціальних групах. Усе це разом формувало актора, якому жодна жанрова, стилістична естетична буря не страшна. Об'єднайте це з постійною спрямованістю на громадські діла, постійним поновленням своїх знань з усіх галузей культури, художницькою самовідданістю, абсолютним підкоренням надзавданню вистави, вимогам ансамблевості, законам колективу»<sup>1158</sup>.

Найбільшу проблему для керівництва «Березолю» створювали, звичайно, учні студії, відкритої 1930 року. Студія мала згодом розвинутися, фактично, в інститут. А. Курбас сподівався, сучасною мовою, сертифікувати педагогічну роботу «Березоля», надати їй іншого статусу. Підготовка була дуже ретельною й багато чого тоді вдалося здійснити. В одному з тодішніх часописів анонсувалося рішення керівних органів з цього приводу: «За постановою Управи Мистецтв НКО, при театрі «Березиль» відкривається драматична студія, що має за завдання виховати свідомого своїх обов'язків митця і громадянина, давши йому пев-

не фахове уміння актора і режисера сучасного театру та кіна, а також і керівника для низової театральної роботи у клубі, сільбуді тощо. [...] На керівника студії призначено мистецького керівника театру «Березиль» народного артиста республіки тов. А. Курбаса. На викладачів, крім тов. Курбаса, — режисерів театру «Березиль»: Балабана, Дубовика, Складенка, а також проф. Білецького, проф. Полфьорова, проф. Юринця та т. т. Меллера, Крушельницького, Йогансена й інших»<sup>1159</sup>. На жаль, не всі ці плани пощастило зреалізувати. Передбачуваний обсяг праці виявився завеликим. Однак у тому вигляді, в якому студія існувала, результативність її роботи була очевидною.

Студія стала об'єктом постійного клопоту А. Курбаса — він контролював і спрямовував усю роботу особисто. Діяв планомірно, послідовно рухаючись від одного завдання до іншого, намагаючись, найперше, стимулювати процеси входження молоді до творчого складу трупі. Потрібно було прищепити їм принципи березильської сценічної культури, тож, традиційний тренаж був обов'язковим для всіх членів колективу незалежно від віку та стажу роботи. Саме в такий спосіб творче єднання відбувалося найбільш природним чином, не риторично, а практично, в контакті новачків із безпосередніми носіями культури школи.

Напружений режим праці виявився чималим випробуванням для нових березильців. «На ранкові заняття пластикою та акробатикою приходили, крім нас, студійців, усі актори театру. На уроках постановки голосу, художнього читання, культури мови ми старанно працювали над розвиненням свого мовного апарата. І розмовляли ми лише в ці години. На заняттях з акторської майстерності у наш перший навчальний рік усі завдання виконувалися без тексту. То були вправи на почуття аксесуару»,<sup>1160</sup> — згадувала одна зі студійок, зауважуючи, що тільки на другому році навчання в етюдах дозволили використовувати одне-два слова. Зазвичай, ці етюди-мімодрами одразу обговорювалися всіма студійцями, слово А. Курбаса або його асистентів — В. Складенка чи Б. Тягна — було останнім, підсумковим. Воно допомагало сфокусувати увагу початківців на засобах будови образу, а не лише на технічних знаряддях. Цей етап закінчувався опрацюванням монологу (для всіх студійок першого набору — монолог Джульєтти з III акту).

Делікатний момент входження новачків у практичне життя театру А. Курбас вважав за краще здійснювати у власних постановках. Це могла бути, приміром, роль безсловесної прибиральниці в «Народному Малахіїві» чи когось із натовпу

<sup>1157</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 39.

<sup>1158</sup> [Ужвій Н.] Любити тільки його: В гостях у Наталії Михайлівни Ужвій / розповідь записав О. Тарасенко // Культура і життя. — К., 1983. — 4 вер. — С. 4.

<sup>1159</sup> Драмстудія при театрі «Березиль» // Радянський театр. — 1929. — № 2/3. — С. 79. — Без підпису.

<sup>1160</sup> Мацкевич Г. Курбас у студії театру / Ганна Мацкевич // Лесь Курбас: Спогади сучасників [...]. — С. 247.



демонстрантів у «Пролозі». Необхідно було посприяти молодій людині відчути важливість його роботи для долі всієї вистави, коли відповідальність за художній результат поділяється між усіма творцями.

Третій рік мав інтенсифікувати здатність актора відчувати специфіку середовища через певний сценічний акт. Етюди у цій фазі навчання будувалися на партнерстві акторів одного з одним і з простором, який, у свою чергу, потребував опанування й трансформації. «Дальший учбовий етап мав умовну назву “просторовий план”. Завдання ми виконували по двоє — чоловік і жінка, причому один з двох (по черзі) мав бути сценаристом і режисером. Короткий сценарій будували окремими кадрами — скульптурними групами, ніби поволі рухали кіноплівку»<sup>1161</sup>.

Подібні приклади педагогічної практики (особливо харківської доби) є рідкісними. Їхнє значення важко переоцінити, головним чином, через брак документальних свідчень. Будь-які згадки про методичні прийоми, до яких Л. Курбас звертався, вказують на конкретні параметри створеної ним школи. Іншим важливим моментом цього процесу було продовження студій у теоретичній сфері. Ставлячи собі за мету розробку основ системи режисури, він водночас виховував таку потребу у своїх учнів-режисерів, розглядаючи це як певний педагогічний прийом.

У другій половині 1920-х років митець продовжує досліджувати *ритм* в сценічному мистецтві, перевіряючи результати теоретичного пошуку на заняттях з акторської майстерності, в тому числі й безпосередньо в студії театру. На третьому курсі цей аспект визначає довершення процесу формування мистецької індивідуальності актора. Володіння сценічними ритмами, однаково важливе і для актора, і для режисера, стає методологічною підставою для об'єднання їхніх зусиль на останньому етапі навчання. Саме тоді проблема сценічного конфлікту конкретизується в специфічних формах партнерства актора з простором. Вправи з «просторовим планом» невідворотно спрямовують виконавця до «режисури власної ролі». В праці над пластичними «кадрами» «конфлікт виявлявся в скульптурному взаємовідношенні тіл дійових осіб, думка конденсувалася у пластичному ритмі. [...] Олександр Степанович вимагав, щоб ми, використовуючи закони композиційного заповнення простору, наслідуючи класичні барельєфи, “ліпили” такі групи, які б з граничною виразністю доносили думку, зміст кожного кадра»<sup>1162</sup>.

Л. Курбас не полишає активної педагогічної праці під час відпочинку в Одесі, влітку 1928 р., коли (як це повелося ще за часів Молодого театру і продовжилася у практиці МОБу) вся трупа водночас відпочивала й готувалася до нового сезо-

<sup>1161</sup> Мацкевич Г. Курбас у студії театру [...]. — С. 250.

<sup>1162</sup> Там само. — С. 247.

ну. Репетиції та тренінг не припинялися ні за жодних умов. Сам Л. Курбас інтенсивно працював над окремими аспектами теорії театру, виступаючи перед творчим складом із доповідями, де висвітлювалися наступні теми: «Що таке ритм», «Визначення ритму в музиці», «Релятивізм», «Що таке концепція», «Пафос твору», «Закон інволюції та еволюції» та ін.<sup>1163</sup> Виголошення доповідей відбувається й на початку сезону, приміром: «Про час і ритм у театральному мистецтві», «Про закони просторового протиставлення в акторській професії. Про сценічний темп і ритм»<sup>1164</sup>.

Навчання режисури в «Березолі» — наполеглива щоденна робота. «Кожну нову виставу режисер-постановник готував з режисером-лаборантом — одним, а то й двома. Під час репетиції лаборанти мали фіксувати текстові зміни, запропоновані постановником, запам'ятовувати й уміти записувати мізансцени, давати виписки на потрібний реквізит, відзначати у режисерському примірнику п'єси ігрові паузи, безсловесні дійові епізоди, місця музики і шумів. Режисерський примірник ставав таким чином такою собі партитурою, що за нею режисер-лаборант міг реставрувати виставу, вводити та замінити виконавців. Досконало знаючи виставу й розуміючи її задум, черговий режисер-лаборант стежив із зали за перебігом сценічної дії, за реакцією глядачів, занотовував і доповідав Лесеві Курбасу свої зауваження. Жодне порушення творчої дисципліни на сцені не могло пройти повз увагу»<sup>1165</sup>.

Незмінною лишилася процедура затвердження режисерської експлікації, стадія, відома особливою ретельністю в обговоренні кожного проекту. Доповідач мусив бути готовим до граничної вимогливості з боку колег. «А коли молодий режисер, доповідаючи у деталях про свій задум, починав плутатися, “плавати”, губити за деталями головне, його негайно “ловили” на незрілості режисерського мислення»<sup>1166</sup>. Л. Курбас уважно стежив за цим процесом, відвідував репетиції, ніколи не дозволяючи собі робити зауваження постановнику у присутності акторів. Контролював він і роботу своїх учнів із глядачем. Спілкування із, головним чином, робітничою аудиторією було, як і у Києві, обов'язковим. «Режисура постійно готувала спеціальні програми, куди входили сцени з вистав і концертні номери березільських акторів. З такими програмами виступали на заводах, просто у цехах під час перерви. Режисер звертався до робітників із вступним словом про театр, його

<sup>1163</sup> Додатки: Матеріали до хронології життя і творчої діяльності О.С. Курбаса / [М. Лабінський] // Лесь Курбас: Спогади сучасників [...]. — С. 343.

<sup>1164</sup> Там само. — С. 344.

<sup>1165</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 42–43.

<sup>1166</sup> Там само. — С. 43.

репертуар, розповідав про акторів»<sup>1167</sup>. Тут теж відчувається відлуння мобільських підходів, навіть запозичення певних прийомів спілкування з аудиторією.

Час найактивнішої мобілізації нової режисерської генерації «Березоля» припадає на період між 1928 та 1931 роками. Попереднє покоління режисерів вже посідає помітне місце в театральному процесі України. В. Василько керує Одеською держдрамою, Червонозаводським театром. Г. Ігнатюк очолює Харківський театр для дітей, Б. Балабан — Харківську музкомедію, Я. Бортник — «Веселий пролетар». У кіно працюють Б. Тягно та Ф. Лопатинський. Майже всі вони — театральні педагоги. Багато хто регулярно вправляється у театральній публіцистиці<sup>1168</sup>. Не дивно, що за таких обставин уваги до «Березолю» не бракує і поза межами України. З 1927 р. журнал «Современный театр» регулярно друкує матеріали про «Березиль», присвячує йому цілий номер — 1928, № 32/33. Діяльність театру Л. Курбаса висвітлювали «Новый зритель», «Інтернаціональний театр», «Искусство». Молоді березильські режисери здобувають професію за умови зростаючої популярності колективу. Їх навантажують різноманітною, традиційною для «Березоля» працею.

І всі ці здобутки березильської школи Л. Курбаса зовсім не заважали противникам театру піддавати його шаленій критиці. Особливе місце тут належало державним та партійним інстанціям. Але це не зупиняло мистецького керівника у його прагненні активізувати педагогічну й теоретичну діяльність. Більше того, він використовував будь-яку нагоду для виголошення своїх думок із цього приводу. «Трибуною» для Л. Курбаса могла стати навіть спеціальна нарада, присвячена річниці так званої комісії чистки (1931 р.). Виступаючи на цьому засіданні, він із гіркотою говорив про неналежний стан власної роботи над створенням системи режисури: «Наша система вся в головах — вона не перевірена, вона складалася від лекції до лекції і з певними помилками, вона не перевірена з погляду діалектично-матеріалістичного методу. Це справа така, яку я мушу залишити в порядку. Я повинен, я зобов'язаний, як діяч пролетарського мистецтва, це зробити і дати в руки тим товаришам, які понесуть це далі, будуть поглиблювати і доведуть до того, що стоїть перед усім нашим театральним рухом, як мета»<sup>1169</sup>. Інтонація виступу — окрема проблема, натомість слід акцентувати інше — занепокоєність митця відсутністю теоретичної, методологічної бази, що без них творчий рух відчутно уповільнюється.

<sup>1167</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 43.

<sup>1168</sup> Про долю березильських режисерів див.: Кузякина Н. Воспитать ученика / Наталья Кузякина // Театр. — М., 1987. — № 9. — С. 71–79.

<sup>1169</sup> Промова Л. Курбаса в перше засідання комісії чистки, 1931 р. [Машинопис]. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42., од. зб. 11.

Відданість справі, висока вимогливість до власної праці, нестримний пошук нових шляхів якнайкраще характеризують мистецтво Л. Курбаса. Його власний приклад, був найсильнішим аргументом у тому, як він виховував нові покоління українських митців. Трагедія знищення самого майстра, його дітища стала трагедією для всього національного сценічного мистецтва. За відсутності лідера очевидно видається й приреченість самої березильської школи. Водночас є також очевидним, що знання, набуті учнями Л. Курбаса в процесі будівництва нового театру, досвід березильської школи увійшли у «плоть і кров» кожного носія цього досвіду, відтак не могли зникнути з розгромам «Березоля».

Нині уваги до особи Л. Курбаса у вітчизняному театрознавстві не бракує. Однак особливого інтересу до його педагогічної діяльності ми, на жаль, не спостерігаємо. Можливо, належна увага саме до цього аспекту надбав реформатора національного театру допоможе не лише краще усвідомити його внесок у розбудову української культури, але й сприятиме її оновленню.

Комедійна бравурність «Алло, на хвилі 477» на початку січня ніби задає тон 1929 року, кульмінаційною вершиною якого стає «Мина Мазайло» М. Куліша. Автор читає п'єсу майже одразу після прем'єри ревію, сказати б, переводячи регістр пануючої на той момент на кону «Березоля» комічної стихії на значно вищий соціальний, філософський щабель. Неперевершений виконавець своїх творів, М. Куліш якнайкраще презентував березильцям кожну нову п'єсу, безсумнівно впливаючи на сприйняття текстів через ритм, темп, емоційне забарвлення власної мови. Актори «Березоля» визнавали залежність від інтонаційного ладу кулішівського читання, у той чи інший спосіб адаптуючи авторське звучання тексту до сценічного кону.

Прем'єра «Мини Мазайла» відбулася 18 квітня 1929 р. наприкінці сезону, менш як за два тижні до початку гастролей у Києві<sup>1170</sup>. Напередодні Л. Курбас публічно зауважив, що поспіх завадив випуску спектаклю у належному вигляді — 45 діб недостатньо для повноцінної роботи. Він сподівався розпочати наступний сезон вдосконаленим сценічним варіантом «Мини Мазайла». Почуття відповідальності перед цим автором поглиблювалося кожною новою зустріччю з його творами, спричинялося усвідомленням безпрецедентного значення М. Куліша для «Березоля». Навіть більше — Л. Курбас був переконаний, що драматург — кращий на теренах Радянського Союзу, втім, це йому не завадило спробувати стилістично переосмислити п'єсу. Він не збирався ревізувати її всю, просто бачив у стильовій царині можливість оригінального сценічного розв'язання.

<sup>1170</sup> Також про виставу див.: Єрмакова Н. Про стилістичну трансформацію «Мини Мазайло» М. Куліша у театр «Березиль» / Наталія Єрмакова // Просценіум. — Л., 2007. — № 2/3. — С. 15–21; Там само. — 2008. — № 1. — С. 18–23.

Для багатьох результат виявився неочікуваним. Сам постановник був переконаний у доцільності обраного підходу: «Автор визначив її як комедію. Моя концепція [...] має на меті підкреслити її романтичний характер і в поставі я так і даю її. Моїм завданням було, дотримуючись цього пляну, перекласти тонку літературно-драматичну майстерність Куліша на сценічно-театральну символіку»<sup>1171</sup>. Кілька років потому, порівнюючи різні спектаклі за п'єсою М. Куліша, П. Рулін зробив висновок: «Тільки в “Березолі” набула ця вистава так би мовити принципового значення»<sup>1172</sup>.

Стилістичну трансформацію п'єси зауважили окремі сучасники, проте, оцінити її могли далеко не всі — заважала прямолінійність підходу: «Постановка Курбаса на знищила подвійності п'єси. Проте вона зробила все можливе для перетворення двоїстої п'єси у цілісний спектакль. Здійснений у традиційних курбасівських тонах спектакль, як такий, полишає по собі сильне та цілісне враження»<sup>1173</sup>. Відтоді довкола стилю вистави не щухають дискусії. Сьогодні про її ідеологічний аспект висловлюються значно відвертіше, аніж у часи створення «Мини Мазайла». Натомість окремі змістові пасажи березільської вистави, утворені стильовою кореляцією п'єси, тепер навряд чи можна стовідсотково дешифрувати. Це також стосується питання «зсуву» в світогляді авторів спектаклю саме тієї доби.

Свого часу березільську ревізію стилістики літературної основи деякі критики розглядали, посилаючись передусім на роботу режисера. Приміром, П. Рулін стверджував: «Лесь Курбас, з властивим йому вмінням бачити поза конкретними образами ширші символи та соціальні проєкції подав комедію Куліша, забстрагувавши її від певної соціальної бази й генералізувавши таким чином її постаті»<sup>1174</sup>. Ще відвертіше про естетичне оновлення висловлювався Й. Шевченко: «Режисер майже завжди іде далі від автора п'єси. Так сталося і з “Миною Мазайло”: там де у автора натяк — у режисера повне слово; коли в автора побут — режисер бере автора, веде на гору й показує йому широкі обрії символічної романтики, соціального символу. Автор ніби бавиться словом і неекономно заливає ним усю сцену — режисер (через майстерне оброблення акторське) показує способи точної композиції. Побутову певною мірою п'єсу він подає, як романтичну комедію»<sup>1175</sup>.

<sup>1171</sup> Б. С. [Б. Сіманцев] «Мина Мазайло»: (телефоном від харківського кореспондента) // Пролетарська правда. — К., 1929. — 20 квіт.

<sup>1172</sup> Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня [...]. — С. 111.

<sup>1173</sup> Романовський М. «Мина Мазайло»: («Березіль») / М. Романовський // Харьковський пролетарий. — Х., 1929. — 26 апр.

<sup>1174</sup> Рулін П. «Березіль» у Києві [...]. — С. 148.

<sup>1175</sup> Шевченко Й. «Ножиці» в театрі: (До підсумків сезону) [...]. — С. 113–114.

Тож обидва рецензенти констатували послідовну позицію театру, однак не спробували з'ясувати спонукальні причини запроваджених Л. Курбасом стилістичних трансформацій.

Втім, тут звертає на себе увагу специфічне вживання категорії романтичне, цілу систему «кристалізації» якого в березільській виставі запропонував Й. Шевченко: «Настановлення на романтичне трактування п'єси призводить до того, що кожний з персонажів виростає на велетенську постать, хоч вона виросла з реальності, але являє вже такий великий ідейний зміст, що тут бачиш багато більше, ніж у “реальності”. В сатирі людина все-таки лишається людиною, карикатура — це тільки прибільшення негативних рис; “Мина Мазайло” в березільській інтерпретації — це вже більше за карикатуру, вище за сатиру, — це виявлення сильно синтезованої потворності, — названо романтикою»<sup>1176</sup>. Якщо залишити відкритим питання коректності вживання терміну «романтичне», спрямування розмірковувань автора видається адекватним формі березільського опусу. Прагнення театру, сказати б, згустити сценічну матерію могло змусити критика вжити саме цей термін.

Майже шістдесят років потому Ю. Бобошко асоціював палітру романтичного у березільському «Мині Мазайлі» з культурними феноменами іншого походження: «Про романтизм у виставі говорити, звичайно, доводиться із застереженням — мався на увазі романтичний гротеск, гофманіада, та стихія, у якій тупі обивателі п'єси гіпертрофувалися режисером до ступеня страхітливих масок, фантазмагорії у виставі. Цими якостями спектакль, безумовно, перекликався з мейєрхольдівським “Мандатом”, піднімаючись іноді до жорсткого сарказму»<sup>1177</sup>. Така генеза видається цілком переконливою, водночас вона збагачує контексти вистави Л. Курбаса. Тож, категорія романтичного в березільському «Мині Мазайлі» завжди цікавила дослідників, викликаючи до життя корисні (для осягання змісту вистави) уточнення, розчищаючи шлях до подальшого її вивчення.

Варта особливої уваги генеза, яка пов'язує цю українську комедію з Театром Мольєра, на що вказували Ю. Шевельов, П. Рулін, Й. Шевченко. В монографії Н. Кузякіної «П'єси Миколи Куліша», в розділі, присвяченому «Мині Мазайлові», навіть є спеціальний підрозділ «В учнях у Мольєра». Майже для всіх згаданих дослідників «мольєріанське» означало послідовне укрупнення характеристик особливостей героїв та конфлікту. Окремий випадок, факт — тут перетворюється на прецедент, глобалізується у всіх його значеннях. З цією метою драматург вдається до прийому, культивованому народним імпровізаційним

<sup>1176</sup> Там само. — С. 114.

<sup>1177</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас [...]. — С. 140.

театром. Йдеться про маску, яка в світовому театрі посіла чільне місце універсального засобу типізації.

Як формоутворюючий фактор театральної гри маска надзвичайно цікавила А. Курбаса й неодноразово ним використовувалася на різних етапах мистецького пошуку, починаючи з «Горе брехунові». Невдовзі А. Курбас створює власну модифікацію маски, спираючись на українські культурні феномени. Результати його зусиль могли оцінити глядачі «Різдвяного вертепу» (1919 р.). Вертеп, особливо його інтермедійний шар, з моменту молодотеатрівської прем'єри постійно відлунює у сценічних творах лідера колективу, його учнів, засвідчуючи особливу увагу до художніх можливостей цього типу театру в цілому й маски зокрема. Нова п'єса М. Куліша створила винятково сприятливі умови для подальших шукань у відповідному напрямку. «Образи персонажів перетворювалися у “Березолі” на такі собі узагальнені образи-маски, не втрачаючи комізму життєвої достовірності. Своєю виразністю вони виявлялися близькими до зображення народної української кераміки. Я міг би порівняти їх з поетичним примітивом картин грузинського художника Ніколо Піросмані. Лесь Курбас спрямував сюжет у річище “високої комедії”»<sup>1178</sup>. У наведених візіях безпосереднього учасника подій цікавою є не лише сфера асоціювання, а й намагання визначити стильові джерела вистави — «високої комедії». У цьому ряду присутній також Гоголь, чий очевидний і незаперечний вплив чітко простежується в Курбасівських інтерпретаціях М. Куліша.

Проте, Мольєр, Гоголь і вертеп — фактори не тільки естетичного порядку, а й, сказати б, ідеологічні резонатори вистави А. Курбаса. Зауважимо: на час березільської прем'єри припало оприлюднення важливого для української культури твору ваплітянина, близької А. Курбасові й М. Кулішеві людини — А. Любченка — «Вертеп», де крізь «магічний кристал» цього феномену розглядався український світ. (Згодом Ю. Шевельов асоціюватиме багато явищ художньої дійсності другої половини 1920-х років із твором А. Любченка). Матрична будова вертепу визначається єднанням «містерії з інтерлюдіями», впливаючи на національну культуру, що зберігала у своєму генетичному коді цю ознаку як структурний принцип.

Ю. Шевельов запитує: «Хіба випадкова була співдружба ВАПЛІТЕ з бойчуківцями? А кілька років пізніше хіба не прийшов до своєї містерії Микола Куліш у своїй “Маклені Грасі”, створеній у співдружбі ВАПЛІТЕ й “Березоля”? Ба навіть “Диктатуру” Івана Микитенка Лесь Курбас трактував як містерію — аж до деталей, до асоціацій між малими хатками на планшетах і ренесансовими будиночками пізніх містерій, як вони засвідчені на малюнку Кайо й де Мелля 1547 р. —

<sup>1178</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 59.

з одним спільним завданням: виключити з театру поняття простору, дати дію поза простором, — як він виключений і в “Вертепі” Любченка, де дія симультанно відбувається то в кімнаті автора, то в безмежжі степу, то в безмежжі України як цілості — бо дія весь час відбувається по суті в душі, в діалектиці суперечностей, що існують, правда, в просторі, але не зв'язані істотно з простором»<sup>1179</sup>. У випадку А. Любченка, так само як і у випадку А. Курбаса, йдеться зовсім не про окремі ремінісценції з вертепу. Зі слів Ю. Шевельова цілком зрозуміло: вертеп важливий як принцип світобачення. Щодо «Мини Мазайла», то в його структурі відчутно озивалися визначальні принципи вертепної конструкції.

Очевидне відлуння відповідної традиції відбилосся на просторовому рішенні «Мини Мазайла», події якого розгорталися на двох поверхах. Причому, на горішньому — з'являлися у своїх ідеальних іпостасях-масках легендарні пращури героя, створюючи контраст не лише для Мини, а й для всіх здібнілих нащадків, уособлених героями комедії М. Куліша, які водночас відтворювали належну їм інтермедійну функцію. Горішні герої — діди — були метафоричним засобом узагальнення, зміни масштабів п'єси, нарешті — її проблематики. Характером залучення до сценічних подій, місцем перебування, знаковою природою, закодованою у структурі вертепу, вони перешкоджали скочуванню дії у побутово-приземлену стихію, уможливаючи збільшення видового масштабу березільської вистави.

Вплив вертепних канонів позначився також на змалюванні ще однієї групи персонажів, яка не брала участі в сімейних чварах Мазайл, — комсомольців, існуючих підкреслено незалежно від перебігу подій комедії. Їх і «дідів» об'єднували місцезнаходження й ставлення до подій сценічного «низу». Згори, звідки з'являлися освячені історією пращури, спускалися до Мазайл і сучасні «небожителі» — новітні «боги з машини», які своєю появою в п'єсі, радше за все, були зобов'язані бажанню автора відгукнутися на злобу дня. Недаремно призначення комсомольців вичерпувалося завданням — судити.

А. Курбас різними сценічними засобами декларував байдужість трійки (!) молодиків до проблем, якими переймалася решта персонажів. Він «вигадав особливий цікавий сценічний прийом: комсомольці вели між собою розмови, перекидаючи один одному волейбольного м'яча»<sup>1180</sup>. Хоча текст п'єси передбачав гру в м'яча, постановник на ній умисно наголошував. Відтак, більшість закидів ідеологічного плану саме гру в м'яча трактували як свідоме «зниження» ролі ідейного фактора, спотворення образів більшовицької молоді, спрощення їхньої місії.

<sup>1179</sup> Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь: («Вертеп» Аркадія Любченка)// Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література, мистецтво, ідеологія [...]. — Т. 1. — С. 463.

<sup>1180</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 59.



Навіть, коли критиком був прихильний до театру і вистави Й. Шевченко. Він, порівнюючи березільську й франківську вистави, писав, що у Г. Юри «батьоріше зухваліше вривається [...] у дію група комсомольців, тимчасом у “Березолі” [...] комсомольці видаються [...] ідеологічними сухарями. Бо, очевидно, за пляном самої постанови, тут подають мало виразних, ніби не серйозних, комсомольців»<sup>1181</sup>.

Тож, очевидно: у «Березолі» питання участі «комсомолу» в проблемах решти героїв твору розв’язувалося тенденційно. Чи не тому комсомольці у Л. Курбаса не могли «розчинитися» в проблемах родини Мазайл, так само, як цього не могли персонажі верхнього поверху вертепу? Можливо, тут також діяв закон, який зумовлює сферу дій персонажів залежно від місця їхнього поставання й перебування? Режисер міг «закодувати» поведінку трьох молодиків, передбачливо змусивши їх спуститися з гори. Закономірна (за такої постановки питання) незворушність комсомольців на березільському кону, в кращому випадку, викликала здивування критиків, у гіршому — роздратування, звинувачення в ідеологічній «безграмотності». Тим не менше, комсомольці у березільців існували в іншому (аніж багато кому хотілося б) змістовому вимірі: вони — самодостатній гурт людей, чия місія якраз і полягала у відвертому гребуванні Мазайлами, їхніми проблемами та «драмами». Присутність у домі головного героя вичерпувалася завданням — судити, що у посталому політичному контексті невідворотно загрузало в провокативно небезпечній проблематиці.

Саме о тій порі залучення до політичних вироки широкіх кіл «ідейно зрілих громадян» перестає бути чимось винятковим. І чи варто нагадувати, що якраз на час прем’єри «Мини Мазайла» починає чимдужче розкручуватися колесо справи СВУ, й у ній неабияка роль призначалася масовці обурених «свідомих громадян». А вже втручання «нових людей» у сімейні «процеси» — і поготів виглядало річчю буденною. Тож іронія щодо виявів «політичної зрілості» й заподливної налаштованості судити «ідейно незрілих» співвітчизників, сама можливість такої іронії виглядала несумісною з «політичною цнотю» критиків вистави Л. Курбаса. Найменший натяк на подібні речі відлунював у рецензіях нерозумінням, здивуванням, обуренням.

Звичайно, ідейні, філософські, політичні сенси такого роду диспозиції унеможлилювалися б психологічно-побутовою стилістикою, водевільним планом, уподобаним іншими постановниками п’єси М. Куліша. Маска ж — рівень узагальнення принципово змінює. Ю. Шевельов, звертаючись саме до цього аспекту п’єси, знаходить для масок «Мини Мазайла» прототипи у попередньому творі М. Куліша — Л. Курбаса: «Це ті самі маски, що оточували Малахія, що їх він приводить до Раднаркому, що кружляли навколо нього в парку божевільні, що, ква-

<sup>1181</sup> Шевченко Й. «Ножиці» в театрі: (До підсумків сезону) [...]. — С. 115.

плячись, робили своє діло в веселому будинку мадам Аполінари. Тільки в світлі іншого жанру вони заблищали тут строкатими крильцями в своєму короткотривалому танку під променем сонця»<sup>1182</sup>.

Особливо оригінально видається лінія зв’язку обох згадуваних п’єс та обох березільських вистав, яку зауважив В. Хмурий, спираючись при цьому на акторські роботи Й. Гірняка: «Образ Гірнякового Кума, безперечно, стимулював Куліша написати “Мину Мазайла”, як взагалі Березіль переключив його творчість у цілком інший план. Після натуралістичних “97” і “Комуни в степах” [...] він у “Народнім Малахії” приходить до заперечення натуралізму й виступає в мові та принципах рисунку персонажів з експресивними прийомами. Він дійшов цілком секрету флуоресценції слова і намагається вирвати персонажі з їхніх реальних сценічних формул, щоб крізь них одсвічувала їхня ідейна суть, образи-категорії»<sup>1183</sup>. Остання теза влучно визначає художній сенс березільських новацій, мотиви мистецьких перетворень, до яких вдавалися в «Березолі» в праці над п’єсами М. Куліша.

Позиції В. Хмурого та Ю. Шевельова тут збігаються. Але, коли останній кілька десятиліть потому повернеться до березільського «Мини Мазайла» й так само відштовхнеться від постановки «Народного Малахія», він називатиме його поразкою «режисера на шляху від театру масової динаміки до театру акторських образів»<sup>1184</sup>. Визнаючи, що це справа рук генія, однак не перемога, Ю. Шевельов далі говоритиме про їхнього «Мину Мазайла» як про (порівняно з «Народним Малахієм») випадок набагато простіший. Втім, зауважить суттєві позитивні зрушення на шляху «до театру акторських образів», хоча, на його переконання, вони були надто вже локальні: «На сцені рухалися маски, як у фарсах Мольєра. Курбас діяв тут не так через рух, бо й мас на сцені не було, хоч рух не був виключений з засобів вистави, — як через гротеск акторських характерів-маскар. Гірняк — Мина, Крушельницький — дядько Тарас, Ужвій — тьотя Мотя, Титаренко — Уля, усі, навіть картонний Мокій — Сердюк, були доведені до досконалості, і все було підпорядковане єдиному задумові, а монолог Мини про прізвище Мазенін був у всьому моєму театральньо-глядацькому житті одним з найвищих акторських осягів. Багатство інтонацій і жестів, підпорядкування кожного руху характерові образу, — це було справді неперевершене. За всім виразно стояв Курбас, але все знайшло життя в особистості актора, і це було виявом справжньої співдружності режисера і актора в новому театрі»<sup>1185</sup>.

<sup>1182</sup> Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша [...]. — С. 60.

<sup>1183</sup> Хмурий В. [В. Бутенко] Йосип Гірняк: етюд [...]. — С. 31.

<sup>1184</sup> Шевельов Ю. (Шерех Ю.) Я — мене — мені... (і доокруги): спогади [...]. — С. 150.

<sup>1185</sup> Там само.

Кожен більш-менш серйозний відгук містив похвалу акторам, подеколи зі згадкою про вирішальну роль постановника, чиї думки з цього приводу збереглися у невеликих, хоча й, промовистих фрагментах, засвідчуючи велику ретельність підходів. Так, приміром, було із зауваженнями Л. Сердюка (Мокій) та О. Доценко (Уля)<sup>1186</sup>. Вже перша фраза містить програмну установку на граничну довіру до кулішівського тексту. Йдеться про необхідність «збудувати образ в залежності від матеріалу», водночас «організувати свій матеріал у внутрішньому тонусі»<sup>1187</sup>.

Короткі репліки Л. Курбаса стосовно акторських показів окреслюють постать Мокія, яку, на думку частини дослідників, драматург не надто увиразнив. Радше за все, пересічній уяві бракувало авторської вказівки: Мокій позитивний герой, чи ні. Прозорою в цьому сенсі виглядає спроба Й. Шевченка вписати Мокія в певний соціальний контекст: «Интересний рисунок знайдено також і для “проєкції” молодого й палкого темпераменту, представника “нового покоління” українського майбутнього — комсомольця Мокія (арт. Сердюк)»<sup>1188</sup>. Зауваження Л. Курбаса на пробах не змальовують політично заангажованого кандидата в комсомольці, у нього Мокій — примхливий тип молодого ентузіаста, безпосереднього у своїх реакціях, трохи занудного, але щирого й симпатичного: «Смішно те, що він воює. Весела, не завзята хода, а легка, забавна, задорна, ходить, наче посвистує, наче баламкає ногами. Тільки не впасти в шарж... Мокій — “захоплений” плескає, енергія це русло, а зовнішність моторна... Вихор у голові, розгін, мрійність... Для молодості характерні різкі повороти всім тілом. Педант, підкреслює кожне слово»<sup>1189</sup>.

Крім констатації особливостей характеру героя, Л. Курбас пропонував засоби його сценічного вирішення, технологію творення ролі. З методологічної точки зору йшлося про синтез прийомів театру психологічної правди та театру широкого узагальнення й типізації. П. Рулін, приміром, звернув увагу на «гарну щирину недоречність» героя Л. Сердюка, який через те здавався трохи кумедною дорослою дитиною — «єдиний підхід, що всю лінію цієї постаті виправдовує»<sup>1190</sup>. Інфантильність Мокія відіграла роль такого собі «резонатора», здатного органічно поєднати іноді прямо протилежні реакції героя. Результат був гід-

<sup>1186</sup> У «Філософії театру» цей текст надрукований із серйозними помилками. Більшість зауважень Л. Курбаса були адресовані виконавцю ролі Мокія. Упорядник заміняє «Мокій» словом «макет», що перетворює текст на нісенітницю.

<sup>1187</sup> Курбас Л. Режисерські настанови до вистави «Мина Мазайло» // Курбас Л. Філософія театру [...]. — С. 720.

<sup>1188</sup> Шевченко Й. «Ножіці» в театрі: (До підсумків сезону) [...]. — С. 115.

<sup>1189</sup> Курбас Л. Режисерські настанови до вистави «Мина Мазайло» [...]. — С. 720–721.

<sup>1190</sup> Рулін П. «Березіль» у Києві [...]. — С. 149.

но поцінований сучасниками. Вайлувато-чарівний, замріяно-палкий, несподіваний у подеколи зовсім дитячих реакціях, «завзятий фольклорист» (за виразом Й. Шевченка) герой Л. Сердюка в цілому був романтиком-ентузіастом — виразником цілого покоління молодих українських мрійників, засліплених своєю мрією, вкрай вразливих і, радше, не здатних до боротьби. Образ вийшов хвилюючим і привабливим, до того ж майстерно зіграним, що в надміру патетичній формі висловив один з рецензентів: «Формально блискуче грає Мокія Сердюк»<sup>1191</sup>.

Уважний до всіх виконавців, Л. Курбас із особливою ретельністю працював над образом Мина. Й. Гірняк згадував, як під час читання комедії найперше дослухався до реплік дядька Тараса, передбачаючи свою подальшу роботу над ним. Натомість: «Догледливий педагог штовхнув мене на складніший шлях боротьби з самим собою, за що мені довелося з глибокою вдячністю схилити перед ним свою голову»<sup>1192</sup>. Л. Курбас працював із Й. Гірняком виключно самовіддано, марно постать головного героя виросла у виставі «Березоля» до вражаючих масштабів. Якщо для формальних антиподів — тьоті Моті та дядька Тараса — постановник не шкодував яскравих сатиричних фарб, буфонадних прийомів, то Мина потребував гротеску, який підносив би постать пересічного «радслужбовця» до висот трагедії. «Ретельно добиралися й фіксувалися до найдрібніших деталей поведінки, манери, зовнішність, пластика й ритміка. Характерне звучання мови, широка гама переживань Мина, бодай і викликаних нікчемними, дріб'язковими причинами, надавали його образу глибини й об'ємності»<sup>1193</sup>.

Слова безпосереднього учасника вистави дістають підтвердження у розвідці В. Хмурого, коли той наголошував: «Легенький натяк драматурга, хто такий справді його персонаж, актор поглиблює до графічної чіткості. Його Мина Мазайло увесь in extremis. Кожен його крок по сцені, кожен його вчинок, рух пальця, навіть усмішка виходять із грітої все життя в серці мрії і по сантиметру наближають до її здійснення»<sup>1194</sup>. Л. Курбас намагався збільшити масштаб постаті героя, не змінюючи його органічної природи, уникаючи побутовізму й надмірного психологізму. Тож, як зауважив рецензент, «Мазайло Гірняка зовсім не соціально-конкретний тип, але символічний образ, формально дивовижно витончений і простий»<sup>1195</sup>. У центрі спектаклю постановником для нього вибудовувалася спеціальна трьохактна «моновистава».

<sup>1191</sup> Романовський М. «Мина Мазайло»: («Березіль») / М. Романовский // Харьковський пролетарий. — Х., 1929. — 26 апр.

<sup>1192</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 312.

<sup>1193</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 59.

<sup>1194</sup> Хмурый В. [В. Бутенко] Йосип Гірняк: етюд / В. Хмурый [...]. — С. 31.

<sup>1195</sup> Романовський М. «Мина Мазайло»: («Березіль») [...].

Сама поява у виставі героя Й. Гірняка була інакшою, аніж в авторській ремарці. Цілком пересічна подія, про яку сповіщає звичайний дзвінок у двері, перетворилася на ефектну й жваву мізансцену надміру агресивно виголошених реплік до того моменту, коли глядачі побачили Мину на власні очі. Бравурність, «блискавки і грім» його появи мусили задавати тон усім подальшим подіям. Таким чином, А. Курбас створює, сказати б, затакт першої зустрічі публіки із Миною, скасовуючи інформативно-знакову роль дзвоника. Він «замінив цей сигнал гістерично-радісним вигуком героя комедії ще із-за лаштунків сценічного оформлення: “Го, го-го-го”... Після реплік Мазайлихи та дочки Рини, “Папа прийшов”, на сцену вибігав, мов навіжений, Мина Мазайло. Розкидаючи по всій сцені свою старорежимну чиновницьку шинелю та решту зовнішнього одягу, він продовжував своє невгамовне “Го-го-го”! Побачивши дружину й дочку, він наче опам’ятався і прошепотів загробним голосом: “Дайте води”»<sup>1196</sup>. Наступний монолог про ЗАГС перетворюється на окремий дивертисмент. На ступінь хвилювання персонажа, якому він ніяк не міг дати ради, вказували некоординовані маніпуляції з предметом. Ефектне антре, майстерно демонструючи душевний стан персонажа, за П. Руліним створювало враження окремого видовища, оскільки було «добре розподілене на три частини маніпуляціями з гальошами, що їх він у захопленні забув скинути»<sup>1197</sup>.

Другим актом «моновистави» була сцена біля дзеркала, коли Мина приміряв нові «ролі-маски», поводячись із прізвищем, як із ритуальним предметом. (Нове ім’я ставало засобом травестійної ініціації). А. Курбас розгортав епізод у досить довгу сцену, уможливаючи «проживання» цілого спектаклю з власною експозицією, кульмінацією та розв’язкою. Це — момент граничної самореалізації героя, коли він «здіймав» на чималі котурни власну персону, не шкодуючи для цього найяскравіших «барв». Одночасно відбувалося «роздвоєння» героя Й. Гірняка, що викликало асоціації з гоголівським Поприщиним. Різні «ефектні» прізвища Мيني, з одного боку, множили його «я», засіваючи світ все новими Минами, а з іншого — сакралізували назву, нехтуючи самою людиною, аж поки нарешті ім’я, подібно до носа майора Ковальова, самочинно не відділялося і не починало жити своїм окремим життям. (Саме цей образ постає у П. Руліна, коли він, заперечуючи «дріб’язковість», яку накидали драматургу, пише: «наче б то вся справа в цій зовнішній фабулі, наче б то фантастична історія про те, як у майора Ковальова одного дня зник ніс, перешкодила Гоголеві дати насичену концентрацію чиновницького життя!»<sup>1198</sup>).

<sup>1196</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 314–316.

<sup>1197</sup> Рулін П. «Березіль» у Києві [...]. — С. 148.

<sup>1198</sup> Там само. — С. 147.

Отримавши можливість позбутися власного жалюгідного «Я», герой Й. Гірняка почуватися режисером власної долі. Біля люстра він розігрував виставу для себе, приміряючи різні соціальні «маски», хоча маніпулював ними так само безладно, як калошами на початку вистави. Нові подоби Мيني люстром ніби множилися, породжуючи візуальну «дурну безкінечність». Однак, зміною прізвища так само нереально виправити життя, як і фантастичною машиною із «Народного Малахія».

Пафос і безглуздя об’єднувалися у цьому епізоді, витворюючи моторошний образ, що сам себе підживлював: зі збільшенням першого (пафос), зростало друге (безглуздя) — і навпаки. Враження від цієї сцени добре передають слова В. Хмурого: «І коли Гірняк грає свій монолог, кожне його слово одсвічує, я б сказав, “здійсненою мрією”. До речі, чи не вперше на цій сцені грають монолог?! Я навіть не знаю, чи так можна сказати. Проте, інакше сказати не можу. Гірняк тут не ходить, не говорить, не жестикулює, а грає. Текст тут тільки безконечна варіація фраз із прізвищем Мазенін. Близько 15 хвилин актор на сцені по суті говорить шаблонні слова, що їх ми в звичайнім житті не чуємо, не фіксуємо в мозку. Але він мрію Мазайла — психологічну категорію його соціально-расового образу — так злив із цими словами, інтонаціями, жестами й мімікою, що вони звучать як надхнений сонет. Про Гірнякового Мину Мазайла можна цілком серйозно, не боячись уславитися верхоглядом, сказати, що це шедевр сценічного майстерства...»<sup>1199</sup>.

Якщо перший епізод, попри надмірну емоційність поведінки героя, відповідав уявленню про психологічну вірогідність, то сцена біля люстра надавала його постаті рис фантазмагоричності. Нарешті, в третьому акті цієї «моновистави» гротеск починав набирати ознак трагізму, тож, герой Й. Гірняка опинявся на межі, за якою майоріло божевілля. За роздвоєнням особи (другий акт «моновистави») наставала черга «олюднення» й «демонізації» Миною бездушного предмету. «Мазайло вішає свій старорежимний костюм на вішалку й говорить, сховавшись за нею, даючи цим враження порожнього футляра, що все ж таки живе і діє»<sup>1200</sup>. Так поволі накопичуються суто гоголівські мотиви, підтримані добре продуманою драматургією речового світу. Сцена «озвучення» сюртука стає кульмінаційною. Їй передувала експозиція зі скинутою на підлогу шинелею (!) й безглуздою тягатиною з калошами. Нарешті настає розв’язка: «Мазайло лягає на канапку і вся родина починає носити його по кімнаті з порожнім сурдутотом попереду, створюючи враження похоронного походу»<sup>1201</sup>.

<sup>1199</sup> Хмурый В. [В. Бутенко] Йосип Гірняк: етюд [...]. — С. 31–32.

<sup>1200</sup> Рулін П. «Березіль» у Києві [...]. — С. 148–149.

<sup>1201</sup> Там само — С. 149.

В березільському «Мині Мазайлі» хвороблива гра у «я — не я» виявляється «заразною», вражаючи найближчу рідню героя вистави, а його самого духовно знищує. Три акти «моновистави» (з виокремленою «драмою речей») змальовували головного героя (за М. Романовським, «страхітливої оболонки людини») майже вичерпно.

Свіжих барв характеристичній палітрі додавали дуетні сцени Мини із Бароновою-Козиною Г. Бабіївни, яка «чудово зображувала нафталінну “аристократичність” учительки “правильних проізношень”»<sup>1202</sup>. П. Рудін писав про «концертну гру обох акторів»<sup>1203</sup>. Для Й. Шевченка, «наче з музею витягнена Баронова-Козино в “Березолі” — колюча і зубата» за технікою виконання стояла «вище, ніж хто інший з виконавців»<sup>1204</sup>. Найбільше до цієї актриси, на його думку, наблизився М. Крушельницький у ролі дядька Тараса.

Захват від роботи першого коміка «Березоля» виказували всі без винятку рецензії, відрізняючись, хіба що, тлумаченнями образу в діапазоні від «гумористичний» до «сатиричний». М. Романовський, приміром, змальовує його ледь не водевільну фігуру: «Дядько Тарас у Крушельницького — другий прекрасний образ спектаклю, також символічний, але добродушно-іграшковий, легкий, сповнений тонким національним гумором, та всупереч усій комплекції Крушельницького... повітряно-невагомий»<sup>1205</sup>. За П. Рудіном, герой М. Крушельницького «дістав собі широку соціальну проекцію, нагадуючи дечим типи, що їх увічили вже Винниченко (Поміркований та Щирий), Коцюбинський (Хо)»<sup>1206</sup>.

Свого часу поширення набула практика ідеологічного ототожнення постатей тьоті Моті та дядька Тараса, через що героя М. Крушельницького визнавали так само вартим однозначного осуду, як і горезвісну курську родичку Мазайл. Утім, зрідка траплялися свідчення того, що ставлення березільців до дядька Тараса було набагато прихильнішим. Приміром, Р. Черкашин, характеризуючи сценічну подачу реплік цього героя на злобу дня, наголошував: «Мар'ян Крушельницький надзвичайно вигадливо, справді віртуозно розмалював багатьма несподіваними ігровими деталями колоритний образ дядька Тараса, чиї ущипливі зауваження про радянську дійсність нерідко влучали у ціль»<sup>1207</sup>. Радше за все, влучність висловлювань героя безпосередньо залежала від потрактування його театром: право на прицільні «залпи» навряд чи надали однозначно негативному персонажу.

<sup>1202</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 59.

<sup>1203</sup> Рудін П. «Березіль» у Києві [...]. — С. 149.

<sup>1204</sup> Шевченко Й. «Ножиці» в театрі: (до підсумків сезону) [...]. — С. 114–115.

<sup>1205</sup> Романовський М. «Мина Мазайло»: («Березіль») [...].

<sup>1206</sup> Рудін П. «Березіль» у Києві [...]. — С. 149.

<sup>1207</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 59.

В концепції А. Курбаса існували певні акценти, які, сказати б, виводили дядька Тараса з-під критичного вогню, дозволяли сподіватися на прихильне ставлення театру до героя. Першою на це звернула увагу Н. Кузякіна, спираючись на спостереження А. Куренка, — єдиного, хто вказав на інспіровану театром алюзію, завдяки якій цей персонаж набував непересічного забарвлення: «У соковитій та м'якій барвистості Крушельницького є те, над чим він нібито зараз і посміюється з висоти нашої доби, але те, що складає його багатство, як актора, і що походить від минулого, яке починається на Кро...»<sup>1208</sup>. Н. Кузякіна слушно пояснює цю досить несподівану проекцію таким собі апартом у бік українського класичного театру, свідченням ревізії «Березолем» набутків попередніх мистецьких поколінь.

Подібних поглядів дотримувалася і Ю. Шевельов, вказуючи на непересічний характер проблеми, посталої у співпраці драматурга та режисера: «Окремою темою могло б бути творче відтворення в п'єсі і виставі традицій українського народного театру — того самого, що виродився в наш так званий, “етнографічно-побутовий” театр і що його справжні традиції так цінили Микола Куліш і Лесь Курбас»<sup>1209</sup>. Тож, постать саме М. Кропивницького виникає в уяві А. Куренка не даремно — досить поглянути на фотографію М. Крушельницького у цій ролі, щоби побачити з якого «оригіналу» списувалася зовнішність дядька Тараса. До речі, і малюнок ролі у нього суттєво відрізнявся, приміром, від запроваджененого Й. Гірняком. Це одразу помічає П. Рудін, який, порівнюючи обох митців, спеціально наголошував на цьому моменті.

Вся наскрізна лінія ролі дядька Тараса спрямовувалася до «олюднення» героя через ретельне відтворення його реакцій, поведінки, манери триматися, власне — характерності. Він мусив стати добре впізнаваним, зрозумілим, близьким. Саме подробиці робили цю постать на березільському кону значно симпатичнішою. «Старанним опрацюванням Крушельницький досяг максимальної зосередженості дрібних рисок, що виявились далі у всій поведінці актора на сцені. Широкі штани, короткий зріст, широкі кроки — все це створювало враження якоїсь безпорадності, кволої нікчемності поруч максимальної роздратованості. Особливої загостреності досягли сцени, де дядько Тарас готується виступати на родинній дискусії, розкладаючи свої зшиточки та папірці й довго вишукуючи в них потрібні назви; варт згадати також сцену, коли дядько Тарас малпує тьотю Мотю, виявляючи максимум злоти проти неї, а все ж мусівши коритись їй на дискусії»<sup>1210</sup>.

<sup>1208</sup> Куренко А. Гастроли театру «Березіль»: «Мина Мазайло» / А. Куренко // Вечерний Киев. — К., 1929. — 3 мая.

<sup>1209</sup> Шерех Ю. Друге народження «Народнього Малахія» [...]. — С. 407.

<sup>1210</sup> Рудін П. «Березіль» у Києві [...]. — С. 149.



Такий дядько Тарас якнайкраще «пасував» саме Мокію, відтіняв його запальну удачу, перейнятість національною ідеєю. Звичайно, план стилістичної подачі дядька Тараса М. Крушельницьким тяжів до відвертого «буфу», тоді як Мокій Л. Сердюка вбирався у «шати» героя ліричної комедії. Проте, обидва вони дивним чином віддзеркалювалися один в одному, як ніхто інший у цій виставі. Навіть більше: дядько Тарас у сценічному потрактуванні «Березоля» справляв враження пародійно-парадоксального alter ego Мокія. Через їхнє взаємне відлунювання виникало чимале й змістовне енергетичне поле.

Щодо іншої місії героя М. Крушельницького — бути противагою тьоті Моті, — то березільському дядькові Тарасові таке геройство було явно не під силу; дотягнутися до ролі її головного опонента комедійно-романтичний полтавський українофіл аж ніяк не міг. І це при тому, що панівна ідеологія вимагала паритету у засудженні «великодержавного шовінізму» (тьотя Мотя) та «буржуазного націоналізму» (дядько Тарас). Театр відмовлявся ставити обох героїв на один щабель, маючи для цього власні підстави.

Знаменита курська тітка, яка із пафосної Мотрони ніби за законами клоунади вмить «перекидалася» на анекдотичну тьотю Мотю, — на березільському кону мала трьох видатних виконавців. Головною, безперечно, слід вважати Н. Ужвій. Двоє інших — А. Бучма та Л. Сердюк грали мадам Розторгуєву кілька разів, лишивши по собі театральні легенди, на жаль, документально не підтверджені. Славетна тьотя Мотя вихопилася з-під пера М. Куліша і скочила на березільську сцену з таким переможним азартом, який міг легко затьмарити все і вся у знаменитій виставі Л. Курбаса. Вона здобуває фантастичну популярність завдяки, головним чином, винятковому таланту драматурга. Таких блискучих ролей мало в історії не лише українського театру ХХ ст. Проте акторське «очуднення» літературного образу, попри «самогральність» персонажу, потребувало неабияких зусиль, майстерності. Насамперед — стильової чутливості, збудливості, сценічного шарму, незаперечного комедійного таланту.

Про тьотю Мотю писалося й говорилося багато. До цього сценічного образу схвально поставилися колеги актриси («Соковитими бурлескними барвами змальовувала Наталя Ужвій безапеляційність й азартний темперамент міщанки тьоті Моті»<sup>1211</sup>), ним захоплювалися критики («Соковито, яскраво, грає Ужвій тьотю Мотю, в якій вміщена стихія величезної “плотолубної” життєрадісності»<sup>1212</sup>). З її появою на сцені починала вирувати невгамовно-переможна сила, яку ніщо у світі не могло зупинити. Агресія заміняла Мотроні Розторгуєвій принципи, безапеляційність — переконання. І все, що нею робилося, було галасливим і нахабним.

<sup>1211</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 59

<sup>1212</sup> Романовський М. «Мина Мазайло»: («Березіль») [...].

Образом, створеним Н. Ужвій, усе новітнє радянське міщанство «поіменувалося» з відвертістю і сконденсованістю, доступною тільки масці. Про те, що саме тьотя Мотя була головним об'єктом сатири, і що саме така диспозиція виявилася дуже влучною, опосередковано свідчить листування у колі найближчих друзів авторів вистави. Так, Ю. Яновський, приміром, писав з Києва до А. Любченка, сповіщаючи про гастролі «Березоля»: «1-го травня йшов “Мина Мазайло”. Були делегації Москви, Ленінграду. Страшна холодність прийому. В третій дії навіть виходили зі здивованням та образою. Вони певне чекали гопацьків та галушок, бо сьогодні в “Пролетарській Правді” є серед вражінь лнгр. робітників рядки про те, що вони чекали в “Березолі” побачити життя укр. робітника й селянина, а бачуть “Мазайла”. Я такий радий, що скачу зі своїм апендицитом. Поцілуйте Гуровича — прекрасного зануду! Київ. 4. V. 29»<sup>1213</sup>.

Здавалося, локальних тонів за такої моделі будови образу цілком достатньо, аби окреслити тьотю Мотю. Однак, Й. Шевченко помічає, що постановник зовсім не обмежує актрису кількома, нехай дуже виразними, рисами. Йому здається: Л. Курбас це робить даремно. Карикатура ж бо нюансів не потребує: «гра Ужвій — тьоті Моті — повна глибоко відчутого змісту, хоча режисер чомусь поєднав у цій постаті суперечливі зовнішні засоби (хитрість, елементи загарбного пожадливого характеру, що добре характеризують її “великодержавність” з несподівано швидкими, гострими поворотами, взятими з зовсім іншого психологічного арсеналу)»<sup>1214</sup>. Неоднозначність її ніби перевантажувала, ускладнювала, чого, на думку критика, тьотя Мотя була зовсім «не варта». Л. Курбас, вочевидь, дотримувався інших поглядів. Він не збирався надміру примітивізувати об'єкт критики, аби легше було його «засудити». Це стосувалося й інших членів родини Мазайл — «гостро-почуттєвого образу чарльстонно-опереткової»<sup>1215</sup> Рини (Н. Гитаренко), чи тупувато-безпорадної Мазайлихи (Н. Пилипенко). Робота всього ансамблю заслуговувала бути поцінованою як концертна.

Музичні асоціації, вподобані різними критиками, цілком відповідали характеру сценічних подій. Метафорика спектаклю — чуттєва й водночас узагальнююча — потребувала саме таких виразів. А ще, за традиціями концертного виконання, зі сцени усувалися будь-які (особливо побутові) реалії — ніщо не повинно було відволікати від виконавця та виконання. За схожими законами організовувався й сценічний простір. В. Меллер багатьох вразив, створивши середовище, яке не асоціювалося ані з умовним, ані з реалістично-побутовим оформленням.

<sup>1213</sup> Голубі диліжанси: Листування ваплітан: (матеріали з архіву Аркадія Любченка) / [упорядк. Ю. Луцького]. — Нью-Йорк: Слово, 1955. — С. 19.

<sup>1214</sup> Шевченко Й. «Ножиці» в театрі: (До підсумків сезону) [...]. — С. 114–115.

<sup>1215</sup> Романовський М. «Мина Мазайло»: («Березіль») [...].

На кону перебувало мало речей, звичних для приватного приміщення: стіл, канапа, лічені стільці. Втім, вони, радше, позначали «ігрові місця», аніж «створювали образ» конкретного родинного середовища. Це було, краще сказати, не хатне помешкання, а його декларація. Така образна «стерильність», вочевидь, не передбачала індивідуалізації — концерту ж, бо, вона не потрібна.

Водночас над тим нейтрально-безвідносним «позначенням» людського житла, здійснювалося щось зовсім неймовірне — над жалюгідним життям злощасних обивателів прокреслювалися орбіти космічних тіл. Еліпси, радіуси, щогли, сталеві хребці башт пересікалися десь у надземних висотах. Вони навіювали згадки про твори нещодавно актуального «лучизму», вражали розмірами і геометрією. Мазайли цього не могли не лише зрозуміти, а й «побачити». Люди і простір протистояли за законами малих і великих чисел.

Засобами пластичної режисури на березільському кону організовувалося зіткнення світовідчуттів різних «профілів» і масштабів. Окрім цього, простір сцени досить безладно «захарашувався» великими чотирикутними щитами, «на яких видніли аплікації деталей міщансько-домашньої обстановки»<sup>1216</sup>. Міщанський світ пнувся примножитися, побільшати, але виходили тільки скалки — гігантські, проте, все одно, скалки. Величезні щити (за Н. Кузякіною — «крегівські», хоча у їхній «грі», радше, відбився принцип просторового розв'язання «Макбета» Л. Курбаса — В. Меллера 1924 р.), крім усього, подібно до хазяїв квартири, виявляли здатність до мімікрії, змінюючи «свій вигляд відповідно до ходу п'єси (дуже вдало подають вони під час дискусії вивернуті матраци — пружину й траву)»<sup>1217</sup>.

Досліджуючи розвиток основних тенденцій березільської сценографічної школи, Д. Чукін розглядав «Мину Мазайла» як важливий етап її становлення. Йдеться про інтерпретацію простору в процесі організації сценічної дії, краще сказати: формування сценічної дії засобами пластичної режисури. Насамперед, за Д. Чукіним, робота В. Меллера в «Мині Мазайлі» є принциповим прикладом плідних зусиль ритмізації середовища: «Шляхом підкреслено поданої ритмізації простору не завуальованої конкретним речовим оформленням, розв'язує художник оформлення “Мини Мазайла”. Фрагменти — натяки на речі з характерною фактурною розробкою, багато сприяють, поруч основних ритмічних ліній спектаклю, вияву романтичного тону вистави»<sup>1218</sup>.

Окрім досить прозорої опозиції «двох світів, двох світоглядів», художник запроваджував ще один значущий принцип, словами Л. Курбаса, «просторової наголошеності», для чого з обох боків сцени під невеликим кутом одне до одно-

го і до глядної зали розмістили два величезних трюмо. Візуально вони асоціювалися зі щитами й у такий спосіб ніби пов'язували між собою умовні й «безумовні» об'єкти середовища, правили за їхній перехідний модуль. Але формально й по суті дзеркала виконували власну особливу роль. На самому початку вистави «Лесь Курбас водив Рину та Улю від дзеркала до дзеркала, пропонуючи їм чарівні мережива, що розвивалися із натяків інтонацій, музики слова і мови, ба, навіть з руху обличчя та речей... Їхні діалоги й окремі репліки перепліталися різними паралельними діями, жестами, мімічними виразами внутрішніх станів... [...] Два дзеркала, у яких не тільки Рина й Уля, але й згодом всі персонажі віддзеркалювалися й перевіряли свої вирази очей, облич і т. п., розсували стіни міщанського гнізда, переносили обставини, проблему і дію у простір цілої країни, цілої нації»<sup>1219</sup>. Герої вистави заглядали у дзеркала частіше, ніж будь-хто в свою душу. Втім, «підступні» люстра, крім «ідентифікації» персонажів, досить відверто демонстрували, множили їх зображення часто в карколомних ракурсах. Одночасно, геометрія докільля дзеркалами відчутно корегувалася, чи, навіть, деформувалася. Простір губив ознаки ясності й стабільності параметрів: вигинався, роздрібнювався, втрачав цілісність. Виникало враження візуальної містифікації, яке з розвитком подій лише посилювалося: особа й «подоба» проживали на кону паралельні сценічні життя, зрівнявшись у своїх «значеннях».

Дзеркала як такі, а тим паче, «включені у дію» найпершим епізодом вистави, крім усього, прямо апелювали до славетного гоголівського «неча на зеркало пенять», поширюючи значення ще однієї (не менш важливої, ніж мольєрівська) гілки родоводу твору М. Куліша — Л. Курбаса. І, як це було за часів Гоголя, епіграф жодною мірою не стосувався самих лише персонажів твору. Ряд — Мольєр, Гоголь, вертеп — визначав зміст спектаклю як гостро сатиричного, а не фейлетонно-локального. Масштаб був суттєво більший, не в останню чергу через опуклу романтичну рельєфність образної системи. Сатиричне у відповідному сусідстві відтінялося та радикалізувалося в особливий спосіб.

Романтичний план березільського «Мини Мазайла» безпосередньо стосувався теми (словами персонажів п'єси) «укрмови». Завдяки їй «дзвенів» ліричний струм у поетичній душі Мокія Л. Сердюка, а закоханість у рідне слово перетворювало пересічного молодика на поета. Краса народної балади перероджувала на справжнє почуття примітивний флірт, на який лише і була спочатку здатна Уля (О. Доценко). І Мокій, і, певною мірою, Уля лишалися в своїм зачаруванні українською мовою неофітами-романтиками, хоча їхні реакції подеколи виглядали майже «школярськими». Соціальний і політичний аспекти колізії з «укрмовою», драматизм національного питання лишалися поза їхнім розумінням.

<sup>1216</sup> Гірняк Й. Спомини [...] — С. 316.

<sup>1217</sup> Рулін П. «Березіль» у Києві [...] — С. 148.

<sup>1218</sup> Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

<sup>1219</sup> Гірняк Й. Спомини [...] — С. 314.

Саме на таких — зневажених Мокієм та Улею аспектах — зосереджується дядько Тарас М. Крушельницького. Але «спотворене» гротеском обличчя, часом «клоунське» поведження, психологічна неадекватність, жанрові ознаки «ведівільного дурня» — заважали серйозному ставленню до далеко небезпідставних кпин героя. Водночас, якщо театром і не афішувалися поблажлива оцінка дядька Тараса і навіть більше — фактичне визнання справедливості деяких його закидів, — то різниця у підходах до змалювання героя М. Крушельницького та героїні Н. Ужвій була досить прозорою. Перший — «романтик», змушений перебувати на «території» політичної історії, через що потрактовувався як герой комедії, друга — цинік-невіглас, чие місце було в «балагані». Перший — асоціювався із незворотним минулим, додаючи елегійності його сприйняттю. Друга — всюдисуща, добре вкорінена у соціальні процеси, здатна прориватися на керівні посади, уособлювала чималу загрозу як сила «теперішня».

У Л. Курбаса ця пересічна обивателька всім своїм єством стверджувала не лише власну дурнувато-страхотливу позицію — вона потрактована як рупор мас. Під її знаменами не важко було уявити чималі шереги керманців новітньої влади. Мовна програма березільської тьоті Моті, чи краще сказати, «запрограмованість» Мотрони Розторгуєвої, саме у словесних формулах, конструкціях виявляла ганебні наслідки антиукраїнської політичної діяльності. В інтерпретації Л. Курбаса мова тьоті Моті була її «характером», загостреним до маски.

Нарешті, сам заголовний герой вистави. Він вбачав у мовній проблемі головну прикмету свого кричуще нещасливого суспільного становища. Тому-то персонаж Й. Гірняка й з'явився на кону «Березоля», що його проблема була і лишилася найважливішою не тільки для Мینی. Гноблений у соціальному і приватному існуванні, він шукає «перепустки» в краще життя, для чого треба було відцуратися від свого роду-племені. Причиною своїх страждань він вважає українське походження, а відлік усім тим поневірянням, втратам й обмеженням веде ще з царських часів. Виникає питання: «А чого ж він так цим переймається сьогодні? Невже нічого не змінилося за десятиліття “нового життя”?».

Це нериторичне питання хвилює не самого лише Мину Й. Гірняка. Ним себе творчо «обтяжували» автори березільської вистави. Тому саме на цьому рубежі й пролягав тематичний водорозділ між спектаклем Л. Курбаса та інших українських театрів, зосереджених на «викритті націоналізму». Ідеологічний розгром березільського «Міни Мазайла» та відсутність негативних реакцій на інші постановки п'єси М. Куліша, прямо вказували на серйозну змістову різницю між спектаклями.

Мало що провіщало розправу над спектаклем «Березоля» на момент прем'єри. Перші закиди, насправді, стосувалися лише п'єси. Критикам не подобався її «філологізм». Цей «твір для читання» — за їхнім наполяганням — виглядав вкрай нещезнічим. Можливо, найбрутальніше з цього приводу висловлювалися Є. Касьяненко

та П. Любченко (Кость Котко), які не зупинилися й перед політичними звинуваченнями, закидаючи авторам нехтування генеральними настановами більшовиків щодо національного питання.

Навіть Й. Шевченко дозволяє собі говорити про «ідеологічні хиби» через брак чіткості в змалюванні Мокія, якого слід було краще позиціювати в проблемах національних. Критик необачно дає зрозуміти, що любов до рідного краю несумісна з вимогами до позитивного героя, сформульованими ідеологічним апаратом радянської влади. Але романтичне обарвлення теми «мови», очевидна прихильність до пристрасного адепта рідного слова Мокія, те, що слідом за драматургом «Березиль» підносить «мову» на небувалу височінь, — бентежить і збиває з пантелику. Й. Шевченко з жалем констатує: «Проте, й Мокій — темпераментний у націоналізмі — блідий в інтернаціоналізмі»<sup>1220</sup>. А головне — бадьорість, оптимізм, краса життя відтворювалися у спектаклі і п'єсі зовсім не представниками «передового загону партії».

Тим не менше, сам критик через кілька рядків не утримується від можливості вказати на справжнє джерело радісного хвилювання: «Слова блищать, поєднуються в несподівано сміливих комбінаціях, сміються метафорами, сплітаються й розсипаються бризками парадоксів — тут є щось і од барвистого народного примітиву, і від досконалої й скупі техніки сучасного індустріалізму. Але цих слів усе ж занадто багато — вони заливають своїм широким потоком усю п'єсу»<sup>1221</sup>.

Л. Курбас цілковито поділяв принципи настанови драматурга щодо національного питання. Вочевидь і романтична стилістика спектаклю, якої він прагнув, не лише стосувалася окремих постатей чи образних засобів. Сама українська мова поставала на сцені «Березоля» об'єктом високого романтичного осягання. Романтизувався образ національної культури, яка через мову «сповіщає» світу про свою красу, щирість, гуманність.

Звичайно, така спрямованість твору вкупі з нехтуванням політичним замовленням була приречена на незаперечну відсіч. «Осанна» національній ідеї через оспівування мови як такої (не лише зразків, що були предметом замилювання Мокія, але й мови самої п'єси, Кулішевої мови, взагалі — української мови), вертепні, гоголівські рефлексії робили цю просту річ не такою вже простою. Недаремно Ю. Шевельов писав: «А тим часом український театр дістав свою найкращу комедію, може, свою єдину комедію, якщо властивістю комедії вважати легкість, грайливість, ритмічність, грацію на підложжі глибокого, але тільки натякненого змісту»<sup>1222</sup>.

<sup>1220</sup> Шевченко Й. «Ножиці» в театрі: (До підсумків сезону) [...] — С. 113.

<sup>1221</sup> Там само.

<sup>1222</sup> Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша [...] — С. 60.

Схожим чином до неї поставилася публіка. Й. Гірняк згадував, що реакції глядачів навіть перешкоджали сценічній праці: «Кожного вечора зала “Березоля” була переповнена. Під час вистави актори були приневолені з великою напругою пристосовуватися до спонтанних реакцій глядачів, щоб не порушити і не зруйнувати ритму дійства. Привабливі для лицедіїв оплески та гомеричні сміхи цього разу ставали ведмежою прислугою для “вдячних” виконавців ролей. Ми мусіли з великою увагою уловлювати секунди віддиху глядачів, щоб своїм дійством приневолити їх до дальшого сприймання того, що відбувалося на кону»<sup>1223</sup>.

Весь квітень «Мину Мазайла» грали з аншлагами. У травні «Березиль» гастролював у Києві, насолоджуючись виявами пристрасної любові, на яку була щедро київська публіка. Разом з тим, під час відвідин своєї мистецької батьківщини театр зазнав стресу через дискусії з приводу «Народного Малахія», коли Л. Курбас та М. Куліш змушені були обстоювати право на мистецьку самостійність, право вільного творчого висловлювання. Обидва митці підтвердили єдність своїх позицій, попри спроби «розколоти» їхній дует. Але в цілому, на думку Н. Кузякіної, київська публіка виявилася прихильнішою до творів М. Куліша — Л. Курбаса, а фахова критика — більш чуйною та професійною. Схожим чином ситуація складалася на гастролях в Одесі.

На початку червня у Харкові відбувся театральний диспут, по суті — генеральний бій, який вуспівці та неприхильна до березильців частина партпарату дали М. Кулішеві та Л. Курбасу. Режисер виступав двічі, висловлюючи занепокоєння небезпечними тенденціями, зокрема, залученням до вирішення мистецьких проблем «масового» глядача — часто безграмотного, зрусифікованого, художньо неписьменного, а також практикою групової боротьби літературних об'єднань — насамперед через її агресивність, спроби втягати у «свою вузьку сферу театр і тим позбавляти його більш широкого погляду на речі»<sup>1224</sup>. Березильські недоброзичливці зі свого боку піддали критиці соціальний зміст роботи Курбасівського колективу. Дехто навіть твердив, що театр нехтує інтересами пролетарської публіки, ідеологічними засадами партійної політики. Марними виявилися зусилля Л. Курбаса оборонити театр. «Методи його самозахисту у ситуації, що склалася, були такою ж мірою чесними, як і наївними, вони надали чималої радості його супротивникам. Керівник театру “Березиль” — театру відкрито політичного — захищав тепер колектив від демагогії, розрахованої на вузькі інтереси дня. [...] Вуспівська критика, яка підтримувала театр ім. Франка, звинувачувала Курбаса і “Березиль” у відриві від мас та небажанні сприяти будівництву

<sup>1223</sup> Гірняк Й. Споми́ни [...]. — С. 316–317.

<sup>1224</sup> Кузякіна Н. Становление украинской советской режиссуры: (1920 — начало 30-х гг.) [...]. — С. 64.

соціалізму, у політичних помилках “Народного Малахія” та “Мину Мазайла”, у пропаганді націоналізму»<sup>1225</sup>.

Ворожість у ставленні до М. Куліша, Л. Курбаса, «Березоля» відчувалася й у заключному виступі наркома освіти М. Скрипника зазвичай, більш прихильного до валітян і Л. Курбаса, ніж до вуспівців. Навіть він не уникнув формулювань україно-небезпечних для митців: «В чому причина неприйняття п'єс в театрі Курбаса? Художня поцінка твору? — Ні. Постановка тов. Курбаса? Ні. Не художня й не театральна, а політична поцінка негативних постанов “Мину Мазайла” чи “Народного Малахія”»<sup>1226</sup>.

Втім, Л. Курбас, зазнавши тяжкого удару, був схильний вважати цю ситуацію тимчасовою. В усякому разі, він не озвучив намірів «ревизувати» обрану мистецьку стратегію, уперто працюючи над черговим варіантом «Народного Малахія». Аналогічним чином складалася ситуація з «Миною Мазайлом», якого пощастило зберегти в репертуарі до 1931 року і показати на гастролях у Тбілісі. «Мина Мазайло» виявився цілком зрозумілим грузинському глядачеві. Особливий ентузіазм викликала тьотя Мотя, головно, через ідеологічну та тематичну спрямованість образу, в якому виявилось критичне ставлення березильців до великодержавного шовінізму. Різниця реакції на виставу грузинської та російської публіки була дуже показовою, засвідчивши принциповий характер наскрізної ідеї сценічного твору.

Публіцистичні виступи Л. Курбаса тієї доби ще не вирізняються реалістичністю авторського бачення перспектив театру в політичних реаліях часу. Радше, навпаки. Інтерв'ю «Літературній газеті» по закінченні диспуту презентує масштабні й різноманітні плани Л. Курбаса: «за винятком нової п'єси Куліша “Будинок № 13”<sup>1227</sup>, що буде закінчена ще цього літа, ми маємо обіцяну п'єсу з шахтарського життя Дніпровського і, крім того, на спеціальне завдання ми замовили п'єсу Семенкові. В портфелі є п'єса нового українського драматурга Цимбала “Заповіт пана Ралка”, крім того, досягнуто з тов. Ярошенком принципової згоди про отримання його нової драматичної роботи “Дон Кіхоти”. З класиків силами молоді — режисерської і акторської — за допомогою студії “Березоля”, підуть, як сказано раніш, ранковими виставами з новинок такі п'єси: “Отелло” і “Ромео” Шекспіра й одна з комедій Мольєра. Для вівторків намічено нову програму — рев'ю, що, можливо, серед року один раз буде змінена»<sup>1228</sup>.

<sup>1225</sup> Там само.

<sup>1226</sup> Скрипник М. Театральний трикутник: Кінцеве слово на театральному диспуті / М. О. Скрипник // Радянський театр. — Х., 1929. — № 2/3. — С. 11.

<sup>1227</sup> Вочевидь, йдеться про «Патетичну сонату» М. Куліша.

<sup>1228</sup> «Березиль» про наступний сезон: (Інтерв'ю худ. керівника театру «Березиль», нар. арт. Л. Курбаса для «Літ. газети») // Літературна газета. — К., 1929. — 15 черв.



З тих планів зrealізовано тільки постановку твору В. Цимбала, а згодом — ре-вю «Чотири Чемберлени». Л. Курбас продовжує шукати порозуміння з публікою, намагається пояснити своє бачення завдань театру, зауважуючи явні ознаки кризи в цьому процесі. Статті «На дискусійний стіл» та «Треба переіменити окуляри» у двох числах «Радянського театру» належать до його найпринциповіших публіцистичних виступів. Вкупі з доповіддю на засіданні Художньо-політичної ради Наркомату освіти, що відбулося у вересні 1929 року, вони складають «авторський портрет» ситуації і перспективи національного театру, що утворилися на початку 1930-х років.

#### ЧЕТВЕРТИЙ СЕЗОН (1929–1930)

Практично реалізувати зауважені творчі плани на початку чергового сезону 1929–1930 років Л. Курбасові завадили серйозні виробничі причини — в приміщенні театру відбувся ремонт, тож відкриття «Гайдамаками» припало на шевченківські дні в березні 1930 року. Першу прем'єру сезону — «Заповіт пана Ралка» В. Цимбала у режисурі К. Діхтяренка та В. Скларенка — показали 11 березня 1930 року. Останньою прем'єрою цього найкоротшого сезону стала постановка Л. Курбасом знаменитого радянського драматургічного шлягеру — «Диктатури» І. Микитенка.

Про «Заповіт пана Ралка» на сцені «Березоля» лишилося надто мало свідчень. Тим не менше цілком вистачає аргументів вважати — Л. Курбас починає серйозно перейматися звинуваченнями колективу в націоналізмі. Це й не дивно: тогочасний театральний процес розгортався на тлі процесу СВУ, що на ньому саме «націоналізм» стає одним із головних звинувачень чималому колу українських інтелектуалів.

Слід нагадати, що С. Єфремов — перша особа в цьому колі — був непримиреним опонентом і Л. Курбаса і «Березоля». Можливо, саме тому в свідомості лідера театрального авангарду сам цей факт надійно «оберігав» «Березиль» від тих звинувачень, які висувалися С. Єфремову. Натомість життя показало — для каральної машини влади подібні розрахунки нічого не важать. І головне: політична мотивація репресій має набагато складнішу парадигму. Але це стане очевидним і для Л. Курбаса лише згодом.

А між тим очільник «Березоля» виявляє занепокоєння посталою ситуацією, цькуванням театру, погрозами на його адресу, що позначилося на інтонації його виступів весною 1930 року. Звертаючись до трупи і глядачів із вітальним словом перед початком ювілейної вистави «Гайдамаки» (перша була поставлена рівно 10 років тому), він вдається до формулювань, за якими стоїть цілком відчутне ба-

жання відвести від театру реальну загрозу: «Чим об'єктивно важлива ця постава для історика українського театру? Тим, що в ній — останнє слово “Молодого театру”, завершення його роботи. Тут відобразився злам у внутрішньому рості театру. Це остання постановка з залишками національного романтизму, перша — з романтикою революційною»<sup>1229</sup>. Симптоматичні вже перші фрази: «“Березиль” приймає виклик. Цей новий театр, ця здорова краса, яка оточує в ньому глядача, — тільки незначна частка того великого будівництва, що відбувається навколо нас волею та ентузіазмом пролетаріату. Кожен день переконує в тому, що в господарському та культурному будівництві радянська республіка пережене всі держави нашої планети, як уже перегнала їх у царині політичній»<sup>1230</sup>.

Хоча автор, згадуючи про будівництво, має на увазі, насамперед, конкретні ремонтні роботи у приміщенні театру, але надмірний пафос, тон висловлювання не залишає сумнівів стосовно його намагання запевнити всіх, особливо «кого треба», у політкоректності роботи «Березоля». Він ледь не виправдовується, акцентуючи на естетичних засадах спектаклю, називаючи його символіку «простою» (!?). А залучення до діючого репертуару навесні 1930 цієї виняткової в історії національної сцени роботи пояснює «давньою березильською традицією», тим паче, що вистава «щороку збирає повну глядацьку залу», інакше кажучи, є для мас «зрозумілою».

У споминах Й. Гірняка досить чітко схарактеризовано атмосферу кінця 1929 — початку 1930 років: навальну критику колективу, перші арешти його співробітників — О. Подорожного та Л. Сердюка. Над останнім «повис меч “радянського правосуддя” за його родинний зв'язок із сім'єю Старицьких — Стешенків, які в той час перебували у слідчих камерах ГПУ, коли підготовлявся процес над членами т. зв. “Союзу Визволення України”»<sup>1231</sup>. Крім того, Гірняк згадує про приїзд і короткотермінове перебування в гуртожитку «Березоля» у своєї племянниці — актриси І. Стешенко, однієї з головних «фігуранток» справи СВУ — Л. Старицької-Черняхівської. Відтак, згадуваний Й. Гірняком «меч» зависав не над одним лише Л. Сердюком. Ситуація була вкрай гнітючою і покращання ніщо не провіщало.

За таких умов відбулася прем'єра «Заповіту пана Ралка». Л. Курбас, паралельно готуючи «Диктатуру», намагався допомогти молодим постановникам. Про його втручання у репетиційний процес свідчать вцілілі короткі зауваження, характер яких вказує на стадію показів, ескізів епізодів, сцен, ролей. Очевидно,

<sup>1229</sup> Театр «Березиль» открыт: Шевченковские дни в «Березиле»: «Гайдамаки» // Харьковский пролетарий. — Х., 1930. — 12 мар. — Без подписи.

<sup>1230</sup> Там само.

<sup>1231</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 329.

репетиції на той момент (жовтень 1929) уже тривали певний час. Режисери К. Діхтяренко та В. Скляренко мали за плечима лише роботу над «Алло, на хвилі 477!». Більш досвідченими були молоді художники Д. Власюк та Є. Товбін. Композитор Ю. Мейтус, який водночас створював партитуру «Диктатури» (400 сторінок), встигав написати музику і для «Заповіту пана Ралка». Акторський склад був дуже солідний: Г. Бабіївна, А. Смерека, В. Чистякова, Д. Антонович, Д. Мілютенко, О. Хвиля, С. Ходкевич, Р. Черкашин.

А. Курбаса чимдалі більше хвилювала політична ситуація — недаремно він досить розлого характеризує «ідейно зрілу» мету постановки, з перших слів демонструючи намір відбитися одразу по всіх фронтах: естетичному та ідейному. Тож, за його наполяганням, «Березіль» «не культивує мистецтва для мистецтва, а живе одним життям з великою нашою активною епохою»<sup>1232</sup>. Митець поспішає запевнити: такою була позиція театру завжди, а вибір п'єси позаторік лише підтверджує це. Всі ці словесні реверанси, проте, не знімали питання мистецької кондиції твору, м'яко кажучи, недовершеного.

Митець чудово розумів необхідність такого роду пояснень, бо йшлося про очевидний компроміс: «П'єса сама по собі не має великих сценічних цінностей. Вона в авторській редакції не була матеріалом, який би міг своїми даними дати виграшний спектакль»<sup>1233</sup>. Йому довелося виправдовуватися, пояснюючи вибір браком драматургії належної якості й посилатися на бажання сприяти поставанню «ще одного культурного робітника на цій ділянці». А. Курбас навіть примудряється знайти у п'єсі чесноти: «У Цимбала дуже хороше обмальований характер персонажів, життєві образи, сценічна і доходлива до глядача мова. Усі ситуації, і те, як вони провадяться в образах, зовсім не зовнішні, не притягнуті, а органічні, глибокі, як символ. Все те, що автор змальовує, — воно значиме»<sup>1234</sup>.

І це про роботу, що про неї через півсторіччя, узагальнюючи відгуки на прем'єру «Заповіту», А. Горбенко зауважить: «Як визначала критика, вистава вийшла еклектичною. Критикувалася жанрова невиразність п'єси, яка на початку справляла враження детективної комедії, а далі перетворилася на трагедійну агітку. Причин, що привели до таких наслідків, можна назвати чимало: недостатній досвід режисури в роботі з драматургом, недосконалість п'єси і взагалі інерція агітки, під впливом якої перебували молоді митці»<sup>1235</sup>. Це був провал, що на нього, приміром, із табору вороже налаштованої «Нової генерації» відповіли зловтішно озаглавленою рецензією «На похороні». Правда, не все у цій ро-

боті критикою відкидалося. Дещо у виставі видавалося гідним уваги: «Дивишся “Пана Ралка” й захоплюєшся тим морем майстерності, що є в поставі. Окремі сцени просто виняткові. Чудова гра, яскраве оформлення, а в цілому... холостий постріл»<sup>1236</sup>.

Певне уявлення про виставу можна отримати із фрагменту спогадів одного з її учасників: «Сюжетну основу п'єси “Заповіт пана Ралка” становила боротьба родичів за багату спадщину... Вистава починалася незвично: піднімалася завіса і під похоронний спів зі сцени проносили через зал глядачів труну з покійником. Ним був померлий український поміщик і багатий промисловець зі старовинного роду пан Ралко, що скінчив життя напередодні бурхливих революційних подій 1918–1920 років на Україні, не залишивши заповіту. У родичів між тим виникає підозра, що такий заповіт все ж існував, але виявився прихованим кимсь зі спадкоємців. Наступні події відбуваються на широкому соціально-історичному тлі громадянської війни. Поряд з головними персонажами виникають численні епізодичні постаті. Сімейні чвари переростають у непримиренну політичну конфронтацію. У словесних баталіях руйнуються, терплять крах націоналістичні уподобання, романтичні мрії та соціально-політичні ідеали героїв, трактовані автором як “буржуазний мотлох”, приречений до знищення вихором революційних подій. На сцені у фіналі вистави дійових осіб замінюють манекени з музею воскових фігур, у той час як у зал летять з верхньої галереї листівки з надрукованим ленінським визначенням “Що таке нація”. Проте зусилля режисури вилучити сюжет з рамок сімейної хроніки й підняти спектакль до рівня романтичної драми, навіть трагедії, успіху не мало. Громіздке видовище йшло мляво. Вистава не хвилювала глядачів. Від театру було додано фігури Режисера та Глядача, які коментували на просценіумі все, що відбувалося»<sup>1237</sup>.

Постановники прагнули розтлумачити публіці політичну позицію театру й одночасно — її (публіку) розважити. Тут, радше за все, дався взнаки досвід постановки «Алло, на хвилі 477!»: ознаки ревію — «конферанс», фінальна пластична сцена, створена у душі естрадних «парадів», дивертисментна подача історичних подій як монтажу окремих «атракціонів», — ясно про це свідчать. Більшої ексцентричності додавали візуальні ефекти, приміром, «чудові ляльки — хоч посилайте на виставки лялькового театру до Праги, — [...] чудовий дощ, правда, трохи натуралістичний»<sup>1238</sup>. Деякі прийоми нагадують ще МОБівські вистави — «Нові йдуть» і «Шпана».

<sup>1232</sup> Курбас А. «Заповіт пана Ралка» // Курбас А. Філософія театру [...]. — С. 780.

<sup>1233</sup> Там само. — С. 781.

<sup>1234</sup> Там само.

<sup>1235</sup> Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка [...]. — С. 61.

<sup>1236</sup> Рабічев Н. На театральному фронті / Н. Рабічев // Радянський театр. — Х., 1930. — № 3/5. — С. 18.

<sup>1237</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 65.

<sup>1238</sup> Рабічев Н. На театральному фронті [...]. — С. 19.

Твір В. Цимбала зазнав докорінної переробки. «Із реалістичного методу п'єса перекочувала у романтичне настановлення, вона в авторовому примірнику стала звучати вже як романтична драма [...], режисура, скорочуючи, перемонтовуючи, вмонтовуючи чужий літературний матеріал (вірші тощо) і взагалі відповідно оперуючи сценічними прийомами, старалися надати спектаклеві тієї ідейної категоричності, гостроти і активності, що створила б з нього виставу не споглядально-го порядку, а активізуючу мисль і волю»<sup>1239</sup>.

Про яку саме «мисль» тут йдеться стає зрозумілим із тиради, що дезавує справжні причини й обставини звертання до недолугої драматургічної спроби В. Цимбала. Можливо вперше Л. Курбас так відверто демонструє згадувану Ю. Шевельовим «дипломатичність» перед реальною загрозою розправи. Такої «передбачливості» керівник «Березоля» ніколи раніше не демонстрував. Втім, його текст не був виявом характерної для того часу демагогії: банальним підлабузником Л. Курбас ніколи не був. Радше, тієї страхітливої пори він здавався надто наївним, попри те, що тон, форма, до яких він вдається, свідчать про серйозне потрясіння. Мабуть, саме цим можна пояснити аргументи Курбаса на користь появи в репертуарі «Заповіту пана Ралка»: «Після нашого минулого сезону, після “Народного Малахія”, а також після “Мини Мазайла”, навколо театру створилася дуже сумбурна атмосфера, з одного боку впливаюча з серйозного побоювання частини громадянства за долю нашого театру, а частково вилилася вона в неприємну, неприпустиму травлю “Березоля” з боку поодиноких товаришів і груп. Закидали, між іншим, що наш театр немовби занадто цікавиться національною проблемою (хоча “Мина Мазайло” був першою п'єсою за всі вісім років роботи “Березоля” на цю тему), і що національну проблему висуває як головну у всій нашій сучасності, і що освітлює її не так, як повинен би це робити державний, та ще пролетарський театр. Тому “Березіль” вважав за потрібне взяти курс, щоб вибити цю “зброю” у тій частині громадянства, яка оперує суто політичними аргументами проти роботи нашого театру. І от також для цього, щоб вибити цю “зброю” і щоб протилежність між нами і хуторянами (обивателями) виявилася по суті наших розходжень, — театр вважав за потрібне постановку в цьому сезоні “Заповіту пана Ралка”. Поставити п'єсу, яка продемонструвала б більше, аніж це допустимо було зробити в “Мині Мазайлі”, як саме “Березіль”, як пролетарський театр, трактує національну проблему, щоб зрозуміли ті, хто “їм” повірив, що “Березіль” завжди пропагує її в дусі політики нашої партії в цій справі. От для цього якраз матеріал цієї п'єси, на наш погляд, дуже відповідний. Нарешті, ще один момент зіграв ролю нагальної потреби ці-

<sup>1239</sup> Курбас Л. «Заповіт пана Ралка» [...]. — С. 782.

єї п'єси. Це викриття і арешт груп СВУ та СУМ<sup>1240</sup>, процес яких почався цими днями. [...] Тому наш театр розв'язує “Заповіт пана Ралка” способом розкриття і засудження національної романтики, чи, точніше, романтики націоналізму. Це і є тим основним настановленням, тією мислю, яка і розгортається в п'єсі. В ній показано: звідки родиться націоналістична ідеологія і в чиїх інтересах, хто і як нею користується, показано, як цього вимагає діалектика в роботі нашого театру»<sup>1241</sup>.

Нічим іншим, як спробою реабілітації не можна пояснити цю тираду, проте, навряд чи Л. Курбас тоді розумів реальні масштаби загрози. Очевидно, вважав наймовірним асоціювання його із тими, кого звинувачували в справі СВУ. Крім того, він напередодні виконав «рокіровку» в бік сили, що найбільш агресивно паплюжила «Березиль», сподіваючись у такий спосіб порятувати театр. Йдеться про вимогу влади поставити на березильському кону твір головного опонента М. Куліша — І. Микитенка. В окремих посвячених колах Л. Курбасу конфіденційно пояснювали небезпечність нехтування ідеологічно витриманими опусами ВУСППівського лідера. Схожі аргументи лунали й у його найближчому оточенні. Приміром, Й. Гірняк наполягав: «Мої товариші із шкільних лавок Карпо Саварин (К. Максимович), Федір Палащук (Б. Конар), Василь та Іван Сірки, які відігравали немаловажну роль в харківському партійному естаблішменті, звертали мою увагу на цю обстановку і радили інформувати Леся Курбаса, щоб він не легковажив ситуації, що захмарювалася над ним і над “Березолем”. Впертість мистецького керівника провідного театру, його ставка на драматургію Миколи Куліша і на ідеологічну спорідненість з Вапліте мобілізували всю антиукраїнську стихію партійного і адміністративного апаратів»<sup>1242</sup>. Існували й інші причини переглянути попередню репертуарну політику театру.

Нарешті Л. Курбас зважився на такий крок і включив до репертуару дві п'єси І. Микитенка. Над однією почав працювати сам, хоча спочатку її мав ставити В. Інкіжинов. Керівникові «Березоля», мабуть, здавалося, що таке рішення повністю «закриє проблему» політичної неблагонадійності театру, а тематичний план «Заповіту пана Ралка», спрямованого на засудження націоналізму, посилить відповідний ефект. До речі, так цю ситуацію витлумачив і Н. Рабічев: «Постава “Заповіта пана Ралка” є значний крок уперед, особливо, вважаючи на ті дискусії, що навколо “Березоля” точились»<sup>1243</sup>.

<sup>1240</sup> СУМ — Спілка української молоді.

<sup>1241</sup> Курбас Л. «Заповіт пана Ралка» [...]. — С. 781.

<sup>1242</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 328.

<sup>1243</sup> Рабічев Н. На театральному фронті [...]. — С. 16.

Отже, під фінал сезону 1929–1930 років Л. Курбас, готуючи до показу «Диктатури»<sup>1244</sup> (прем'єра 31 травня 1930 р.), збирався перемогти опонентів на їхній території, покладаючись на силу мистецького переконання. Такого повороту подій драматург не чекав. Важко було передбачити, який єдиний у своєму роді експеримент чекає на цей пересічний твір — драматичну ілюстрацію гасла про «змичку міста і села», «провідну роль робітничого класу у побудові соціалізму».

Історія появи «Диктатури» на березільській афіші добре відома: на межі 1920–1930-х років стан справ у театрі прямо залежав від влади. Все жорсткішим стають вимоги «обслуговувати» політичні компанії. Не забарилися й численні драматурги із продукцією відповідного спрямування — вони затопили українській кін своїми опусами. Саме в цих процесах визрівали засади методу «соціалістичного реалізму». Г. Веселовська акцентує на тому, що «ієрархічна система управління радянським театром у соціалістичну епоху цілком природно стала застосовувати принцип тиражування ідеологічно необхідних вистав. За цим принципом п'єса, поставлена в одному театрі, згодом ставилась на інших сценах, причому відмінності цих постановок полягали в нюансуванні деяких окремих мотивів, способі виконання і ніколи не стосувалися глобальних, світоглядних питань. [...] Але чи не вперше це сталося саме з втіленням «Диктатури» І. Микитенка»<sup>1245</sup>.

П. Рудін свого часу зауважив: більшість українських театрів відкрили сезон 1929–1930 років саме «Диктатурою», тож існувало досить підстав зробити появу згадуваної п'єси в «Березолі» невідворотною. Тоді березільці зрозуміли суттєву різницю між заборонаю творів М. Куліша і примусом ставити І. Микитенка, тим паче, що нав'язування «Диктатури» здійснювалося більш агресивно й цинічно.

З точки зору Ю. Шевельова в Харкові першої половини 1930-х років відбуваються різкі зміни театрального, літературного, політичного пейзажу: «Місто, що ще перед тим не викараскалося з глибокої провінційності, запало до неї знову і поважно»<sup>1246</sup>. Ці процеси співпали з початком репетицій «Диктатури» І. Микитенка у «Березолі». Змальована дослідником картина фіксує кінець найвизначнішого епізоду всієї історії вітчизняного театру ХХ ст. Автор точно по-

<sup>1244</sup> Також про виставу див.: *Єрмакова Н.* Уроки «Диктатури» Івана Микитенка в «Березолі» / Наталія Єрмакова // *Записки Наукового товариства імені Шевченка: праці Театрознавчої комісії* / редактори тому О. Купчинський, Р. Пилипчук. — Л.: [НТШ], 2007. — Т. ССLIV — С. 308–330.

<sup>1245</sup> *Веселовська Г.* Метод як стиль, а стиль як метод: Формальні пошуки в теорії та практиці соціалістичної доби, (1930–1950) / Ганна Веселовська // *Український театр ХХ століття.* / редкол.: Н. Корнієнко (наук. ред.) [та ін.]; Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса. — К.: Видавництво «ЛДЛ», 2003. — С. 308–309.

<sup>1246</sup> *Шевельов Ю.* (Шерех Ю.) Я — мене — мені... (і довкруги): спогади [...] — С. 216–217.

значає основні фази деструкції, нищення найбільшого досягнення національної театральної культури. Фактично у кількох реченнях йому щастить накреслити головні віхи діяльності Л. Курбаса і «Березоля» до останнього моменту їхнього творчого життя.

З початку сезону 1929–1930 років Л. Курбас готується до постановки ще не надрукованої на той момент «Диктатури», водночас переглядаючи вистави Одеської держдрами (режисер М. Терещенко) та Червонозаводського театру (режисер В. Василько). Його враження — вкрай негативні, що ображає не тільки постановників, а й драматурга, який першу зі згаданих вистав вважав зразковою. Ситуацію ускладнює відсутність між ним і «Березолем» хоч якого діалогу. Й. Гірняк наводить епізод візиту драматурга до театру, коли його авторських амбіцій не просто не потішили — завдали удару. Звиклий до виявів театрального ентузіазму, І. Микитенко «не опанував свого розчарування, коли Курбас подякував йому за турботу й запропонував залишити текст п'єси»<sup>1247</sup>. Це був перший і останній прямий контакт сторін і драматургові лишилося просто чекати на результат. Про те, що вийшло з того «чекання», писав Ю. Бобошко, кваліфікуючи вчинок автора як безпрецедентний: напередодні прем'єри «Диктатури» письменник публічно дискредитував режисера на засіданні ради ВУСППу, закидаючи йому ніцшеанство, ідеалізм, містицизм, прагнучи знецінити все, що театр готував до показу.

Між тим Л. Курбас працював над п'єсою з величезним ентузіазмом, не звертаючи уваги на брутальність автора, створюючи на репетиціях особливу атмосферу. «Підготовка такої складної вистави потребувала злагодженої, напруженої праці всіх складових ділянок театрального колективу — творчих, виробничих, адміністративних. Лесь Курбас захоплював усіх своєю невтомною енергією. З театру він не виходив буквально з ранку до ночі. Денного часу не вистачало. Репетиції на станку тривали вночі. Знову, як і на репетиціях масових сцен у виставі “Змова Фієско у Генуї”, я захоплювався майстерністю режисера. Курбас працював натхненно. Під час нічних репетицій, стоячи в партері біля рампи, у білій сорочці, з вільно розкуйовдженим, посрібленим сивиною волоссям, він посилав людям на сцені чіткі режисерські команди й час від часу підживляв сили, котаючи принесену з дому у термосі міцно зварену чорну каву. Складна масова сцена оживала на очах. Курбас нагадував казкового капітана романтичного вітрильника у бурі на морі»<sup>1248</sup>.

Напрочуд романтичний портрет постановника, змальований одним із учасників подій, переконує в його нездатності, скориставшись ситуацією, «зіпсувати»

<sup>1247</sup> *Гірняк Й.* Спогади [...] — С. 331.

<sup>1248</sup> *Черкашин Р.* Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...] — С. 68–69.



твір І. Микитенка. Тим паче, що Л. Курбас не заперечував наявності у І. Микитенка драматургічного хисту. Втім «Диктатура» не була ані оригінальною, ані самодостатньою річчю, рясніючи численними запозиченнями з «97» М. Куліша, що для сучасників ніколи не було таємницею.

Цю пікантну обставину не оминули увагою й березильці, намагаючись затушувати надто очевидні ситуативні, тематичні й інші збіги: «Ми були вражені подібністю її образів та типів із п'єсою Миколи Куліша “97”, — писав Й. Гірняк. — [...] Микитенко живцем переніс їх у свою п'єсу під іншими прізвищами. Навіть чимало окремих фраз із драми Куліша ми уловлювали у персонажів Микитенка»<sup>1249</sup>. На цьому наголошували й не поодинокі рецензенти, стверджуючи: перша серйозна п'єса І. Микитенка «значною мірою відгонила образами неперевіршеної ще й на тоді “97” Куліша»<sup>1250</sup>. Певні групи героїв «Диктатури», на думку К. Буревія, не лише мали своїх «прототипів у “97”»<sup>1251</sup>, він наводив щось на зразок «схеми» запозичень по окремих персонажам, текстам, посиланням. Розмови на цю тему ніколи, практично, не вщухали.

Значно вужче коло людей зреагувало на відгомін у березильській «Диктатурі» постановок Л. Курбаса за творами М. Куліша. Д. Чукін, приміром, зауважив зв'язок «Народного Малахія» з «Диктатурою»: «Що не пощастило зробити в “Малахії”, те пощастило розгорнути в “Диктатурі”»<sup>1252</sup>. К. Буревій, аналізуючи роботу М. Крушельницького, помітив апеляцію до попередньої роботи актора: «Бо як тільки з'явиться на сцені Крушельницький в ролі Малоштана, так раптом же і зрозумів глядач, що бачить він перед собою Малахія, справжнього, на 100% Малахія Стаканчика. Той же образ, та ж прекрасна гра Крушельницького, знайомий рух, знайоме слово, знайомий грим»<sup>1253</sup>. Тож, «Диктатура» виявилася контекстуально іншим виставам «Березоля».

Щодо оцінки Л. Курбасом постановок цієї п'єси в Україні, то він не приховував різко негативного ставлення до окремих вистав, приміром уже згадуваних М. Терещенка й В. Василька, яким він відмовляв у належному естетичному рівні: «А от що наші режисери, безперечно, належать до категорії убогих змістом, це для мене поза всяким сумнівом. Такого пасивного, імпотентного підходу до матеріалу драматургічного — давно я не бачив на українській сцені. Якесь завдання? Якесь його розв'язання? Нічого подібного! Якесь вигадка? Якесь трактов-

<sup>1249</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 331.

<sup>1250</sup> Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня [...]. — С. 115.

<sup>1251</sup> Нахтенборенг Д. [К. Буревій] «Диктатура» в «Березолі» / Д. Нахтенборенг // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, — документи [...]. — С. 550.

<sup>1252</sup> Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

<sup>1253</sup> Нахтенборенг Д. [К. Буревій] «Диктатура» в «Березолі» [...]. — С. 550.

ка? То є якась *своя* трактовка? Не бувало! Якесь театральне загострення в подачі, хоч би зовнішнього драматичного конфлікту п'єси? Ні! Навіть виключно сценічно, виключно драматично побудоване розвертання фабули п'єси і це потонуло в натуралістичній пасивності»<sup>1254</sup>. Закидаючи брак художнього осмислення п'єси, він вживає вираз «натуралістична пасивність», у такий спосіб наголошуючи на найвразливішому аспекті обох вистав. Натомість, сам він «натуралістичну пасивність» естетичною ознакою не вважав.

Здебільшого у відгуках на постановки п'єси І. Микитенка в Україні йшлося про пасування театрів перед драматургом. П. Рулін далекоглядно й вмотивовано передбачив наслідки відповідного розвитку подій: «Ідейний зміст п'єси був такий очевидно потрібний на той момент і так несподівано порадував режисерів, що разом із цим він знезброїв їх, і майже всі театри обмежились тільки тим, що сумлінно перенесли авторський матеріал на сцену, сподіваючись, що він сам себе винесе й виправдає. Так воно й трапилось, але й п'єса зазнала від цього певної шкоди й театрам не на користь пішла така демобілізація властивих їм специфічних засобів. [...] Театрам “Диктатура” принесла теж деякі мінуси: натуралістична маніра автора відкривала шлях для реставрації традиційної творчої методи, набутої або в дореволюційних театрах, або по різних гуртках»<sup>1255</sup>. В цілому, вважаючи опус І. Микитенка аматорством, генетично пов'язаним із побутовим театром, критик підкреслював його невідповідність програмним цілям «Березоля».

З-поміж ґрунтовних рецензій на нову виставу Л. Курбаса виділяються дві, що в них представлено різні методологічні підходи. П. Рулін, приміром, виходив з того, що «Березиль» «органічно не сприймаючи побуту, борючись з натуралістичною манірою, цей театр узяв, як вихідний пункт для побудови вистави, ті окремі романтичні мотиви, що виразно відділяються від натуралістичної тканини п'єси»<sup>1256</sup>. Він вживає термін «поетизація» для позначення «тропіки» вистави, спираючись, насамперед, на її музичний план. Категорію «романтичних мотивів» до п'єси І. Микитенка автор лишає не «дешифрованою».

Інший рецензент — колишній молодотеатривець А. Болобан — також починав свою розвідку з констатації змін, які постановник вніс у літературну основу. Проте, насамперед, він зауважив зміни її ритміки, наголосивши, що зробити це механічно неможливо: «Цілком зрозуміло, вкладати текст в нові ритмові розміри може вдасться лише при умові, коли кожного разу для опрацювання

<sup>1254</sup> Курбас Л. На дискусійний стіл / Лесь Курбас // Радянський театр. — Х., 1929. — № 4/5. — С. 14.

<sup>1255</sup> Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня [...]. — С. 115.

<sup>1256</sup> Там само.

брати найдрібніші частини п'єси. Більш-менш велика частина для такої операції не придатна. Завдяки цьому режисерові довелося кромсати п'єсу на найдрібніші кадри і потім наново склеювати їх»<sup>1257</sup>. Дописувач спробував розтлумачити сенс окремих сценічних перетворень, здійснюваних на «атомарному» рівні. Він вважав, що постановник з цією метою розібрав п'єсу на «цеглини», аби, вдосконаливши кожну, наново їх скласти. Стосовно темпо-ритмічного аспекту, то, за Л. Болобаном, саме він є фокусом переключення «жанрового регістру» п'єси.

Працюючи над «Диктатурою», Л. Курбас паралельно на заняттях з Практики сцени особливу увагу приділяв ритму як основі театрального мистецтва. Спираючись на зразки музичної культури, він транспонував їх для драматичної сцени, одночасно порівнюючи підходи до проблеми ритму в театрах різних типів. Особливий інтерес становлять співставлення МХТу та «Березоля». Приміром, режисер звертався до такої базової категорії як «сценічна фраза», наголошуючи, що її прообразом «є слово, розвинене в речення. Речення розвивається в період, період у частину сцени, ця остання — у сцену, далі — в дію і цілу виставу. Це є структурна одиниця. Суть цього в тому, що передікт підготовляє, ікт розкриває, постікт робить висновки... У МХТі фрагмент будують не на музичних момен-тах, і тому ікт, перед ікт і т. п. грають меншу роль. Режисера веде логіка воління персонажа, і тільки несвідомо дія проводиться до музичного ключа. В нас навпаки — музичний ключ — найголовніше, і оскільки з іктом пов'язане найбільше підвищення, остільки це нагадує музику, бо становить аналогію до мелодії»<sup>1258</sup>. Подібні висновки багато що пояснюють у технологічних особливостях будови дії митцями березільської школи, насамперед її лідера.

Від початку роботи над «Диктатурою» Л. Курбасові доводилося долати дисгармонічність п'єси — суміші натуралізму й публіцистики: «такі стильові розбіжності в театрі, що оперує трьохмірними речами й постаттю людини, дуже важко виправдати; дуже важко ув'язати, поєднати різкий перехід від жанрової картини до патетичної фрази»<sup>1259</sup>. Саме тому «ритмічна регуляція» п'єси мала радикально вплинути на її естетичний зміст. «Ріжниця між побутом п'єси й побутом у виставі “Березоля” полягає в тому, що останній вкладено кожного

<sup>1257</sup> Болобан Л. [Л. Серговський] Подвійна перемога: Про постанову п'єси Ів. Микитенка «Диктатура» в театрі «Березіль» / Л. Болобан // Радянський театр. — Х., 1930. — № 3/5. — С. 52.

<sup>1258</sup> Практичні вправи на Режлабі [Машинопис] / записав Б. Балабан. — ІМФЕ НАН України, Ф. 42, од. зб. 35.

<sup>1259</sup> Болобан Л. [Л. Серговський] Подвійна перемога [...]. — С. 49.

разу в певні розміри, йому надано певних ритмів»<sup>1260</sup>. Тож не дивно, що березільська «перебудова» п'єси І. Микитенка не лише прямо залежала від використання законів ритмічної організації музичного твору, а й певною мірою відбувала-ся у формі музичного твору.

Чи був тоді «Березодем» створений новий музично-театральний жанр? Це питання постало разом із прем'єрою «Диктатури», герої якої співали, спілкувалися речитативами, взагалі, діяли ніби за законами опери. Підставам її згадувати маємо завдячити не лише 400 сторінкам партитури (музика Ю. Мейтуса та М. Коляди), схожості деяких форм спектаклю «Березоля» на оперні видовища, але й за словами самого Л. Курбаса: «Це буде спроба [...], як треба будувати оперу. [...] Це буде музичне видовище, в якому драматична мова інтонується таким чином, що іноді вона може переходити в буквальні музичні інтервали... Сприйняття буде більш оперове, ніж драматичне»<sup>1261</sup>. З того часу не вщухав інтерес до типологічних особливостей музики до «Диктатури». Висловлювалися думки, що «стилістично музика у “Диктатурі” наближалася до нової музичної мови композиторів ХХ століття — Ігоря Стравінського, Сергія Прокоф'єва, Альбана Берга, Дмитра Шостаковича»<sup>1262</sup>. Проте, існували й інші судження: «“Диктатуру” в “Березолі” грають не як драму, а як музичне видовище, що інколи нагадує опери Мусоргського. Наслідування Мусоргського іноді прикро вражає, особливо, коли в речитативах цілком повторюються музичні фрази Мусоргського (фраза “ми чесні хлібороби” й інші)»<sup>1263</sup>.

Втім, апелювати до опери намагалися далеко не всі рецензенти, поміж якими особливе місце належить композитору, музичному критику й найкваліфікованішому досліднику музики у березільських виставах, автору музичного рішення деяких із них, автору ненадрукованої статті «Музика в “Березолі”» — П. Козицькому. В оприлюдненій ним розвідці «“Диктатура” “Березоля” як музичне видовище (враження слухача)» термін *опера* жодного разу не виникає. Немає його й у спогадах Ю. Мейтуса. Так само й Л. Болобан висловлюється щодо цього негативно. Втім, він не заперечував можливості «враження опери»: «В глядача виникає інколи думка, чи не в оперу часом він потрапив. Але цю думку він мусить одразу відкинути, бо співання й музика в “Березолі” виконує лише своє службове значення, вона має лише функціональне значення, щоб підкреслити, щоб поширити вплив вияву певних ділянок вистави»<sup>1264</sup>. (Цікаво, що питання «нового жанру»,

<sup>1260</sup> Там само. — С. 53–54.

<sup>1261</sup> [Курбас Л.] Тексти, документи різних років: 1920–1933 рр. [Рукопис; машинопис] ...

<sup>1262</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 67.

<sup>1263</sup> Нахтенборенг Д. [К. Буревій] «Диктатура» в «Березолі» [...]. — С. 549.

<sup>1264</sup> Болобан Л. [Л. Серговський] Подвійна перемога [...]. — С. 51–52.

створеного «Диктатурою» Л. Курбаса, завжди пов'язувалося саме з музичним аспектом вистави. Навіть сценографічне рішення часто розглядалося як резонанс експериментів із музикою. Наприкінці 1970-х років Р. Черкашин писав, що нині «Диктатура» асоціювалася б із мюзиклом. Можливо, саме цей театральномузичний жанр і об'єднав би своєю симптоматикою музичні, візуальні, дійові ознаки вистави Л. Курбаса).

Очевидно, слід розділити питання музичних сенсів березільської «Диктатури» й питання про відповідність цієї вистави канонам оперного видовища. Попри очевидний інтерес до «оперної теми», її аналіз потребує залучення фахівців-музикознавців, що не виключає необхідності традиційних для театрознавства підходів до розгляду музики у драматичній виставі. За будь-яких умов актуальним лишається питання ролі музики у розвитку сценічної дії. Л. Курбас, який віддавна вважав зазначену проблему принциповою для драматичного театру, безпрецедентно широко застосовував музику в «Диктатурі». Словами П. Козицького: «Від суто натуралістичного уподібнення (шум бігу поїзда) через перетворений натуралізм (спів півня, пісні п'янки, чихання), звукову апострацію (музика “заводу”), через музику-словоспів аж до музики, що відіграє ролю самостійного сценічного чинника»<sup>1265</sup>. Послідовно ускладнюючи прийоми синтезування музики і дії, режисер намагався сценічним подіям надати найтоншої «музичної ритмізації». Гармонійно звучали і слово, і жест актора, і ритм цілої вистави. Було широко застосовано паралельні дії. Наприклад, міліціонери трусять у Чирви хліб, сам Чирва плаче речитативами, із схованки зненацька зашуміло, як потривожений дух, знайдене зерно, а з вишин, десь із ложі верхнього ярусу лине, як голос повчаючого фатуму, спів античного хору дівчат: “Мені мати говорила, повторяла часто, не їдь, не їдь в чужий город, бо будеш нещасна”»<sup>1266</sup>.

Вражає, що рідкісне багатство музичних форм часто народжувалося безпосередньо під час репетицій із залученням до співпраці акторів: «мелодії й ритми підказував композитору, наспівуючи або награвши на роялі, сам режисер»<sup>1267</sup>. «Режисер довго працював з композиторами, а згодом і акторами над винайденням відповідного речитативу на ладовій основі української музики»<sup>1268</sup>. «Перші репетиції почалися у великому фойє біля піаніно. Ми всі сідали півколом, напроти нас Курбас, за піаніно — Мейтус. [...] Спочатку Мейтус програв всю партитуру вистави спочатку до кінця, а потім програв, іноді по кілька разів окремі

шматки, а Курбас пояснював, що саме під цю музику відбувається»<sup>1269</sup>. «Курбас і Мейтус, працюючи разом біля рояля, шукали мелодичний хід діалогів переважно в речитативі. Іноді Л. Курбас сам шукав для окремих сцен речитатив, який занотувала Г. О. Тюменєва»<sup>1270</sup>. Всі вищенаведені спогади засвідчують слухність точки зору П. Козицького: «Відчувається, що композитор (Мейтус, Коляда) є лише виконавець (хоч і талановитий) волі режисера (Курбаса), яка владно панує і над музичним матеріалом, сміливо використовуючи його для різних завдань»<sup>1271</sup>.

Насамкінець П. Козицький робить висновок, що робота над «Диктатурою» «надзвичайно збагатила використання музики в театральній (драматичній) виставі, тим самим посунувши набагато уперед техніку будівництва синтетичного дійства»<sup>1272</sup>. Відповідно, саме «будівництва синтетичного дійства» і було мистецькою метою постановки, де музиці належала важлива роль її інспіратора. Цей принцип активно впливав на прийоми акторської гри, адже в «особливо напружених і значних за змістом епізодах вистави переходили з розмовної мови у вокальний речитатив, а в розгорнутих монологіях — у досить складні арії у супроводі симфонічного оркестру. [...] Філософська забарвленість вистави найвиразніше виявлялася у монологіях — аріях-роздумах на самоті головних персонажів»<sup>1273</sup>. За естетичною природою таке використання музики в будові сценічного образу анітрохи не нагадувало звичні для традиційного українського театру співочі монологи, музичні діалоги-дуети, абощо.

В «Диктатурі» цілком оновився «асортимент» засобів використання музики, приміром, для розкриття певного стану героя. Коли Малоштан (М. Крушельницький) вудить рибу і співає купальські пісні, то пісня «перестає бути “просто” піснею, а набуває певних і значних сценічних функцій: вона ніби міміка обличчя, ніби рухи тіла, переймаючи інтонації радісно схвильованого Малоштана, по суті, являє собою своєрідний монолог цього неможливого, але переказаний не в словесних образах, а в образах мовних інтонацій. Знов інші сценічні функції має спів. Коли “кашляє” не Малоштан (який по п'єсі хворіє на кашель), а... оркестра, то таке “співробітництво” актора, дієвої особи з музикою, коли музика ніби продовжує в музикальних образах дію актора, становить за один із принципів

<sup>1269</sup> Ващенко Н. «Фрагменти спогадів про Леся Курбаса»: (закінчення) / Наталя Ващенко; публікація Г. Канарської // Театральна бесіда. — А., 2006. — № 2 — С. 38.

<sup>1270</sup> Верхацький М. Скарби великого майстра [...]. — С. 315.

<sup>1271</sup> Козицький П. «Диктатура» «Березоля» як музичне видовище: (Вражіння слухача) / П. Козицький // Радянський театр. — 1931. — № 1/2. — С. 68.

<sup>1272</sup> Там само. — С. 69.

<sup>1273</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 67.

<sup>1265</sup> Болобан А. [А. Серговський] Подвійна перемога [...]. — С. 51–52.

<sup>1266</sup> Дивнич Ю. [Ю. Лаврінченко] В масках епохи / Ю. Дивнич // Хмурий В. В масках епохи: Йосип Гірняк [...]. — С. 34.

<sup>1267</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 67.

<sup>1268</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 333.

поєднання музики із сценічною дією в «Диктатурі» «Березоля». За цим принципом побудовано більшість моментів «Диктатури» [...]: музика поглиблює зміст дії, надає їй більшої ваги, значності у сприймальному процесі (подається систематичний зоровий, словесний, пластичний, інтонаційно і музично слуховий образ). А вживання подвійного образу співу півня (натуралістичне звукоуподіблення, а за ним музикальне перетворення в оркестрі) лише зайвий раз підкреслює, що такий засіб використання музики є одна з принципових засад постановників «Диктатури» в «Березолі»<sup>1274</sup>. Цілком очевидно, що тут йдеться не лише про акторів, а, головним чином, про конкретні режисерські підходи.

Крім того, ця постановка стала безпрецедентним зразком застосування у драматичній виставі різноманітних класичних музичних форм. Фаховий погляд фіксує їхню продуману архітектонічну довершеність. «В 1-й картині музика побудована за, так званою, сонатною схемою (1-а тема — пісня майстра, 2-а тема — музика цеху, розробка і реприза); 2-а картина за тричастинною схемою; 4 картина — 5 прилюдів, що відповідають окремим кадрам картини (комсомольська рішучість, неможливі, розгубленість Гороха, голосування), 5 картина — кладовище — тричастинна форма (змова, Малоштан ловить рибу, і знову змова, але викрита); 10–11 картини мають музику побудовану за принципом варіації (тема і 12 варіацій); 12 картина — музика вступу (завод). Звичайно, вирішальним моментом в роботі композитора була не форма, що мала лише конструктивно зміцнити музичну фактуру твору, а сценічна функція музики»<sup>1275</sup>. Ю. Мейтус згадував через сорок з лишком років, що на заклик Л. Курбаса робити щось нове, несподіване, брався розв'язувати завдання, нехтуючи звичними підходами. «І хіба не ризикованим було вирішення першої картини «Диктатури» як сонатного алегро з експозицією, розробкою й репризою, сцени весілля у Чирви-козиря — у формі рондо, а сцени з четвертого акту з замахом на вбивство Дударя — у формі теми і дванадцяти варіацій»<sup>1276</sup>. Отже, і автор і критик визнавали структуру «Диктатури» новаторською, такою, що змінила погляд на можливості організації музичного матеріалу в драматичній виставі.

Мистецька вишуканість березільської «Диктатури» утворила надто вже невидне тло п'єсі. Проте Л. Курбас не збирався її дискредитувати, навпаки — прагнув художньо вдосконалити, й саме музична складова сценічного образу, на його переконання, якнайкраще долала натуралістичну обмеженість тексту, подій, тощо. Про радикальне переосмислення музичними засобами окремих епізодів писав Л. Болобан. Він наводить приклади, коли, приміром, «традиційне базікання

сільських дідів», яке зазвичай на кону відбувалося під хатою, постановники розгорнули в художньо влучний і дотепний образ. «Замість сидіти десь на призьбі в глибині сцени, їх висунено якнайбільш на авансцену і піднесено вгору... Кожен куркуль спирається не на кійок, а на маленьку хатку. І виглядає він біля неї, як хижий крук, що чатує на здобич. [...] Замість говорити плітки впівголосу (очевидно, щоб не підслухали — така реально-побутова формула цієї сцени), виконавці кричать на повний голос (так би мовити, поширюють плітки серед публіки) і співають, підкреслюючи деякі речення повторними куплетами»<sup>1277</sup>. Попри те, що музичні характеристики «Диктатури» були вражаючими, говорити про народження нового жанру не варто за відсутності подальших спроб такого роду. Тож постановка Л. Курбаса лишається грандіозним художнім прецедентом, що їм вітчизняний театр може законно пишатися.

Відповідно до музичних формувалися й пластичні образи — базова основа мізансценування. Троє куркулів «навпочіпки сиділи біля рампи, обличчям до глядача, на краю спущеного першого планшета станка. Кожен з них спирався на півметрові макети хатин. Враження створювалося надзвичайне! Вихоплені з напівтемряви променями прожекторів три скульптурно виразні постаті бовваніли над багатократно зменшеними у розмірі, але зробленими цілком натурально власними хатами, мов древні ідоли, демони одноосібництва. Такі образні перетворення виникали у багатьох конфліктних ситуаціях сюжету. Створені режисерським генієм Леся Курбаса, такі сценічні картини запам'ятовувалися глядачами на все життя»<sup>1278</sup>.

Чималий мистецький досвід «Березоля» відчутно впливав на естетичну програмність кожної наступної вистави, на що звернув увагу Ю. Шевельов стосовно «Диктатури», що здавалася йому «в формальному сенсі продовженням «Золотого черева»»<sup>1279</sup>. Згодом він повернувся до цієї думки, далі розвинувши її: «Курбас намагався виявити логічно-раціональне ядро авторового задуму незалежно від того, чи сам письменник це ядро усвідомлював, чи ні; а виявивши, — донести його, ядро, до глядача суто театральними засобами — слово в звучанні, зоровий образ, звук, фарба, ритм вистави. [...] Так накреслювалося в «Золотому череві», так було в «перелицьованій» доглибно «Диктатурі»»<sup>1280</sup>.

Саме Ю. Шевельов зауважив особливу роль вертепу в естетичній ідеології «Березоля», з «Диктатурою» включно. Сюди можна було б додати й особливе поводження постановника із законами перспектив. Адже великі постаті людей

<sup>1274</sup> Козицький П. «Диктатура» «Березоля» як музичне видовище [...]. — С. 68.

<sup>1275</sup> Козицький П. Музика в «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

<sup>1276</sup> Мейтус Ю. Спогади про Леся Курбаса [...]. — С. 14.

<sup>1277</sup> Болобан Л. [Л. Серговський] Подвійна перемога [...]. — С. 51.

<sup>1278</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 69.

<sup>1279</sup> Шевельов Ю. (Шерех Ю.) Я — мене — мені... (і докруги): спогади [...]. — С. 149.

<sup>1280</sup> Шерех Ю. Леся Курбас і Харків [...]. — С. 51.



і втричі менші хатки на лінії одного плану створювали візуальний ефект, генеза якого сягає середньовіччя, робіт малярів доби, коли закони перспективи ще не було відкрито. Виразно інтермедійні персонажі Півень (Д. Мілютенка), Гусак (О. Хвиля), Паранька (В. Чистякова), Горох (О. Шутько), чії індивідуальності розкривалися також засобами співу, танку, розсували межі цієї аналогії.

Необхідний вертепу трагедійний емоційний полюс вистави складав епізод сходу, розгорнутий у вигадливій масовці, яка підготувала появу вельми несподіваного Чирви. «У нього обличчя біблійного Мойсея, довга сива борода, величні рухи, трагізм в голосі. Він бачить, відчуває, що його кляса вмирає, і в своїх речитативах — ієреміадах підноситься до пророка»<sup>1281</sup>. Такого епічного Чирву (Й. Гірняк) чекають і закликають. «Одна група людей [...] розважливо, повагом, хором заявляє: “Дайте слово Чирві!”. Друга група додає вже більш вимогливо: “Чирві!”. Третя група — ще настирливіша у своїй вимозі, і в її “хорі” є навіть ноти наказу: “Чирві!!!”»<sup>1282</sup>.

Мізансцена будувалася пересуванням груп людей, яких збирали та гуртували рухливі планшети. Тобто, динамічні пристрої організовували статичні постаті персонажів у скульптурну композицію. Рух супроводжувався й видозмінювався контрапунктним світлом. «Весь простір сцени затемнений. Із різних сторін вузькі снопи рефлекторних променів висвітлювали то одну, то другу групу, а то й окремих персонажів, залежно від їхньої словесної акції та дії. Рух світляних променів по цілому простору сцени, з одної групи на другу, з окремого персонажа на іншого, спричинював враження, що на мітингу діяли сотні, а то й тисячі людей... а їх було тільки кілька десятків»<sup>1283</sup>. Виразність і краса епізоду буквально заворожувала. «Тут вражають монолітні групи персонажів, що на мить показуються серед темряви, як висічені з мармуру, і ця їхня нерухомість статична, а поруч того безперервна зміна мізансцен, підкреслюють патетичну заглибленість і величність складного поняття диктатури пролетаріату»<sup>1284</sup>. Статичність і пафос епізоду не робили його емоційно однозначним. «Пристрасті кипіли. Динамічно схрещувалися гострі промені прожекторів, вихоплюючи то тут, то там збуджені постаті, розпашілі обличчя»<sup>1285</sup>. Це нагадувало покадровий монтаж. Світлові ефекти змушували згадати попередні експерименти режисера, навіяні кіноекспресіоністичними рефлексіями («Джаммі Гіггінс», «Пролог»). Недивно, що

<sup>1281</sup> Нахтенборенг Д. [К. Буревій] «Диктатура» в «Березолі» [...]. — С. 550.

<sup>1282</sup> Федорцева С. Я вибираю «Березіль»... / Софія Федорцева // Лесь Курбас: Спогади сучасників [...]. — С. 258.

<sup>1283</sup> Гірняк Й. Спомири [...]. — С. 334.

<sup>1284</sup> Болобан Л. [Л. Серговський] Подвійна перемога [...]. — С. 52–53.

<sup>1285</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 71.

і П. Козицький і К. Буревій, аналізуючи «Диктатуру», шукали аналогії саме з кінотворчістю О. Довженка.

Щодо ідеологічного обарвлення вистави, то думка Л. Болобана про пріоритети ідеї «диктатури пролетаріату» видається цілком виправданою. Вважати, що Л. Курбас намагався їх ревізувати, було б помилкою. Художня трансформація п'єси на березільському кону не переключувала її змісту, хоча й прирікала на роль такої собі «заготовки» для доведеного сценічного твору. Л. Курбас не бачив іншої можливості естетично легітимізувати «Диктатуру».

Врешті, у творчому досвіді «Березоля» існували прецеденти, що могли правити за зразок у проблемі естетичного переосмислення п'єси І. Микитенка. Таким, приміром, був «Жовтневий огляд», який актуалізував тему високого агіту. На це вказують окремі прийоми, підходи, рішення. Взяти, хоча б, відсутню у драматурга постать юнака в білому, який в «Диктатурі» «зачитував останні новини — повідомлення ТАРС, передані вечірнім радіо (під час вистави текст телеграм встигав записати режисер-лаборант)»<sup>1286</sup>. Це був не «персонаж», натомість «аргумент» — однаковою мірою політичний і естетичний, що ясно засвідчує його родовід — агітмасовий театр. Багатожанровість «Диктатури» — одна з ознак його просування саме в напрямку синтетичного театру. Відповідні процеси відбулися й на засобах вирішення простору вистави.

Сценографії «Диктатури» належить визначальна роль в історії не самого лише «Березоля», адже В. Меллер створив пластично вигадливий спектакль зі складною образною програмою, розв'язав кілька принципових мистецьких проблем. Йдеться, насамперед, про безпосередню участь просторових чинників у формуванні сценічної дії.

Розглядаючи «Диктатуру» як певний комплекс, Д. Чукін вирізняє два засадничі моменти. Насамперед, простір, подібно до «Народного Малахія», відбирав рефлексію персонажів. І тут визначальним, вважав Д. Чукін, був класовий підхід, завдяки якому режисер долав побутовізм п'єси: «Основні лінії намічені в спосіб близький до першої дії “Малахія”. Вони знаходять собі вираз не тільки в діях акторів, але й в оточенні, яке вони показали, відбиток своєї психології, яке показано, як і перша дія “Малахія”, їхніми очима. Порівняти хоча би оформлення святкування весілля у Чирви та оформлення зборів. В першому випадкові ми маємо обважнілість, підкреслення паразитарності, деструктивність; в другому — простоту, скромність; оформлення весілля подано нереально, вип'ячено саме страви, вузькі чуттєві моменти; збори — реалістично, без будь-скільки помітних деформацій»<sup>1287</sup>. Іншим засадничим принципом для Д. Чукіна стають

<sup>1286</sup> Там само. — С. 72.

<sup>1287</sup> Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

засоби використання речей, приміром — хаток. Ідеться про «гру предметів» (можливо — «гру з предметами»), яка викликала найбільше захоплення глядачів. Схожий прийом В. Меллер застосував ще у «Мікадо». Вже тоді зміна масштабів будиночків активно впливала на психологію сприймання. В такий спосіб не лише позначався момент руху пішохода, а й «код театральності», загострюючи реакцію публіки. Поза сумнівом, «Диктатура», успадковуючи цей досвід, далі його розвивала.

Схожі думки висловлював і К. Буревій, називаючи В. Меллера ідеальним театральним художником, адже той «сам грає й пособляє режисеру та акторам, його оформлення міцно пов'язане з режисерською ідеєю, його конструкції пособляють акторові грати. Нам надзвичайно подобалося, що Крушельницький міг узяти Меллерову хатку на курячих ніжках і покласти собі в голову. Нічого театральнішого над це ми ніколи не бачили в театральних конструкціях!»<sup>1288</sup>. Незрідка сценографічні засоби створювали комічний ефект. Приміром, в епізоді перегонів брочки й візка за відсутності коней враження змагання створював рух планшетів, обертання коліс, міміка та жестикуляція акторів. У виставі не бракувало сцен, утворених подібним чином.

Об'єднуючим технологічним модулем для численних трансформацій простору був складний станок, який уможлиблював побудову вистави «за принципом кіномонтажу епізодів-кадрів. Це вимагало безперервної зміни сценічної дії. Надзвичайно вигадливо вирішив таке завдання головний художник театру Вадим Меллер у сконструйованому на сцені диво-станку. Він займав всю сцену — від рампи до високо відкритого задника-радіуса — і був виготовлений з непофарбованих дощок. Його задній край височив над сценою метрів на два. Станок складався з шести окремих паралельних частин — вузьких планшетів. Кожен з них міг рухатися незалежно від інших — підійматися вгору й опускатися, хилитися, переламуватися навпіл, здійснювати по краях, мов крила. Вузькими щілинками між цими частинами рухливої конструкції станка й собі рухалися предмети. Для їхнього, немов би самостійного, руху паралельно рампі під станком була дотепно влаштована спеціальна механіка — різні блоки, підставки на підшипниках. Нею керували невидимі глядачам робітники сцени. На очах у глядачів на сцені з'являлися різні деталі, що конкретизували зміну місця дії. Більші декоративні вставки спускалися на станок з колосників. [...] Зміна конфігурацій станка, самостійне пересування предметів на ньому, рухливість променів прожекторів — увесь цей складний рух проходив у поєднанні з музикою, у вивіреному ритмі, надаючи сценічній дії динамічності й монументальності. Ефект був

<sup>1288</sup> *Нахтенборенг Д. [К. Буревій] «Диктатура» в «Березолі» [...]. — С. 548–549.*

дивовижний!»<sup>1289</sup>. Втім, динамічність сценічних подій напряму залежала не лише від конструкції станка.

Своїм динамізмом «Диктатура» багато в чому завдячувала урбаністично-індустріальному плану, що утворив полюс образу села, протиставляючи йому інші ритми та рушійні сили. Місто і село поставали в «Березолі» перетвореними темпо-ритмічними засобами. (На думку деяких дописувачів, постановник подолав превалювання сільських епізодів, максимально розгорнувши всі лінії, що уособлюють урбанізацію).

Л. Курбас, віддаючи перевагу образним узагальненням, не відкидав навіть ілюстративних прийомів. Так було, зокрема, у першій сцені на заводі, яка вражала ілюзорною достовірністю. «Найперше очам відкривався казанний цех суднобудівельного заводу. Передній планшет станка було піднято метрів на два вгору, і по ньому, наче по естакаді, переходили робочі, метушилися жваві хлопчачки “фабзайчата”. Короткі діалоги проходили вгорі на естакаді, а часом люди перегукувалися між собою зверху вниз. У глибині чорнів могутній казан. Високо у повітрі над естакадою пропливали то розпечена залізна болванка, то важкі металеві предмети заводського виробництва. Гудок сповіщав про перерву, робочі виймали принесені скупі харчі на сніданок. З черева казана вилізав Дудар — літній казаняр»<sup>1290</sup>. Схоже, Л. Курбас і В. Меллер свідомо вдалися до такого прийому, стверджуючи, що в мистецтві важливішим за сам прийом є його осмислення. Відверто ілюстративною могла також здатися сцена в купе, якби обидва митці задовольнилися лише констатацією місця і умови дії. Натомість вони, застосувавши візуальний трюк, зламали банальну логіку сценічного переповідання сюжету — приміром, за вікном потягу біг пейзаж, створюваний рухливим кінозображенням, а з-за сторінки газети несподівано визирало обличчя негра (!). Тож апеляція до кінокультури була досить різноманітною, мало поступаючись впливам музичної культури, що не лишилося непоміченим сучасниками: «До Меллерових конструкцій можна припасти очима і розуміти їх, як розумієш кінофільм. [...] Виконано з надзвичайною майстерністю оформлення, яке ви читаєте, наче хорошу книгу або Довженків кінофільм»<sup>1291</sup>.

Оригінального образного розв'язання дістала у виставі тема міста, радше — тема машини, яка унаочнювала не самий лише технічний прогрес. Якщо згадати напружений драматизм її подачі в «Народному Малахіїві», то «Диктатура» мала всі ознаки антитези. Цього разу Л. Курбас машину анітрохи не демонізує, вона тут потрібна й корисна річ. Таким пафосом позначені заводські сцени, епізод

<sup>1289</sup> *Черкашин Р. Ми — березильці: театральні спогади-роздуми [...]. — С. 68.*

<sup>1290</sup> Там само. — С. 69.

<sup>1291</sup> *Нахтенборенг Д. [К. Буревій] «Диктатура» в «Березолі» [...]. — С. 549.*

у поїзді (машині!). Його зберігають й у сільських епізодах, на чому наголошував Л. Болобан: «Адже глядач увесь час протягом вистави відчуває, що кін рухається, що дія провадиться завдяки машині і ці сільські побутові сцени, що з'являються то тут, то там, ніби підпорядковані силі машини, силі тої волі, що керує цими машинами»<sup>1292</sup>.

Тема машини, що уможлиблює щасливе майбутнє людини, актуалізувала-ся в тогочасному українському мистецтві не тільки як відповідь на пряму вимогу влади. Ідеї технічного прогресу в народній уяві з давніх-давен поставали, зокрема, у вигляді міфу про «залізного коня». Характерним зразком мистецького відтворення таких настроїв і сподівань є «Земля» О. Довженка, не випадково згадуваного кількома рецензентами «Диктатури» (роки народження обох творів співпадають). Романтичний пафос березільської вистави зростає саме в цьому тематичному шарі, не без впливу конструктивізму, актуального для обох митців у попередні роки. Звичайно, тут не йдеться про його буквально відтворення. Радше з ним пов'язаний особливий тип емоцій, віра у можливість звільнитися від рутини важкої, непродуктивної праці. Здавалося, «Народний Малахій» поклав край цій ілюзії. Однак, постановка «Диктатури» несподівано виявила живучість «соціально-технократичного ідеалізму» її авторів. Чи не було це свідченням «ревізії» «Народного Малахія»?

У характері мистецького висловлювання Л. Курбаса в «Диктатурі» цілком зрозумілим видається його ідейне налаштування. Форми, прийоми творення сценічної реальності не лише «позначали» сенси вистави, а й були ними. Виключною злютованістю характеризувалися зміст і форма останньої прем'єри театру. Відтак, дотепні й технологічно бездоганні прийоми динамізації дії відбивали його ідейну програму. Об'єктивно «Диктатура» була виявом соціального оптимізму, що ним позначалися всі її аспекти. Навіть, якщо поставити поруч так само драматургічно недовершений «Заповіт пана Ралка», то стане очевидним: твір В. Цимбала реалізувався в атмосфері песимізму, а І. Микитенка — оптимізму. І ніщо у виставі Л. Курбаса не свідчило про штучність такого відчуття. Радість творення, перебудови світу відбиті у художній матерії «Диктатури». Сама технологічна вигадливість здавалася інспірованою відчайдушним творчим підйомом. Цією енергією насичувалася особлива сфера партнерства живих та неживих суб'єктів спектаклю. Якнайкраще цей феномен характеризувала категорія «три», що нею позначено контакти, стосунки, взаємини всіх суб'єктів дії. Її вплив визначив природу сценічного середовища вистави.

Рухливий кін «Диктатури» не лише вражав багатством виражальних можливостей — своїми трансформаціями він стимулював яскраві акторські реакції, яв-

<sup>1292</sup> Болобан Л. [А. Серговський] Подвійна перемога [...]. — С. 53.

ляючи ознаки справжнього партнерства, здатність відповідати героям, бути з ними в діалозі. Простір мав схильність до мімікрії, міг, як це було, скажімо, у сцені бенкету, підступно захитатися, попливти під ногами персонажів. Несподівана жвавість хаток потребувала невсипущої пильності хазяїв, змушених їх притримувати про всяк випадок, скидаючись час від часу на псів біля своїх конур. Прудкі візок та бричка, підбадьорювані візниками, самі бігли навипередки, вперто не поступаючись одна одній. На сцені «Березоля» відбувалося, словами Й. Гірняка, «театральне дійство, в якому всі мистецькі компоненти театру мусіли бути включеними і використаними в дії»<sup>1293</sup>.

Реалізація подібних настанов потребувала рівня взаємопідпорядкованості, ритмічної єдності чинників, якого раніше ніколи не досягали у вітчизняному театрі. Виконавці визнавали, що проблема «освоєння сценічного простору у виставі “Диктатура”» висувала перед акторами нове завдання технічної вправності та здатності тривання в обставинах, які досі не передбачались. Моментальні зміни мізансцен на різних площинах, при музичному супроводі всього дійства — вимагали великої концентрації та точного виконання завдань. Найменший відступ від ритму всього дійства грозив розладям цілого видовища. Конечна була надзвичайна еквілібристична вправність актора»<sup>1294</sup>.

Прикладом, де майстерність, сказати б, межувала з самовідданістю слугує описаний Й. Гірняком епізод сходу, коли на повністю затемненій сцені йому доводилося одночасно вирішувати цілу низку виробничо-творчих завдань, аби уникнути каліцтва. Вдягнений у важкий костюм із «товщинками», в чоботах з потовщеними стельками, він мав перебігти за темними лаштунками на інший бік сцени, «а там при першому пляні піднятися по драбині на 7-метрову висоту і вступити на пляншету, менше метрової ширини, яка була на самій авансцені»<sup>1295</sup>. Вгорі, вихоплений із абсолютної темряви променем рефлектора, актор речитативом виспілював монолог Чирви, втрапляючи у ритм загальної мізансцени, координуючи свої дії «з музичним супроводом в оркестровій партитурі»<sup>1296</sup>.

За схожими принципами було побудовано епізод бенкету. Його «технологічний сенс» полягав у відтворенні стану персонажів, які вважають себе хазяями життя, стверджуючи це у галасливому п'яному співі. Спочатку один із вузьких планшетів перетворювався на стіл, уставлений гігантськими напоями та наїдками. (За М. Верхацьким, куркулі з перших хвилин асоціювалися з іронічно потракованими персонажами картини М. Ге «Таємна вечеря»). Поступово

<sup>1293</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 332.

<sup>1294</sup> Там само.

<sup>1295</sup> Там само. — С. 334.

<sup>1296</sup> Там само. — С. 336.

бенкетування робило їх схожими на піратів на вітрильнику в розбурханому морі, оскільки поступово так само «п'янів» і станок. У кульмінаційний момент надсадного горлання пісні «Ревела буря...» планшети теж пускалися берега. Статичний за мізансценою епізод динамізувався рухом станка, коли «кожен з учасників сцени стояв одною ногою на четвертому планшеті, другою — на п'ятому. І раптом лівий край четвертого планшета піднімався, а правий опускався, у п'ятого планшета — навпаки, так що обидва вони утворювали надто похилу літеру “X”. Планшети під час співу то піднімалися, то опускалися»<sup>1297</sup>. Сполучати спів, діалог на рухливій маленькій площадці, водночас, розкриваючи характер героя, було виключно складною проблемою.

Випробування акторського апарату «на міцність й витривалість» було в «Диктатурі» безпрецедентними. Приміром, актори мали опанувати техніку переходу від звичайної мови до співу — їм належало вміло сполучати інтонаційну виразність із бездоганною органікою драматичної дії. Так, Гусак (О. Хвиля, Р. Черкашин) освічується в коханні перезрілій Парані (В. Чистякова, Н. Титаренко). «Замість очікуваних палких поцілунків він вирішив почитати свого вірша. Розмовна мова дуже комічно переходить у спів, після чого надзвичайно яскраво сприймалося повернення до зовсім буденної, прозової розмовної інтонації»<sup>1298</sup>. Без належної кореляції всіх засад і прийомів акторської техніки вистава б не «втримала» запропонованого постановником ритму.

Йдеться про ускладнення фахових вимог, яке стало для багатьох виконавців справжнім випробуванням. Однак жоден критик не зауважив не те що провалив, а й посередніх робіт, попри всі несподівані, часто карколомні режисерські пропозиції. Статус актора у «Диктатурі» виглядав по-новому. З цього приводу принципову точку зору висловив Ю. Шевельов, аналізуючи виставу в контексті попередніх робіт театру. Він порівнював «Диктатуру» з постановками за творами М. Куліша і стверджував, що тоді робота Л. Курбаса «хоч яка блискуча, була інтерпретаційна — він насамперед пояснював текст Куліша, він як режисер свідомо підпорядковувався драматургові. Тут більше важила праця режисера з акторами, не його самостійний задум. У перелицьованій “Диктатурі” текст мало важив, це була вистава режисера»<sup>1299</sup>. Можна погодитися з тим, що навантаження у акторів «Диктатури» і вистав за М. Кулішем були різними, хоча протиставлення вистав «режисерської» та «акторської» видається некоректним. Слід було б, мабуть, вказати на особливий технологічний режим останньої постановки, що виявив виключну майстерність постановника, тоді як актори перебували дещо

в тіні. Але і текст М. Куліша, суттєво відрізняючись від опусу І. Микитенка, пропонував виконавцям принципово інші цілі. В «Диктатурі» вони не могли зробити зі своїх ролей те, що режисер-майстер, вдаючись до суто постановочних прийомів, міг видобути з п'єси І. Микитенка.

Ситуацію добре розумів, приміром, К. Буревій: «Бучма грав тільки на половину свого акторського діяпазону. Авторських дефектів ніякою грою не сховаєш. Бучмі бракувало матеріалу...»<sup>1300</sup>. Для актора, який тільки-но повернувся до «Березоля», спектакль важив дуже багато, попри те, що роль виглядала безбарвною. Чи слід дивуватися його бажанню грати, як він казав, «якогось куркуля»? Проблема, так званого, «позитивного героя нової доби» саме тоді лише поставала як явище передусім ідеологічного порядку, і Дудар у «Березолі» мав стати важливим прецедентом. Л. Курбас, усвідомлюючи це, шукав можливості моделювання подібного героя у синтезі патетики та психологічної правди. Але патетична нота не повинна була ані дисонувати із загальним стилістичним малюнком, ані спричинити перекіс у акторському образі. Режисер скрупульозно вираховував і співставляв різні прийоми задля бажаної гармонії. За згадкою іншого виконавця ролі Дударя — Ф. Радчука, Л. Курбас поклав на ноти монолог героя, в який хотів згодом вмонтувати масовку — тобто, прагнув співвіднести особистість героя з епічним планом вистави. Водночас він чекав від Дударя простоти і природності, які б не створювали загрози для масштабів видовища.

Постать вийшла прекрасно збалансованою, гармонічною. Більше того, «платкатна у п'єсі, ця фігура ожила завдяки яскравому таланту Бучми. “Кремезний”, бувший у бувальцях чоловік, із усмішкою в очах та козацькими вусами — таким запам'ятався Дудар із першої ж короткої сцени на заводі. А потім [...] Дудар сидів на верхній полиці маленького купе, Небаба — на нижній, вона розповідала, він слухав, прекрасно слухав, крутячи вус»<sup>1301</sup>. Поруч із цим «звичайним дядьком» стояв Дудар — промовець, здатний самою лише інтонацією впливати на людей. «Надзвичайна простота інтонації просякнена звичайною чулістю й поруч з тим вольове надхнення й сила»<sup>1302</sup>. Недаремно Дударя А. Бучми, на відміну від інших виконавців цієї ролі в українських театрах початку 1930-х років, режисер не висував на позицію головного героя.

Якщо розглядати березільську виставу з цієї точки зору, то такого героя в ній не було, й, радше за все, бути не могло. А було кілька фігур, які фокусували на собі головні проблеми ідейного протистояння. Серед них виділялася постать Малоштаня М. Крушельницького, за якого боролися обидві сторони протистояння. Він

<sup>1297</sup> *Верхацький М.* Скарби великого майстра [...]. — С. 325–326.

<sup>1298</sup> *Черкашин Р.* Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 71.

<sup>1299</sup> *Шевельов Ю. (Шерех Ю.)* Я — мене — мені... (і довкруги): спогади [...]. — С. 137.

<sup>1300</sup> *Нахтенборенг Д.* [К. Буревій] «Диктатура» в «Березолі» [...]. — С. 551.

<sup>1301</sup> *Галицький В.* Театр моеї юности [...]. — С. 184.

<sup>1302</sup> *Болобан А.* [А. Серговський] Подвійна перемога [...]. — С. 54.



з'являвся на кону «під спів вранішніх птахів, у австрійському трофейному кашкету, що залишився у нього з часів війни, і тілогрійці. Голова на тонкій шиї, схилена на бік, травинка у руці робили його схожим на сільського філософа, мандрівника. Меланхолійна задумливість була основною барвою актора у першій половині п'єси [...], коли Малоштан кидав в обличчя Чирві гіркі слова обурення. Прозріння свого героя Крушельницький грав з трагічною силою»<sup>1303</sup>. Асоціації з Малахієм, ще раніше запропоновані К. Буревієм, вказували на особливості світосприйняття обох цих персонажів, у «Березолі» вони дивилися на довколишнє життя найвніше, ледь не дитячими очима. У Л. Курбаса Малоштана з Малахієм зближував безмежний ідеалізм. Відрізняли — лагідність, щемлива ніжність й повага до життя першого з них. М. Крушельницький захоплював здатністю «в м'яких тонах поєднати і нервову хворобливість, й натхненний ідеалізм незаможника, що носить із своїми пекучими запитаннями»<sup>1304</sup>. Йому в цій виставі була до пари щира й проста Небаба Н. Ужвій. На думку Л. Болобана, цих рис найбільше бракувало майже всім виконавицям ролі Небаби в інших театрах. Фігура значною мірою службова, необхідна драматургу для пом'якшення суто чоловічого конфлікту, вона зрідка коли здавалася реальною, живою людиною. У Л. Курбаса відсутність умисної політизації робили Небабу (інша виконавиця — С. Федорцева) психологічно важливим ланцюжком поміж Дударем і Малоштаном.

Коло їхніх ідейних супротивників було набагато ширшим: біблійний Чирва Й. Гірняка й Л. Сердюка, гротескові Півень Д. Мілютенка, Параня В. Чистякової, Н. Титаренко, Гусак О. Хвилі та Р. Черкашина, Горох О. Шутенка — безпринципний, схильний до компромісів бюрократ радянської формації. Робота театру викликала захват рецензентів, які писали про триумф акторської школи «Березоля».

«Диктатура» Л. Курбаса мала величезний резонанс, дехто вважав її кращою роботою режисера. Публіка, шокована видовищем, певний час «не приходила до тями» (в сенсі періоду «адаптації» до спектаклю), чимдалі краще сприймаючи його зміст і красу. Н. Кузякіна мала рацію, наголосивши: «Коли всі інші постановки “Диктатури”, відгримівши у перший сезон, зникли, “Диктатура” у “Березолі” продовжувала йти чотири роки — поки Курбас залишався у театрі»<sup>1305</sup>. Але не бракувало й сильніших реакцій, головним чином, у обізнаної публіки. К. Буревій не даремно стверджував: «І як тільки відкрилась завіса, як тільки впали очі на сцену, так глядач і забув про всі вистави, що бачив, відчувши, що сьогодні він побачить нову постанову зовсім нової п'єси»<sup>1306</sup>.

<sup>1303</sup> Галицький В. Театр моеї юности [...]. — С. 183–184.

<sup>1304</sup> Болобан Л. [Л. Сергювський] Подвійна перемога [...]. — С. 54.

<sup>1305</sup> Кузякіна Н. Лесь Курбас [...]. — С. 41.

<sup>1306</sup> Нахтенборенг Д. [К. Буревій] «Диктатура» в «Березолі» [...]. — С. 548.

Березільська прем'єра останнього травневого дня 1930 року видалася вкрай незвичною. «Першу виставу переглядали учасники окрпартконференції, а дві наступних — представники літератури та мистецтва і широка громадськість. Усі ці три вистави театр показував протягом доби (остання закінчилася о третій годині ранку). В інформаціях, що з'явилися у пресі, відзначався успіх п'єси, писалося, що не було жодної дії, де б глядачі по кілька разів не переривали вистави оплесками чи на адресу акторів, чи режисера, чи художника, чи то навіть освітлювачів»<sup>1307</sup>. Спектакль, окрім шквалу критичних відгуків, спеціальної дискусії — остаточно розсварив театр із автором. Реакції І. Микитенка подеколи видавалися не зовсім адекватними. Ю. Шевельов згадував, як на диспуті у студентському гуртожитку «Гігант» драматург буквально нищив Л. Курбаса: «Його обличчя — чи то бульдога? чи то Муссоліні? — із зловісно стисненими щелепами було агресивніше, ніж звичайно, а це не було так легко зробити. З нелюдською впертістю якоїсь автоматичної гільйотини (якщо така коли-небудь існувала) він висував проти Курбаса одне за одним політичні обвинувачення, що загрожували його діяльності й самому існуванню»<sup>1308</sup>.

Керівник «Березоля», звичайно, не міг не передбачати реакції автора, чий твір, як вважав останній (і небезпричинно), лише слугував театрові підставою для спектаклю. Амбітний драматург виглядав у цій ситуації «зеленим початківцем», якого «переграв» майстер-режисер. К. Буревій, завершуючи допис побажанням І. Микитенкові вчитися у М. Куліша, фактично, влучив у найболючіше місце ушкодженого авторського самолюбства. Л. Курбас ніби не помічав, краще сказати, не зауважував небезпеки, яка виходила з вуспівських кіл. Від роздратування І. Микитенка його мав оборонити успіх постановки. Нарешті політичний зміст березільської вистави, на думку режисера, був надійним гарантом спокою та стабільності колективу. Задля цього було зроблено крок, який інакше, як ідеологічним запобіжником, визначити неможливо. Йдеться про апарті у бік Леніна — Сталіна, драматургом, до речі, не передбачені та додані театром. Вожді «виникали» на березільському кону опосередковано. В купе «Дудар вмощувався на верхній полиці і ненароком упускав червоненьку книжечку — мандат з силуетом Ілліча. Негр піднімав її, шанобливо цілував портрет і віддавав книжечку Дударю. Дудар довгим поглядом, наче вперше побачив, дивився на силует і бережно ховав книжечку ближче до серця»<sup>1309</sup>. Цей мімічний епізод психологічно побутового гатунку відтінявся прийомом із арсеналу агіттеатру (йдеться про «хлопця в білому»).

<sup>1307</sup> Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка [...]. — С. 64.

<sup>1308</sup> Шевельов Ю. (Шерех Ю.) Я — мене — мені... (і докруги): спогади [...]. — С. 137.

<sup>1309</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас [...]. — С. 163.

Друзі та однодумці «Березоля» пишалися грандіозною творчою перемогою «Березоля» над обставинами, а не лише над слабенькою п'єсою. Критики протилежного табору висловлювали задоволення з того приводу, що Л. Курбас «почав виправлятися». «Дехто й тепер дуже полюбляє бити “Березіль”. Я вважаю за абсолютно неприпустиме *тепер* “бити Березіль”. За що? За те, що від “Малахія” першої редакції та “Мини Мазайла” він перейшов до “Заповіта пана Ралка” та “Диктатури”?»<sup>1310</sup>. Н. Рабічев досить прямолінійно позиціював спектаклі за творами М. Куліша та І. Микитенка і відкрито вітав «нове спрямування» березільського руху. Адже саме так тлумачилася попервах прем'єра у колах «переможців».

Проте це був тільки початок. Дуже швидко вуспівці перейшли в наступ, а на їхніх штандартах майорили заклики покарати театр за приниження ідейного змісту «беззмістовною формалістикою». Для широких верств публіки розгром спектаклю видавався дивним і мало аргументованим. Тодішній студент театрального інституту згадував про атмосферу довкола «Диктатури»: «Вуспівська критика повнилася священним завзяттям, але їй часто бракувало освіченості, смаку, елементарної культури. Вона вимагала прямого уподібнення мистецтва життю, відкидала метафоричність, поетичну умовність. [...] Тоді ж ми, молоді, губилися перед тим, що відбувалося. Адже вистави “Березоля” складали собою головну силу в театральному житті України. Нищівні статті відверто входили у протиріччя з очевидним»<sup>1311</sup>.

Навколо «Диктатури» не вщухали запеклі суперечки. Оцінки вражали діапазоном: від повністю нищівних до вкрай компліментарних, коли, приміром, Н. Рабічев припустив: «Мабуть це найкраща вистава в цілому Союзі за останні п'ять років»<sup>1312</sup>. Успіх спектаклю, між тим, поступово зростав, знаходячи щирий відгук у глядачів. Серед новаторських, формально складних спектаклів Л. Курбаса, мабуть, саме до «Диктатури» виявляли стійкий інтерес найширші кола глядачів. Тут незвичність образної мови не відлякувала, а стимулювала процеси сприймання. Саме у цей момент Л. Курбас зазнав, можливо, найбільшого удару від влади, суспільства. Справа тут не тільки у політиці (в сенсі провідної доктрини політичного моменту) — формально «Березолеві» з цього боку важко було щось закинути. Йшлося про речі складніші, про пафос і спрямування всієї творчої роботи. Театр, попри всі зусилля, не зміг задовольнити владу. Він лишився орієнтованим на культурні, духовні цінності, несумісні з ідеологією радянської влади та всіх її «прісних». Досвід «Диктатури» в цьому сенсі виявився гра-

нично промовистим. Л. Курбаса було поставлено перед найскладнішим вибором у його творчому житті. Треба було або кинути виклик владі, або шукати компромісів, і він обирає друге. Це була «здача позицій», яка реалізувалася в спробі «йти у ногу з часом». Наступні (й останні) три з половиною сезони свідчили про намагання «наблизитися до реальності», знайти «третій шлях», залишаючись театром високої майстерності, втіленням того, що визначається як мистецька гідність.

У ситуації психологічно вкрай драматичній творчо позитивними стають весняні гастролі театру імені Ш. Руставелі, з яким у березильців одразу склалися товариські стосунки. Грузинські митці були здивовані й схвильовані прийомом, влаштованим їм уже на Харківському вокзалі. «Не зважаючи на попередження про зустріч, ніхто не чекав, що збереться стільки народу. [...] Незабутні наші перші гастролі на Україні, особливо останній вечір у театрі “Березіль” [...], — згадував С. Челідзе, — очолюваним видатним українським режисером Лесем Курбасом. Вечір у цьому театрі перетворився на справжню демонстрацію дружби двох народів. Обидва театри показали уривки зі своїх кращих вистав, а після спектаклю у головному фойє театру відбувся великий банкет. Ми були у захваті від українських національних танців, довго лунали мелодії українських і грузинських пісень»<sup>1313</sup>. Їхні стосунки розвиватимуться й надалі, будуть для березильців духовною розрадою, можливістю творчого спілкування, якого їм тоді відчутно бракувало. Врешті, саме у грузинських митців вони знаходять розуміння й повагу, інтерес до своєї праці. Л. Курбас саме тоді заприятелював із Сандро Ахметелі, дружина якого згадувала: «За час нашого перебування в Харкові Олександр Васильович особливо потоваришував із Курбасом. Багато що в розумінні завдань театру їх єднало»<sup>1314</sup>. Наступним етапом їхніх контактів будуть гастролі «Березоля» до Тбілісі влітку наступного року — останньої «світлої» мистецької події в березильській історії.

<sup>1313</sup> Челідзе С. Вместе с Марджанишвили / С. Челідзе // Марджанишвили К. Творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили / Константин Александрович Марджанишвили (Марджанов); Грузинский гос. театральный ин-т. им. Ш. Руставели; ред. кол.: Э. Гугушвили [и др.]. — Тбилиси: Литература да хеловнеба, 1966. — С. 471

<sup>1314</sup> Цулукидзе Т. [Лесь Курбас] / Тамара Цулукидзе // Лесь Курбас. Статьи в воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие [...]. — С. 105.

<sup>1310</sup> Рабічев Н. На театральному фронті [...]. — С. 17.

<sup>1311</sup> Галицкий В. Театр моей юности [...]. — С. 185.

<sup>1312</sup> Рабічев Н. На театральному фронті [...]. — С. 18.

## П'ЯТИЙ СЕЗОН (1930–1931)

Перед початком нового театрального сезону стає відомо, що Л. Курбаса призначено на посаду художнього керівника театру малих форм «Веселий Пролетар», чия поява три роки тому ініціювали березільці, які в різний час його очолювали: Я. Бортник, Б. Балабан<sup>1315</sup>. Нова посада певним чином ускладнила життя Л. Курбаса, однак, творчі проблеми найменше йому дошкуляли. Почати з того, що саме тоді відбулися серйозні зміни в театральній ситуації — було затверджено «Устав про державні театри і їх об'єднання», яким вся діяльність мистецьких колективів підпорядковувалася владним органам управління; всі питання художнього керівництва, творчого складу, репертуару вирішувалося лише зі згоди відповідних установ. «Березіль» одразу відчув на собі наслідки нововведень: Л. Курбасові довелося згорнути власні творчі плани — йому заборонили ставити «Патетичну сонату» М. Куліша, про роботу над якою він встиг сповістити громадськість перед початком нового сезону. Приголомшений відмовою, він нічого не міг поставити протягом чергового театального року<sup>1316</sup>. Натомість, колишній мобівець, один із керівників Ради профспілок — О. Лазоришак — «попередив Л. Курбаса, що будуть ужиті крайні засоби, щоб побороти “неоправдану впертість” керівника державного театру. Під таким натиском і НКО наказав включити “Кадри” в репертуар “Березоля”»<sup>1317</sup>. Постановкою «Кадрів» у режисурі Л. Дубовика завершиться п'ятий сезон, а от його першою прем'єрою стали «97» М. Куліша, здійснені разом із В. Меллером та Ю. Мейтусом. Прем'єру за березільськими мірками показали надто пізно — 24 листопада 1930 року.

Сам факт звертання до автора, чиї твори з величезним скандалом тільки-но було знято з репертуару, виглядав багатозначним. Однак, вибір театру не був спонтанною реакцією на примуси та заборони — про це свідчить ретельність, з якою драматург переробляв п'єсу, не демонструючи ніякого поспіху. Участь

<sup>1315</sup> Про цей театр див.: Ботунова Г. Харківський театр «Веселий пролетар» (1927–1923 рр.): уроки історії / Галина Ботунова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць / ред. кол.: О. Безгін (голова), Р. Пилипчук (наук. ред.) [та ін]. — К., 2010. — Вип. 6.; Веселовська Г. Український театральний авангард / Ганна Веселовська; Ін-т проблем сучасного мистец. НАМУ — К.: Фенікс, 2010.

<sup>1316</sup> Є свідчення, що Л. Курбас розпочинав роботу над «Першою Кінною» Вс. Вишневського, а потім над його ж таки «Останнім рішучим», але жодної з цих робіт не завершив.

<sup>1317</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 328.

найдосвідченіших акторів, художника й композитора також вказує на велику творчу відповідальність, несумісну з поспіхом.

Якщо у звертанні театру до М. Куліша і був виклик, то він стосувався оцінки п'єси як безсумнівно побутової. Тодішні погляди на твір звужували діапазон стилістичних можливостей його сценічного відтворення: «Драму “97” було прочитано заново. Трагедія голодного люду і класова кривава боротьба не вкладалися в карикатурні образи агітаційних плякатів перших днів більшовицької революції. Мусій Копистка не копія Терешка із “Суєти” Карпенка-Карого, яку з легкої руки Гната Юри перетаскано на сцени двадцятих років»<sup>1318</sup>. Тож, ані плакату, ані побутовщини березільці на свій кін не допускали. З огляду на це, драматург переробляв текст, вилучаючи все, що п'єсу приземлювало (Й. Гірняк недаремно згадував про особливі «музичні інтервали та пасажі» авторської мови). Схоже, досвід Л. Курбаса, який зробив українську мову в «Мині Мазайлі» одним із «персонажів», спонукали режисера нового варіанту «97» розглядати її як особливу цінність. У свою чергу, художник, працюючи над сценічними костюмами, виявляв великий пієтет у ставленні до національного вбрання — «малюючи персонажі, він характеризує їх через передачу індивідуальної психології, що знайшло втілення у якісно нових, відмінних від попередніх, ескізах костюмів»<sup>1319</sup>.

Як вони виглядали і що символізували? Н. Кузякіна відповіла на це питання, розставивши чіткі акценти: «Акторів одягнули підкреслено театально чисто, — ніяких латок, ніяких брудно-сірих сорочок з невибіленого полотна і драних чобіт. Смушкові шапки, справні чоботи, гарні піджаки у чоловіків, фасонисті очіпки, ошатні свити та плахти — у жінок. Вони не давали прикмет місця дії, це могло відбуватися будь-де на Україні. Костюми не несли в собі теми голоду — їм мали зіграти актори. Навіть Ааривон мав чепурний одяг, і тільки Орина замість чобіт демонструвала охайно перев'язані постолі»<sup>1320</sup>.

Рішучість, з якою постановники боролися зі стереотипами, зробила свою справу: їхній Копистка (Л. Сердюк) став гострим на язик молодиком із несподіваними й безпосередніми реакціями, ще молодшою за нього виглядала Параска (Н. Титаренко), цього разу — темпераментна красуня. Зміни ракурсу викликали найбільший інтерес, коли йшлося про М. Крушельницького (Гиря) та Й. Гірняка (дід Юхим). Перший віртуозно балансував на тонкій грані психологічної вірогідності й гротескової вигадливості: жорсткий і безжальний Гиря зовні виглядав дуже м'яким і, як згадував Р. Черкашин — по котячому граційним. Пластична виразність, точний костюм і оригінальний, майстерно виконаний самим актором

<sup>1318</sup> Там само. — С. 342.

<sup>1319</sup> Кучеренко З. Вадим Меллер [...]. — С. 60.

<sup>1320</sup> Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія [...]. — С. 73.

грим, допомагали М. Крушельницькому врівноважувати психологізм і гостроту формального виразу ролі. Оригінальним був і підхід Й. Гірняка до ролі стосемірічного Юхима, виявляючи найсильніші сторони його акторської техніки: стриманість і лаконізм. До цього часу еталонним вважався його Микола II — раціоналістичний, майже плакатний образ. Новий герой потребував іншого інструментарію. Мінімалістськими прийомами актор окреслював непересічну особу старого, який «зберіг майже дитячу безпосередність, ліричну теплоту»<sup>1321</sup>. Це, однак, не означало, що характер вийшов однозначним, адже наведена риса мала не менш виразний психологічний полюс: «моральну міць та незалежність. (“Краще я сам у пекло піду, як з тобою до раю”)»<sup>1322</sup>. Й. Гірняк був здатний на більше — відтворювати світовідчуття персонажа, чим найбільше вражав сучасників: «Пригадується — як він розповідає про зустріч із генералом Скобелевим. Один жест актора рукою, що простягла ковіньку, і слова “Стоїть отак, як до соломи, і каже — здорови діти мої, говорить, орли! — Та й заплакав”. І вже перед вами весь внутрішній і навколишній світ діда»<sup>1323</sup>.

Всі акторські роботи, серед яких мистецькими вершинами височіли персонажі М. Крушельницького та Й. Гірняка, єднали психологічну глибину з експресивною формою. Таку стилістику підтримувало й сценографічне рішення «97». Меллерівська концепція простору полягала в протиставленні двох світів: приватного і громадського. Перший позначала хата Гирі, для чого «на рухомому колі сцени поставили ніби коробку з воротами. Дві великі половини воріт могли обертатися навколо осі, на них художник намалював у змінених формах і зміщених ракурсах окремі деталі побуту, які мали уточнювати місце і зміст дії. На початку другої дії, коли в хаті Гирі юрба разом з черницями молилася, на воротах було намальовано навквіс хрест в оточенні стилізованих ліній. Коли люди пішли і Гиря залишився із Лизькою, на воротах з'являвся інший малюнок: стилізований стіл із глечиком, чашкою та ін.»<sup>1324</sup>. Погляд художника — очевидно іронічний — викликає в пам'яті його попередні роботи, передусім «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Диктатура», й дозволяє розглядати сценографію «97» у світлі відповідної тенденції.

Семантично багатший образ світу громадського життя утворювався станком і тинами. Кожен тягся вгору, але, на відміну від вертикального за конструкцією станка, зигзагоподібна лінія тинів позначала суттєве утруднення підйому. До того ж, енергію їхнього руху «гасили» кількадеметрові жердини, наскрізь прошиваючи темно-сіре плетиво. На овальній формі станку, функціонально міцно пов'язаному

зі сценічною дією, час від часу з'являлася то сільрада, то хата Ларивона, то інші інтер'єри. Він «був тією ареною, де проходила боротьба за ствердження ідей нового життя. Його центральне розміщення і незначний розмір концентрували увагу глядача в одній точці сценічного простору, надаючи пружності й динамізму подіям»<sup>1325</sup>. Концептуальний сенс простору засвідчував приналежність вистави до явищ режисерського театру.

Л. Дубовик — сучасною мовою «перфекціоніст» за творчою вдачею, багатьох здивував рішучою налаштованістю претендувати на складні творчі завдання й наполегливо їх вирішувати, він, слідом за вчителем, також намагався змінити стандартне сприйняття п'єси. Якщо вчитель — Л. Курбас — силою власного творчого підходу долав схематизм «Диктатури» І. Микитенка, то його учень долав поширені «упередження» щодо жанрово-стильової специфіки першої драми М. Куліша. Йому в цьому процесі пощастило максимально уникнути ознак п'єси-хроніки на користь драми ідей. Сценічна мова вистави це припущення засвідчує. Втім, критика, яка в цілому прихильно поставилася до роботи новачка, найперше закидала йому саме такий підхід.

Художню концептуальну й послідовну роботу молодого постановника недооцінили не лише рецензенти, а й глядачі. В тодішній ситуації через багато літ розбирався Р. Черкашин: «Зростала байдужість до чужої біди. Новий час потребував нових пісень — героїчних, піднесених, сповнених безоглядного оптимізму. Березільська вистава “97” таким оптимізмом не дихала»<sup>1326</sup>.

Після М. Куліша, І. Дніпровського та І. Микитенка Л. Первомайський стає четвертим сучасним драматургом, чий твори з'явилися у березільському репертуарі. Спочатку — «Невідомі солдати» (1930 р.). З ними, в травні 1932 року, О. Таїров познайомив глядачів Камерного театру, здійснивши за рік перед тим постановку іншої української п'єси, яку Л. Курбасові так і не дозволили взяти до репертуару — «Патетичної сонати» М. Куліша. В Україні ця по суті скандальна історія не викликала особливої реакції. Інша річ — керівник «Березоля», якого вона не могла не заторгнути. Чи не тому на диспуті у Будинку ім. В. Блакитного (учасники: Л. Курбас, М. Куліш, К. Кошевський, К. Буревій, І. Дніпровський, М. Качанюк) порівнює Л. Первомайського з М. Кулішем, навіть ставить драматурга-початківця на той самий щабель, що й досвідченого майстра обдарованого винятковим талантом? Він говорить: «Зараз маємо два полюси — Куліш і Первомайський. Ці два драматурги найчіткіше виявляють основні тенденції в українській пролетарській драматургії. Творчість Куліша — романтика в реалістичному, творчість Первомайського — реалістичне в романтичному. І поява “Невідомих солдатів” є

<sup>1321</sup> Дивнич Ю. [Ю. Лаврінченко] В масках епохи [...]. — С. 37.

<sup>1322</sup> Там само.

<sup>1323</sup> Там само.

<sup>1324</sup> Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія [...]. — С. 73–74.

<sup>1325</sup> Кучеренко З. Вадим Меллер [...]. — С. 60.

<sup>1326</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 77.



щось більше, ніж поява хорошої п'єси»<sup>1327</sup>. Здається, режисер підсвідомо (чи, може, свідомо) підтягує, фактично, новачка до рівня, якого тому досягти не судилося. Але така позиція не означає нездатності тверезо поглянути на твір молодого драматурга, тож, керівник «Березоля» цілком слушно зазначає, що «Невідомим солдатам» бракує «амплітуди» авторського висловлювання, коли «немає перспективи [...] діяння, того контрастового письма, що, власне, робить драму»<sup>1328</sup>. Крім того, він констатує неналежне володіння Л. Первомайським мистецтвом дієвого слова — воно було «не доведене до певної переконливої яскравості на гребені піднятої драматичної напруженості, де слово мусить бути епіграматичне, звучати, як певна цитата»<sup>1329</sup>.

Невдовзі Л. Первомайський потрапить під чималий критичний шквал на московському диспуті з нагоди постановки О. Таїровим «Невідомих солдат». Там, навіть, лунали закиди в «нестерпній зневазі автора й театру до фактів минулого, звуження їх до наївно-дитячих масштабів уявлення про наше підпілля»<sup>1330</sup>. Щодо наївності, то заради справедливості варто нагадати: події громадянської війни висвітлювалися людиною, якій у 1919 році виповнилося лише дванадцять. Врешті, в 1930 році він створив не хронікальну драму, а, за його визначенням, «трагему» (трагедію), до того ж — віршовану. За зразок, на думку Н. Кузякіної, йому правили твори класичної драматургії «(від Ф. Шиллера до ранньої Лесі Українки)<sup>1331</sup>, з властивою романтичній трагедії гостротою ідейних конфліктів, різкою окресленістю характерів героїв, широким використанням монологічних форм»<sup>1332</sup>. Не можна виключати привабливості для Л. Курбаса саме цих особливостей авторського письма. Крім того, він зауважив й позитивні ознаки твору: «Автор — лірик. Наші лірики не бралися за драматургію. Це шкода. [...] В п'єсі яскраво виявлено обличчя автора. Більшість же наших п'єс подібні одна на одну, як близнята. [...] В автора сценічно переконливі люди»<sup>1333</sup>.

<sup>1327</sup> «Невідомі салдати» Л. Первомайського на диспуті в будинку Блакитного // Літературна газета. — Х., 1931. — 20 квіт. — Без підпису.

<sup>1328</sup> Там само.

<sup>1329</sup> Там само.

<sup>1330</sup> Цит. за: Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. Частина I [...]. — С. 191.

<sup>1331</sup> Цікаво, що сучасні дослідники знаходять у «Невідомих солдатах» ознаки впливу тематики й проблематики «Гріха» В. Винниченка, що також варто брати до уваги. (Див.: Свєрбілова Т. Від модерну до авангарду: Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття [...]. — С. 423–424.

<sup>1332</sup> Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. Частина I [...]. — С. 192.

<sup>1333</sup> «Невідомі салдати» Л. Первомайського на диспуті в будинку Блакитного [...].

Постановку «Невідомих солдатів» (прем'єра 10 січня 1931 р.) Л. Курбас до-ручив В. Скляренку, для якого вона стала першою самостійною роботою. Художники вистави — Д. Власюк і Є. Товбін — працювали з ним ще над «Заповітом пана Ралка». Ю. Мейтус — автор музики, робив зі В. Скляренком уже третю спільну виставу й наперед знав про його особливу увагу саме до музичного плану.

Постановника «Невідомих солдатів» — лише на рік старшого за драматурга — в березільському колі вважали людиною виключно енергійною, спроможною одночасно віддаватися різним творчим справам. Приміром, до кінця п'ятого сезону він встигне взяти участь у створенні «М.Р.Т.О.», «Чотири Чемберлени», викладатиме в студії «Березоля», готуватиметься до нових прем'єр. За влучним визначенням Н. Кузякіної, він був людиною «величезного темпераменту, декілька років шукав себе то в оглядах, то в постановці політично гострих багатоепізодних п'єс, які були популярними на рубежі 30-х років»<sup>1334</sup>.

«Невідомі солдати» не лишили помітного сліду в історії «Березоля». Від самого початку запропоновану В. Скляренком концепцію вистави як «узагальненого образного плакату» рішуче заперечив Л. Курбас, не погоджуючись із тим, що по сцені ходитимуть «ідеї у штанях». Його не влаштовував намір учня повернути на березільській кін лексикі початку 1920-х років, оскільки «схематизму й плакатності не була позбавлена й сама п'єса, таке рішення могло обернутися надмірним схематизмом на сцені»<sup>1335</sup>. Врешті, очевидні вади драми могли тільки посилюватися через прагнення постановника до видовищності, гострої театральної подачі, що з початком його кар'єри оперного режисера — одного з кращих в Україні — обернеться на відчутну перевагу. Втім, вже у перші березільські роки В. Скляренко виявляв тонке розуміння можливостей музики в сценічній дії. Разом із Ю. Мейтусом вони ретельно опрацьовували цей аспект вистави. Тож, результат не лишився непоміченим. Від перших епізодів вистави ставало зрозуміло: її роль у «Невідомих солдатах» — велика й принципова.

Починалася дія з так званої інтродукції — звертання театру до тих, хто колись здійснив, чи збирався здійснити інтервенцію проти Країни Рад. П. Козицький стверджував: «Вже у вступі до п'єси Ю. Мейтус протиставляв музичні образи основних діючих класів і їхню боротьбу»<sup>1336</sup>. Характер цієї «увертюри», як і сам текст, мали стати своєрідною візитівкою, за допомогою якої розставлялися ідейні акценти вистави. Аналізуючи її літературну основу, сучасні дослідники стверджують, апелюючи, головню, до цього епізоду, що він відображає намагання

<sup>1334</sup> Кузякіна Н. Воспитать ученика! [...]. — С. 76.

<sup>1335</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 77.

<sup>1336</sup> Козицький П. Музыка в «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

партійних функціонерів через нову драму маніпулювати свідомістю мас: «У кінці 20-х — на початку 30-х років шпальти газет рясніли істеричними передбаченнями майбутньої інтервенції. [...] Не зважаючи на те, що події, відображені у драмі, мають цілком визначений хронотоп (Одеса, 1919 рік, Червона Армія тимчасово залишила місто), увесь твір пронизаний реаліями й оцінками початку 30-х. Це і зауважене в інтродукції передбачення нової інтервенції...»<sup>1337</sup>.

Важлива роль лейтмотиву як естетичного принципу зберігалася впродовж усієї вистави. В такий спосіб автори не лише позначали окремі постаті, виявляючи своє ставлення до них, вони, сказати б, їх «калібрували», гуртуючи за ідеологічним принципом. Запроваджена форма образного узагальнення мала спонукати публіку до певних висновків: «вступає тема старої солдатської пісні “Соловей, соловей, тьох, тьох, тьох”, якою зображується білогвардійський, буржуазний табір. Дійсно, цей мотив супроводжує сцену з Лолою, дію в кабінеті Пивоварова, себто, пов’язується не лише з образом царської армії»<sup>1338</sup>. Аналогічний підхід використовувався й для змалювання протидіючих сил: «окремо стоїть група музичних образів, у яких зображується партизанський рух. Музика тут побудована за принципом варіацій на тему весільної пісні... Нарешті в реалістично побутовому плані подано пісню матросів у четвертій дії. Це був не сценічний образ, що розкривається в дії, це — вставний номер, сценічний образ в статичній»<sup>1339</sup>. Взагалі, підвищеним емоційним тоном вистава багато в чому мала завдячувати саме музиці, провідна роль якої зберігалася до фіналу — «то вона дає звукове тло до монологів, то вона дає відлуння сценічного образу шляхом звуконаслідування, музика віддзеркалює своїми засобами рухи та емоції, приміром, допиту Іди, сцени з Жаном»<sup>1340</sup>.

Вдаючись до монтажного принципу, використаного Л. Курбасом у структурі «Напередодні» та «Прологу», В. Складенко чергував епізоди на кораблі, в кімнаті слідчого, на заводі, в друкарні, тощо. Їхня динаміка, підтримана музикою, визначала ритміку сценічного тексту, корегуючи малюнок окремих ролей, позначаючись на принципах акторського ансамблю. Схвалення критики отримали, практично, всі виконавці, хоча найбільше — В. Чистякова — Іда, О. Хвиля — Рон, Л. Сердюк — Пивоваров, Р. Черкашин — Жан, Є. Петрова — Лола, Ф. Радчук — Гра. В маленькій ролі Старого виключно виразним був І. Мар’яненко, появу якого на березільській сцені публіка вітала з особливим підйомом. У монографії про

<sup>1337</sup> *Свербілова Т.* Від модерну до авангарду: Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття [...]. — С. 422.

<sup>1338</sup> *Козицький П.* Музика в «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

<sup>1339</sup> Там само.

<sup>1340</sup> Там само.

історію колективу А. Горбенко наголошував на успіхові «Невідомих солдатів», насамперед, у молодіжній аудиторії, «яка досить часто влаштувала диспути та обговорення цієї вистави»<sup>1341</sup>.

В цілому ж настрої, що панували тоді в «Березолі», нагадували протрагію, хоча перебіг подій, радше, свідчив про лихоманку. Як інакше можна назвати випуск до кінця травня ще п’яти вистав? Більше того, до останньої прем’єри — «Кадрів» І. Микитенка — театр показав ще чотири роботи, тексти до яких склали, здебільшого, самі постановники. Дві вистави пройшли по одному разу (!) — річ для професіонального театру неприпустима. І головне — всі ці опуси мали на меті продемонструвати активну участь театру в суспільних процесах, у вигляді, який би відповідав інтересам влади, й не претендували на бодай яку сценічну історію.

Дуже точно і красномовно змалював цю ситуацію Ю. Шевельов: «Від театрів тепер вимагалася газетна агітація плюс невеликий відсоток класиків, виконуваних традиційно, без експериментування і оригінальності. Уже “Березіль” мусів сплачувати данину цим вимогам. Курбас опирався драматургії Микитенка — Корнійчука, яка в суті речі вагалася між псевдореалізмом і газетчиною (хоч “Кадри” Микитенкові таки були поставлені Лесем Дубовиком у травні 1931 року), театр волів голу газетчину, принаймні вона не вимагала повернення до традиційного театру і, теоретично міркуючи, могла б іти по лінії плеканого “Березолем” жанру злободенних ревій на зразок “Алло на хвилі...” і “Чотирьох Чемберленів”. Текст творили переважно з газетного матеріалу “бригади” письменників, часом з участю самого Курбаса, це були оголені гасла, поодинокі інтермедії — так стала вистава “Товариш жінчина” про ролі жінки в соціалістичному будівництві — березень 1931 року і “Народження велетня” про будівництво Харківського тракторного заводу в жовтні того ж року. Але такі газетні монтажні не задовольняли ні театр, ні глядача і трималися на сцені дуже коротко. Це було не мистецтво, а жестки одчаю»<sup>1342</sup>.

Взимку 1931 року, ще до появи 8 березня вистави «Товариш Жінчина», 14 та 15 лютого харків’янам показали в режисурі Л. Дубовика «1905 рік на ХПЗ» та «М.Р.Т.О.»<sup>1343</sup>, який створили К. Діхтяренко та В. Складенко разом із Д. Власюком та Є. Товбіним. Першу з них Ю. Бобошко небезпідставно називає театралізованою доповіддю, якою відзначали чергову річницю повстання на паровозобудівному заводі, для чого «у виставі були портретно відтворені постаті героїв революційних подій, показані кінокадри з образом В. І. Леніна»<sup>1344</sup>. Жанр другої той

<sup>1341</sup> *Горбенко А.* Харківський театр імені Т. Г. Шевченка [...]. — С. 68.

<sup>1342</sup> *Шевельов Ю. (Шерех Ю.)* Я — мене — мені... (і докруги): спогади [...]. — С. 216.

<sup>1343</sup> МРТО — Міжнародне Робітниче Театральне Об’єднання.

<sup>1344</sup> *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас [...]. — С. 176.

самий автор визначив як вистава-концерт. Вона починалася з доповіді Л. Курбаса про становище митців у сучасному світі й закінчувався гаслом: «Геть академічний аполітизм, геть квале й нерішуче тупцювання на місці! Геть упрощенство й вульгаризацію!»<sup>1345</sup>.

Порівняно зі згаданими вище агітками, «Товариш Жінчина» мала довшу сценічну долю (її навіть включили до гастролей на Донбасі). Початок роботи припадає на 8 лютого 1931 року. Тоді «жіночий склад “Березоля” [...] вирішив на день міжнародного жіночого свята — 8 березня — виготувати спеціальну виставу, що малювала б боротьбу жінки за визволення та жінку в соціалістичному будівництві. Для виконання цього завдання жінки виділили бригади для пророблення сценаріїв. Ця робота так захопила актрис, що було подано кілька сценаріїв та лібрето вистави. Із всіх відібрано краще й складено одного сценарія, що його й ухвалено на відкритому засіданні режлябу. Літературну обробку й виправлення зробив письменник Смолич»<sup>1346</sup>.

Вистава складалася з трьох непов'язаних між собою частин, об'єднаних темами: Яреми, Оксани та їхньої дитини Радості; змагання ударників заводських цехів; створення колгоспу та боротьби з куркулями. Брак драматургічної вправності у березільських актрис був очевидним — варто хоча б поглянути на побудову конфлікту, штучність якого змусила рецензента наголосити: «Щоб підсилити загальну ситуацію боротьби, автори вигадують підпал колгоспу. Цей підпал так само слабо ув'язаний з попередньою драматичною колізією й призводить до штучної, мало виправданої мелодраматичної сцени — замах куркуля на Горпину»<sup>1347</sup>.

Структуру «Товариш жінчина» утворили мікросюжети про різні життєві історії, долі, події, які було «устатковано багатьма дрібними сценами, а саме: протест дітей, лекція професора Людмілова, курси, спорт і т. ін. Ці сценки вже втратили цілком театральнo-дієвий елемент і є ніби газетні, публіцистичні додатки»<sup>1348</sup>. Однак, начерком сучасної картини життя автори вистави не вдовольнилися, намагаючись «в пролозі визначити “вічну трагедію” жіночого питання і подають ввідну деклямацію дівчини та діяпозитиви з відомих картин про страждання жінок у минулому»<sup>1349</sup>.

<sup>1345</sup> Деклярація Державного драматичного театру «Березіль» // Літературна газета. — К., 1931. — 28 лют. — Без підпису.

<sup>1346</sup> М. Ж. Мистецько-творче життя «Березоля» / М. Ж. // Мистецька трибуна. — Х., 1931. — № 4. — С. 22.

<sup>1347</sup> Болобан Л. [Л. Серговський] За агітвиставу але проти агітки / Л. Болобан // Мистецька трибуна. — Х., 1931. — № 10/11. — С. 24.

<sup>1348</sup> Там само. — С. 23.

<sup>1349</sup> Там само. — С. 24.

Обраний тип сценічної дії не сприяв створенню повноцінних характерів, натомість на кону діяли численні «схоластичні» персонажі. З цього приводу критик зазначав, що лише від «творчих здібностей виконавця актора залежатиме перетворити й коротку епізодичну ролю на цікавий образ. Навіть більше. Артист виконавець має широкі можливості виявити не тільки суто виконавчі здібності, але й допомогти авторові, самому допрацювати разом з ним і режисером ролю»<sup>1350</sup>. Свою позицію критик підтвердив на прикладі образу діда Максима, коли виконавець «блискуче доводить, як можна на підставі такого розгортання досягти значного успіху. Пригадаймо — яким ентузіазмом, справжнім бойовим ентузіазмом волевої кляси захоплює глядача цей дідок, коли він вихоплює лопату з рук робітника, що завагався, і стає до роботи до котла в небезпечну хвилину. [...] Ніхто не обстоюватиме, що цей дідок є поглиблений образ. Це є звичайна театральна маска. Однак, вона складає сильне вражіння»<sup>1351</sup>.

Про ентузіазм березільського жіноцтва згадували майже всі, хто бачив виставу. Щодо методичних засад праці, то пам'ять багатьох виконавців зберігала прийоми створення «Жовтня», «Руру» — засадничі для методу колективного дійства. Тож, творчий підйом мав міцний фаховий ґрунт. Для більшості виконавиць «вистава була цікава тим, що давала безмежно широке поле для ініціативи молодих митців»<sup>1352</sup>. Вони реалізували досвід, накопичений у попередній роботі. Так, приміром, цього разу знадобився прийом, що його Л. Курбас, а згодом і Я. Бортник, використовували у «Горе брехунові», «Золотому череві», «Шпані». Йдеться про пошук характерності персонажа шляхом уподіблення його тварині: «Яскраве перетворення було знайдене в сцені, коли жінки піднімають “бунт” проти своїх чоловіків, які записалися в колгосп. Як потривожені курки вони збилися в кружок, присіли на землю. В інтонаціях діалогу, в підтекстах була ота тривога і протест»<sup>1353</sup>. А. Смерека згадувала, як Л. Курбас — дуже уважний до всіх без винятку самостійних робіт — переглянувши кожну, висловився також з приводу напрацювань актриси: «Схвально поставився до роботи і зокрема до інтонаційної розробки й образних засобів, зауваживши, що внутрішній стан і почуття актриса виявила через народне “причитання”<sup>1354</sup> [...]: “Не піду в твій чо-ор-тів колгосп. Не хо-о-о-чу! Не пекти, ані ва-а-рити не буду. Не бу-у-у-ду!”»<sup>1355</sup>.

<sup>1350</sup> Там само. — С. 25.

<sup>1351</sup> Там само. — С. 24.

<sup>1352</sup> Федорцева С. Я вибираю «Березіль» [...]. — С. 260.

<sup>1353</sup> Баглій-Смерека А. Мудрий керівник, добрий наставник [Машинопис] ...

<sup>1354</sup> Тут виникають асоціації з першими репліками плачу Стаканчихи в «Народному Малахаєві», які в «Товариш жінчина» виглядають їхнім своєрідним іронічним відлунням.

<sup>1355</sup> Баглій-Смерека А. Мудрий керівник, добрий наставник [Машинопис] ...

Однак, стовідсотково «березільською» вистава не була — не обійшлося без «ві-янь часу», які можна розчути в риториці окремих публічних заяв: «жіночий склад театру оголосив себе ударниками й самообілізованими. Зорганізовано кілька бригад, з яких кожна має своє конкретне завдання. Жінки викликали на соцзмагання чоловічий склад театру. Березілевки присвячують свою постановку робітницям м. Харкова. Бригадирами: Ужвій, Стешенко, Пилипенко. Організатором вистави т. Пілінська. Авторами й режисерами: Чистякова й Вольтавська»<sup>1356</sup>. Насправді, до режисури вистави залучилися також М. Верхацький та О. Іщенко. Художниками були Д. Власюк й Є. Товбін.

Намагання йти в ногу з часом позначилося й на передостанній прем'єрі п'ятого сезону — «Чотири Чемберлени» (14 квітня 1931 року) в режисурі Б. Балабана й В. Скляренка, за участі В. Меллера та Ю. Мейтуса.

Літературна основа нового ревію становить окрему літературознавчу проблему й потребує спеціального дослідження. Втім, варто виокремити факт участі в її складанні К. Буревія — людини близької березільцям творчо й духовно. Вигадавши такого собі Едварда Стріху, від імені якого К. Буревій подеколи виступав на шпальтах популярних видань, він, вважав Ю. Лавріненку, створив собі «літературний пам'ятник». Посилаючись на авторитетну думку Д. Чижевського, що саме це «записало Буревія до невеличкої в історії світової літератури групи найліпших майстрів пародії і літературної містифікації», Ю. Лавріненко розкриває сутність міфічного героя: «Це [...] тип радянського кар'єриста... Якесь несамовите поєднання безпардонного нахаби і жалюгідного пристосуванця до вимог компартії, обпльовувача всіх цінностей і майстра самореклями, порожнечі із претензією на ультрамодерну “європейськість”, безмежного егоїзму і егоцентризму з великою охотою робити революції і поліпшення суспільств»<sup>1357</sup>. Цілком можливо, іронічним пафосом викриття «ворогів» радянської влади — шкідників, шпигунів, тощо, — «Чотири Чемберлени» зобов'язані «позиції Едварда Стріхи». Хай там як, але своєрідність ракурсу, зініційованого К. Буревієм у новому ревію, не могла лишитися непомітною.

А. Біла, розглядаючи структуру «Чотирьох Чемберленів» — п'єси на дві дії, — зауважила, що кожна з них «містить по 11 сцен. Природа сцен (сформований сюжет, різнотипні персонажі — “живого” і “лялькового” походження, самостійне музичне і декоративне оформлення) говорить про потенційну можливість “розібрати” ці театрики в театрі на повністю незалежні, невеликі за обсягом ревії».

<sup>1356</sup> М. Ж. Мистецько-творче життя «Березоля» [...] — С. 22.

<sup>1357</sup> Лавріненко Ю. Кость Буревій (Едвард Стріха) // Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Поезія — проза — драма — есеї: антологія 1917–1933 / Юрій Лавріненко (упорядк., передм., сільвети). — К.: Смолоскип, 2004. — С. 392; С. 395.

Побудова творів такого типу, продовжує дослідниця, здійснюється за цілком конкретним принципом сюжету, «що розростається несподіваними буфонадними і фантазмагорійними епізодами: в “Чотирьох Чемберленах” сюжет рухається довкола пошуку і викриття “шкідників” (Чемберленів), що причаїлися під масками трудящих»<sup>1358</sup>.

Ревію — дивертисмент, номери якого мають координуватися. Найчастіше відповідну функцію покладають на конферанс. А. Курбас свого часу передрікав, що ревію на березільському кону розвиватиметься, головню, завдяки дуже вдалій знахідці першої спроби — Лящу та Свинці («Алло, на хвилі 477!»). Цілком логічно, що й у «Чотирьох Чемберленах» парочка прудких молодиків у виконанні Й. Гірняка та М. Крушельницького також прикрасила чергове ревію. Тепер вже обидва герої «були в фраках, коментуючи злободенні події в побуті, часом у формі пісень чи коломийок на господарські теми (критика Укртютюнтресту або Кримтабактресту), літературні (критика неокласиків чи футуристів), а також гостро висміювали тогочасні міжнародні теми, зв'язані з іменем Чемберлена (йому Лящ і Свинка навіть складають листа, що був задуманий як пародія на відомий лист запорожців до турецького султана), Пуанкаре, Пілсудського та інших. Крім того, Лящ та Свинка відігравали ролі детективів, що полюють за чотирма Чемберленами і врешті викривають їх»<sup>1359</sup>.

Сюжет п'єси утворила історія крадіжки тексту ревію й викриття авантюристів, які це спробували зробити. Такий хід робив логіку вистави чіткою й зрозумілою, що помітно відрізняло нове ревію від попереднього. Те саме варто зауважити й щодо постатей Ляща та Свинки: їхня участь у пошуках тексту «Чемберленів» виглядала значно більш виправданою. Завдяки цьому вони не випадали з перебігу подій, як це сталося в «Алло, на хвилі 477!», тож могли не лише їх коментувати, а й на них впливати. Більше того: сюжет будувався довкола цих персонажів. В. Галицький згадував, що вистава починалася сценою на «Харківському вокзалі з прибуття західних туристів, оцих чотирьох Чемберленів. Вони з'являлися зі сценічних люків як мара, в однакових фраках та циліндрах, з однаковими чорними валізами у руках. У їхніх синхронних рухах було щось механічне, циліндри з високим наголовком нагадували труби пароплавів. Вони танцювали в ритмі чечітки й дружньо вигукували: “О'кей”. Сюжет складався з їхніх пригод у Харкові. У виставі була й політсатира “Лист Чемберлену”, й насмішка над тими, хто все зарубіжне називав “буржуазним”, а у кожному приїжджому бачив шпигуна, й гумористична сценка “Заколисаний завком” на профспілкові теми, й прекрасно

<sup>1358</sup> Біла А. Український літературний авангард: Пошуки, стильові напрямки / Анна Біла. — К.: Смолоскип, 2006. — С. 206.

<sup>1359</sup> Ревуцький В. Нескорені березільці [...] — С. 50.



поставлені гуцульські танці, й суто театральні пародії. Епізод “Чемберлени над Гангом” пародював наївно-прилаштуванський балет “Ференджі”, присвячений революції в Індії й поставлений у Харківській опері»<sup>1360</sup>.

В наведеному ескізному портреті нового ревію помітний поступ колективу в опануванні специфікою жанру — і не лише в сенсі структури видовища, а й у високому класі виконання окремих номерів. Публіка була у захваті від різноманітних трюків, виконуваних із суто естрадним блиском. «У цьому ревію актори “Березоля” продемонстрували віртуозну майстерність. Танок, спів, акробатика — все було на високому професіональному рівні. Сам Балабан та ще три актори виїжджали на велосипедах та виконували трюки циркової складності. Кілька кіл Балабан робив із Шевченко, яка чи то сиділа, чи то стояла на його плечах. Диск з електричними лампами, які то загоралися, то загасали, виглядав надзвичайно ефектно»<sup>1361</sup>.

Захоплення публіки, вочевидь, не поділяли окремі рецензенти з тих, що закидали «Чемберленам» бездумну розважальність. Дехто, як, приміром, Д. Грудина, наполягали на нехтуванні політично гострою проблематикою. В критичних відгуках такого рівня помітним є намагання звинуватити колектив у потуранні низьким смакам тієї частини публіки, яка зорієнтована «на класово чужі цінності». Про «буржуазність» естетичних засад і орієнтирів писала, головню, ВУСППівська критика, а І. Микитенко, взагалі, охрестив виставку «буржуазною помийницею». Врешті, спеціальним рішенням Народного комісаріату освіти «Чотири Чемберлени» були визнані політичним зривом театру.

Здавалося, Л. Курбас не зупиниться ні перед чим, аби вберегти власне дітище від нищення. Відомо, що «в кампанії перевиборів рад “Березіль” взяв активну участь в організації карнавалу»<sup>1362</sup>, а керівник театру зголосився бути головою виборчого штабу. Він сподівався — в кабінетах, де вирішувалася доля колективу, помітять й оцінять їхнє щире бажання належним чином відповісти на виклики часу. Перебіг тодішніх подій справляє враження гарячкового пошуку митцем виходу з небезпечної зони прямих політичних звинувачень. Він, навіть, вдавався до серйозних творчих компромісів, коли, приміром, задля демонстрації схвального ставлення до тодішньої кон’юнктури, санкціював створення при «Березолі» «рецензентський гурток, в якому працює 25 чол. робітників з підприємств»<sup>1363</sup>, уможливаючи в такий спосіб їхнє втручання в мистецькі проблеми. Нарешті, на завершення сезону готувалася прем’єра «Кадрів» І. Микитенка (перший по-

каз 28 травня 1931 р.) — головного «погромника» «Березоля», з чим Л. Курбас пов’язував можливість виходу колективу «з-під вогню на знищення».

Л. Дубовик після постановки «97» мав доволі часу для опрацювання п’єси І. Микитенка (сценографія Д. Власюка та Є. Товбіна). На той момент вже відбулися її прем’єри в театрі ім. І. Франка (режисер Г. Юра), Одеській держдрамі (режисер М. Терещенко) та Червонозаводському театрі (режисер В. Василько), тому березільська постановка була приречена на порівняння з ними. Крім того, харків’яни отримали нагоду побачити різницю в трактуванні п’єси двома вихованцями Режлабу «Березоля» — Л. Дубовиком та В. Васильком. Нарешті, оскільки вчитель обох самотньою постановкою «Диктатури» «переміг» автора на «всіх фронтах», частина публіки чекала схожих підходів до «Кадрів» і від учня — Л. Дубовика.

«Кадри» у театрі ім. І. Франка, розпочавши попередній сезон, витримали сто показів упродовж року. Громадське обговорення вистави навіть змусило драматурга «реанімувати» Крижня (одночасно він скасував епізод «Легенда») — подовження життя головного носія більшовицьких ідей відповідало панівній та безальтернативній політичній доктрині. Недаремно саме тоді прозвучала фраза про «ідеологічну шкідливість цієї смерті».

Проігнорувати постапу колізію Л. Дубовик не міг. А. Горбенко помиляється, стверджуючи, що драматург зробив згадувані зміни тексту на вимогу березільського режисера, хоча до деяких виправлень І. Микитенко, дійсно, вдався на прохання Л. Дубовика, скажімо, «в другій дії [...] дописав нову сцену: студент складає залік професору Сльозкіну. [...] Написав також важливу сцену, присвячену науковій роботі Гармаша»<sup>1364</sup>.

За великим рахунком «Кадри» вимагали доопрацювання не через проблеми ідейного звучання — автору бракувало майстерності. Твір хибував на риторичність, а, головне — підпорядкування ідейній догмі правди життя, що відрізняло й «Диктатуру», на чому слушно наголошує М. Гринишина: «Замкнена, кільцева й відтак врівноважена композиція п’єси, злегка подана інваріантність характерів основних героїв впродовж дії і розкриття основної теми через їх показ, динаміка коротких епізодів, сплетення декількох фабульних ліній. Але й недоліки авторської манери так само повторювались у “Кадрах”: хаотичність сюжету, непослідовність у розгортанні його окремих ліній, ілюстративність ряду епізодів, штучний пафос одних, сором’язливий ліризм інших не тільки відзначали посередність Микитенкового твору, але й змушували до чергової “боротьби з автором” постановників»<sup>1365</sup>.

<sup>1360</sup> Галицкий В. Театр моей юности [...]. — С. 210.

<sup>1361</sup> Там само. — С. 211.

<sup>1362</sup> М. Ж. Мистецько-творче життя «Березоля» [...]. — С. 22.

<sup>1363</sup> Там само.

<sup>1364</sup> Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка [...]. — С. 70.

<sup>1365</sup> Гринишина М. Театр української драматургії: Сучасна та класична українська п’єса на сценах театрів у 1930-х рр. / Марина Гринишина; Ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ. — К.: [Інтертехнологія], 2006. — С. 83.

Л. Дубовик, поставлений перед необхідністю визначитися з програмним змістом майбутньої постановки та її стилем, щодо першого особливих проблем не мав — цього «не дозволяв» ідейний стрижень твору. Щодо тематизму вистави, то режисер обрав мотив, який був особисто йому близьким. Нещодавній студент — він не з переказів знав життя героїв «Кадрів». Врешті, в «Березолі» панував культ освіти, і всі учні Л. Курбаса прагнули інтелектуального, духовного розвитку за найскрутніших обставин. Тож не дивно, що це і визначило провідну лінію останньої прем'єри, в якій театр «намагається всіма способами підкреслити, як протягом учоби перетворюються студенти, міняється манера говорити, мислити, міняється зовнішній вигляд, навіть самі стіни їхньої школи перетворюються»<sup>1366</sup>. Водночас, режисер не захотів занурюватися в історію викриття класового ворога й пристосуванця Галащука, а, тим більше, будувати довкола нього головний конфлікт вистави. Він пов'язував сподівання на пристойний творчий результат із позитивними тематичними аспектами п'єси, зосереджуючись на образі студентського колективу — головного героя березільської вистави. До слова, три інші театри (чи не через мистецьке «походження» постановників — прямих учнів Л. Курбаса?) демонстрували ту саму тенденцію, на чому наголошував рецензент (колишній молодотеатрівець): «Всі режисери всіх театрів намагалися одсунути на другий план сюжетний вузол — Галащука. [...] В усіх режисерів була в основному одна думка... Розкрити процес зростання нових людей, нових двигунів культури й будівників соціалізму»<sup>1367</sup>.

Помітно більший інтерес Л. Дубовик виявляв до старшого покоління інтелігенції. Його вимоги змусили І. Микитенка ґрунтовніше розробити цей тематичний шар, в результаті чого, крім додавання епізодів із Сльозкіним і Гармашем, було поглиблено образ Кочерги. Особлива увага режисера навіть спричинила, на думку критика, надмірне педалювання цієї лінії, викликавши питання з приводу певної сценографічної деталі, «для чого режисер Дубовик ще раз підкреслює цю ж думку вивіскою імператорського університету, що нібито обривається»<sup>1368</sup>.

Хоча аналіз сценографічного рішення «Кадрів» утруднює мізерність інформації, окремі зауваження рецензентів засвідчують його виразність і лаконізм. Насамперед наголошується ошадливість у використанні предметів, приміром, там, де в інших театрах на сцені знаходилося по кілька вагонів, у «Березолі» був лише ґанок одного. Схожий принцип використано для епізоду виходу на субот-

ник, коли ефект бадьорого морозного ранку утворювала саме лише майстерне «блікування» світла на сукнах. Нечисленні світлини «Кадрів» демонструють вишукану світлову партитуру з примхливою грою тіней, здатною посилити драматизм сценічних подій, надати більшої гостроти їхньому виразу. На такому тлі побутово вірогідні костюми, здаються гіперреалістичними — ніби на кін герої потрапили безпосередньо з вулиці. Крім того, одяг мав посилювати принцип типажності, апелюючи до естетики кінозображення. Це враження підсилювала світлова партитура, що, радше за все, визначало візуальну стилістику вистави.

Достовірність героїв могла стати для Л. Дубовика єдиною можливим засобом надати переконливості п'єсі — доволі схематичні «Кадри» могла порятувати тільки бездоганна правда типів та мотивів їхніх вчинків. Іншої альтернативи холодному «ідейно грамотному» розрахунку драматурга Л. Дубовик та акторський склад не знаходили. Це відбулося на позиціях, з яких Ю. Дивнич розглядав Котьку Й. Гірняка: «Тут акторська техніка, майстерство перевтілення дають образ наївного хлопчини, жертви революції, безпритульного, що рано втратив батьків, але не втратив гумору і ліризму... І тут актор уміє віднайти в мертвій полові совєтського тексту п'єси живе зерно життєвої правди і виростити з нього на очах у публіки образ, що був би цікавий (або ще й цікавіший) через десятки років у майбутньому»<sup>1369</sup>. Решта виконавців: Л. Сердюк, М. Крушельницький, Д. Мілютенко, Д. Антонович, Н. Ужвій, О. Доценко, О. Добровольська, О. Хвиля, Р. Черкашин та інші, слідом за режисером шукали характерні ознаки персонажів у вирії життя. Л. Дубовик намагався використати найменшу можливість, щоб зробити події пізнаваними. В цьому сенсі особливої ваги набували деталі, конкретні реалії життя, зауважені критикою: «Іспит. Проста мова, рівно — від відповіді до відповіді. Так, як і в житті, без жодних прикрас. [...] У чому полягає успіх тієї сцени, що є по суті лише копія, фото зі звичайного іспиту, що їх сотнями, тисячами проводять по наших вишах. Успіх не в формальному витворенні, цебто не в якомусь надзвичайному прийомі, а в змістовності, в тому, що зміст цих слів сам по собі перетворюється у найширший і глибокий образ»<sup>1370</sup>.

«Кадри» Л. Дубовика поступалися «Диктатурі» Л. Курбаса не лише за мистецьким рівнем (що зрозуміло і так), а й характером підходу до літературної основи. Молодий режисер не змінював естетичні параметри п'єси, навпаки, — всіляко її зміцнював, використовуючи образну палітру реалістичного театру, не уникаючи елементів побутової правди, при цьому обмежуючи елементи театралізації. Це була культурна, зі смаком зроблена сценічна річ — вона мала би сподобатися драматургові. Проте, цього не сталося. Ось що згадує один

<sup>1366</sup> Балабан Л. [Л. Серговський] На тему про реалізм: (З приводу чотирьох постанов п'єси Івана Микитенка «Кадри») / Л. Балабан // Радянський театр. — Х., 1931. — № 4. — С. 52.

<sup>1367</sup> Там само. — С. 46.

<sup>1368</sup> Там само. — С. 48.

<sup>1369</sup> Дивнич Ю. [Ю. Лаврінченко] В масках епохи [...]. — С. 38.

<sup>1370</sup> Балабан Л. [Л. Серговський] На тему про реалізм [...]. — С. 47–48.

із учасників тих подій: «Глядачі дуже добре сприймали нову постановку. Проте й успіх його другої з утілених на сцені “Березоля” п’єс аж ніяк не примирив Івана Микитенка з Лесем Курбасом. Становище останнього як мистецького керівника театру на цей час значною мірою ускладнилося»<sup>1371</sup>.

## ШОСТИЙ СЕЗОН (1931–1932)

Це був один із найважчих сезонів «Березоля» періоду його безжалючого нищення. Після двох щасливих тижнів гастролей у Тбілісі, подорожі Л. Курбаса, В. Меллера, М. Верхацького та В. Скляренка до Сванетії настає час відкриття нового театрального року, перспективи якого виглядали доволі непевно.

В середині вересня театр сповістили: йому належить підготувати святковий концерт на честь пуску гіганта індустріалізації — Харківського тракторобудівного заводу. Л. Курбас, натомість, запропонував підготувати виставу-огляд. Ситуація була екстремальною — відкриття призначили на 1 жовтня, а ідею вистави керівник театру оприлюднив 14 вересня: «Завданням вистави є: піднесене видовище, величне, запалююче, в якому поза всякою хронологією буде показана безприкладна боротьба за завод, у якому було б представлено і виявлено те, що уможлиблює створення такого велетня. Серія світових рекордів по кладці бетону, цегли, повторні рекорди, участь комсомольських батальйонів, ударництво бригад і індивідуальне, значення техніки — все це в чомусь має бути виявлене»<sup>1372</sup>.

З цього моменту розпочинається робота над «Народженням Велетня» (прем’єра 1 жовтня 1931 р.) під загальним керівництвом Л. Курбаса, за участі Л. Дубовика й К. Діхтяренка. Художник — В. Меллер. А. Смерека згадувала, що вся підготовка була по суті авральною: «Л. Курбас перебрався на життя в приміщення театру. Його мати — Ванда Адольфівна приносила йому їжу та міцну каву. Ночами він редагував ескізи текстів і готувався до денних репетицій»<sup>1373</sup>. Варіанти текстів складали виконавці, імпровізуючи й фіксуєчи мову героїв, ситуації, окремі події. Все це нагадувало початок 1920-х років, часи опанування так званим методом колективного дійства.

На допомогу трупі прийшли деякі літератори. «М. Ірчан був автором сцени, яка називалась “Вода”. Цей епізод трапився на кладці бетону взимку. Коли темпи праці доведені були до найвищої точки, раптом перестала йти вода — зі-

псувався насос. Рятуючи справу, робітники підносили воду з сусідньої бригади. Ю. Яновський написав першу сцену з третьої дії. Називалася вона “Ударники не бояться морозу”. Це теж драматичний епізод, коли монтажники при морозі 28° і штормовому вітрі не припиняли роботи»<sup>1374</sup>. Ідея Л. Курбаса зробити героїв пізнаваними для них самих здійснювалася — актори не лише вдавалися до портретних гримів, майже щодня відвідували будівництво заводу, редакцію багатотиражки тощо. Тож, Ю. Бобошко слушно називав цей процес створенням спектаклю-репортажу<sup>1375</sup>.

В роботі домінували публіцистичні принципи, однак митці не обмежувалися відтворенням фактологічної правди життя. Деякі частини вистави мали іншу природу. Для наголошення переваг радянського способу життя й компрометації класового ворога постановник вдався до театрального плакату в дусі початку 1920-х років. Так постав епізод розмови Форда (Р. Черкашин) та робітника Мікуніса (А. Бучма). Виконавець ролі першого з героїв згадував, що зміст сцени «виходив поза межі документальної хроніки. На кону з’являвся капіталіст Форд, постать якого залишалася цілком умовною. Розігрувався політичний скетч — розумний капіталіст і радянські робітники вели гострий полемічний діалог»<sup>1376</sup>. І хоча «відсилення» до агітки тут є очевидним, у діалозі робітника й капіталіста можна було розчути відлуння «Джиммі Гігінса», посилене участю А. Бучми.

Існував у «Народженні Велетня» ще один стилістичний шар, утворений шляхом «театралізації прийому» — популярного у березильців. Такого роду приклад наводить Ю. Бобошко: «З теплим гумором розігрувалася сценка, коли один з робітників удавав, наче він нарком, а інші доповідали йому про справи на будівництві, причини відставання від графіку. У такий спосіб відсталі усвідомлювали свої помилки, підтягалися»<sup>1377</sup>. Разом із тим, гумористичному полюсу сценічної оповіді протистояв інший — патетичний. Йдеться про лінію Людини Сучасника, чия місія, практично, співпадала з місією «хлопця в білому» з «Диктатури». Щоправда, тоді коментарі персонажа — людини від театру — подавалися як безстороння хроніка подій, а тепер герой Д. Антоновича мав поетизувати, романтизувати те, про що розповідав.

Появу Людини Сучасника супроводжувала музична тема (автор, радше за все, — Ю. Мейтус): «під урочисту музику, що спіталася з посвистом вітру, розповідала про прихід будівельників у дикий степ, про їхні перші трудові звершення. А далі по ходу дії оркестр передавав шуми великої будови, лютя стихій

<sup>1371</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 80.

<sup>1372</sup> Курбас Л. Про підготовку вистави «Народження Велетня» // Курбас Л. Філософія театру [...]. — С. 795–796.

<sup>1373</sup> Баглій-Смерека А. Мудрий керівник, добрий наставник [Машинопис] ...

<sup>1374</sup> Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка [...]. — С. 71.

<sup>1375</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас [...]. — С. 177.

<sup>1376</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 84.

<sup>1377</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас [...]. — С. 178.

і переможні пориви духу трудівників, а на сцені розгорталися то епізоди трагедійної ночі, коли бурєю зірвало металеві ферми конструкцій і люди докладали відчайдушних зусиль, щоб їх полагодити, то епізоди виробничого штурму, коли на очах у глядача стрімко виростала стіна заводського корпусу»<sup>1378</sup>. Тут є очевидним перегук із музикою «Газу», де А. Буцький уперше використав шуми, включно й індустріальні.

Від самого початку Л. Курбас не виключав показу вистави на місці реальних подій з використанням шатра цирку «Шапіто», але, врешті, спектакль відбувся на кону «Березоля». Світлина демонструють систему риштувань — вочевидь, ігрових майданчиків, можливо — фону сценічних подій. Візуально це нагадувало станок часів конструктивізму, але цього разу, оскільки йшлося про будівельний майданчик, заводський цех — сценічне середовище відповідало також вимогам до реалістично відтвореного місця подій. Такої точки зору дотримувалася дослідниця творчості В. Меллера З. Кучеренко, звертаючись до театральних робіт художника, головно, п'ятого та шостого сезонів: «Певна декламаційність цих літературних монтажів не потребувала психологічного середовища, конкретних предметів, що грали на відбиття реальності. Станки цих вистав, як у роботах раннього періоду, були в основному трампліном для дії акторів. Проте і в цих конструкціях помітний перехід до їхнього обґрунтування в реальному плані. А введення натуральних речей ще більше підкреслювало умовність конструкцій, поєднуючи театральність з життєвою вірогідністю»<sup>1379</sup>.

Попри всі недоліки, зумовлені браком міцної драматургічної основи та поспіху у роботі, вистава, на яку витратили безліч сил і таланту, була, на загальну думку, щирим сценічним опусом. Втім, ніяких естетичних новацій вона не містила, адже тут березильці лише використовували свій неабиякий досвід, чого, звичайно, було замало для колективу з могутнім творчим потенціалом.

Майже чотири місяці між появою «Народження Велетня» та «Плацдарму» М. Ірчана (режисер — Б. Балабан, художники Д. Власюк та Є. Товбін, композитор Ю. Мейтус, прем'єра 18 січня 1932 року) здавалися насиченими з огляду на частоту прем'єр попередніх сезонів. Мотивом вибору художньо небездоганної п'єси, стилістично орієнтованої на експресіонізм, могла бути особлива симпатія до автора — галичанина, відомого літератора, політичного діяча, чие повернення з еміграції в Україну відбулося з ідейних причин.

Події його нової п'єси відбувалися в Галичині, де Польща проводила жорстку антиукраїнську політику. Березильці щиро співчували співвітчизникам (Л. Курбас, навіть, зарахував до штату «Березоля» А. Матулівну, яка відсиді-

ла у тамтешній в'язниці). Все це разом могло спонукати Б. Балабана звернутися до нового твору М. Ірчана в пошуках п'єси для самостійного режисерського дебюту. Нарешті, театр сподівався в такий спосіб себе політично реабілітувати, розглядаючи твір про більшовицьке керівництво підпіллям як нагоду переконати владу у відповідності мистецької програми театру програмі партійній. Мало яка п'єса могла дорівнятися до «Плацдарму» М. Ірчана — автора творів, центральним мотивом яких, на думку сучасних дослідників, був «ідейний фанатизм»<sup>1380</sup>.

Ще на початку роботи режисер зіткнувся з проблемою будови твору (М. Гринишина називає її кільцевою)<sup>1381</sup>. Драматург, вочевидь, не знайшов кращого способу організувати матеріал (йдеться про двадцять шість епізодів, де діють півсотні персонажів), аби уникнути розпорошення на окремі фрагменти. За Н. Кузякіною, так сталося через відмову автора від моделі камерної драми: «М. Ірчан приходив до форм великих драматичних полотен, — полотен з великою кількістю дійових осіб, вільним перенесенням дії в незв'язані між собою місця. Він також категорично відмовляється від любовних перипетій, що мусили б цементувати п'єсу. [...] Проте, і в ці роки не став ще творцем значних типів, характерів. Очевидно, тут починалась межа, яку драматург поки що не міг перейти. [...] Звичайно, бідність характерами — істотний недолік драматургії М. Ірчана»<sup>1382</sup>. Із подібними закидами письменник погоджувався, щоправда, визнаючи цей недолік лише за позитивними героями. Згодом Н. Кузякіна, коментуючи його виступ на обговоренні березильської вистави, наголосила: «Справді, деякі негативні образи, в зображенні яких драматург вжив (дуже обережно) сатиричних фарб, виявились більш виразними, — хоч загалом великої принципової різниці в яскравості зображення позитивних і негативних осіб у цій п'єсі нема, — і ті і ті змальовані свідомо однобоко»<sup>1383</sup>.

Постановник «Плацдарму» — відомий березильський актор ексцентричного плану, співрежисер «Алло, на хвилі, 477!» та «Чотири Чемберлени»<sup>1384</sup>, навряд чи міг скористатися власними здобутками у першій самостійній режисерській

<sup>1380</sup> Див.: *Свербілова Т.* Від модерну до авангарду: Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття [...]. — С. 326.

<sup>1381</sup> *Гринишина М.* Театр української драматургії [...]. — С. 182.

<sup>1382</sup> *Кузякіна Н.* Нариси української радянської драматургії. Частина I [...]. — С. 213.

<sup>1383</sup> Там само. — С. 216.

<sup>1384</sup> «Балабан замінив Бортника на посаді керівника “Веселого пролетаря”, пізніше працював в інших театрах й зміг зберегти в своїй душі любов до гострої сценічної форми, якої так лякався театр 30–40-х років. У переламні 50-ті роки Балабан продемонстрував різноманітні сатиричні форми й ексцентриади, здійснивши на сцені Театру імені І. Франка “Доктора філософії” Б. Нушича та “Човен хитається” Я. Галана» // *Кузякіна Н.* Воспитать ученика [...]. — С. 76.

<sup>1378</sup> *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас [...]. — С. 177.

<sup>1379</sup> *Кучеренко З.* Вадим Меллер [...]. — С. 61.



праці, більш корисним був досвід участі в «Напередодні», «Пролозі», «Жовтневому огляді». Допомога вчителя була й цього разу не тільки опосередкованою. Згадуючи про репетиції «Плацдарму», Д. Власюк наголошував, що керівник «Березоля» ніколи не кидав своїх вихованців напризволяще: «Тижнів за два до прем'єри Курбас переглядав здійснену на сцені постановочною бригадою роботу, починав сам вести останні репетиції і доводив постановку до її випуску (ставив разом з художником світло вистави). [...] Виправляючи, уточнюючи по ходу репетицій взаємини персонажів, загострюючи їхні характеристики, очищаючи розвиток подій від зайвину, Курбас спинився на одній сцені, де він вважав за потрібне стисло, як у фокусі, дати основну думку п'єси, саму суть подій»<sup>1385</sup>.

Суттєвим позитивним чинником була й приналежність всього творчого колективу до однієї мистецької школи. Фахове навчання й виховання дозволяло акторам нарощувати творчі м'язи за найменшої нагоди. Можливо саме цим пояснюється фраза одного з виконавців про те, що «Плацдарм» «відкривав широкі можливості для акторів»<sup>1386</sup>, оскільки, за відсутності повноцінної драматургії, березильці примудрилися долати ескізність літературних образів переконливістю ансамблевої театральної гри. Тож у «Плацдармі» кращі актори трупи створили виразні сценічні образи, насамперед, негативних героїв: Бедні (М. Крушельницький), Кручека (Й. Гірняк), Лариси (С. Федорцева), Каштана (Р. Черкашин). На їхньому фоні лише виразнішою здавалася блискуча акторська робота, не пов'язана зі згаданим типом персонажів — керівника більшовицького підпілля Кришки, роль якого виконував А. Бучма.

Після недавнього повернення до театру митець встиг лише зіграти Дударя та Мікуніса й прагнув масштабніших ролей. Він, навіть, не надто переймався недоліками авторського письма: для творчої наснаги йому вистачало того, що Кришка жив подвійним життям, а це уможлиблювало найкарколомніші ракурси його сценічної подачі. «Він демонстрував чудову майстерність перевтілення, з'являючись перед глядачем то благородним, вродливим, стриманим і далекоглядним партійним керівником, а то пришелепуватим, із застиглою усмішкою, переполоханим наймитом, якого Кришка вдає із себе, ховаючись від переслідувачів»<sup>1387</sup>. Прийом «театру в театрі» гарантовано тримав публіку в напрузі. Існування двох іпостасей Кришки було для А. Бучми підставою суттєво збільшити внутрішній обсяг сценічного образу, чим він блискуче скористався.

<sup>1385</sup> Власюк Д. Сторінка минулого / Дмитро Власюк // Лесь Курбас: Спогади сучасників [...]. — С. 230–231.

<sup>1386</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 84.

<sup>1387</sup> Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка [...]. — С. 72–73.

Спроб ускладнити постаті героїв у «Плацдармі» не бракувало. Так, оригінальну концепцію ролі провокатора Каштана запропонував Р. Черкашину А. Курбас, порадивши подивитися на героя як на людину «ідейну»: «“Провокатор не обов'язково відчуває сам себе зрадником, підлою людиною...” І я зрозумів: мій Каштан має вірити, що, викриваючи комуністів, він обстоює ідеї, які вважає справедливими. В уяві виник живий образ і створилося правильне сценічне почуття. Мій Каштан залишався щирим, привабливим зовні, трохи екзальтованим юнаком з ясними очима. У тюрмі, куди був навмисне підсаджений жандармами, він сумовито визирав з високого віконця і співав гарну народну пісню в'язня, що мріє про волю. Коли революціонерам удалося, нарешті, викрити провокатора, вони вбивали його під час прогулянки на тюремному дворі. Мізансцена цього епізоду була побудована відповідно до відомої картини Вінсента Ван Гоґа “Прогулянка ув'язнених”»<sup>1388</sup>.

Серед негативних персонажів «Плацдарму» особливе місце належало Ларисі, Бедні та Кручеку. Дуже ефектно виглядала жінка з «траурними» пасмами блискучого волосся, що облямовувало бліде обличчя з криваво-червоними губами. Вузька довга сукня, обтягнуті чорними рукавами руки, гнучке, видовжене тіло, здавалося, зміїлися, викликаючи почуття небезпеки, підступного нападу — все це робило героїню С. Федорцевої жінкою-вамп. Типажно, за психофізичними ознаками вона належала до кіногероїнь-інтриганок, якими був багатий кінематограф тих років.

Образи, створені Й. Гірняком та М. Крушельницьким, мали інший стилістичний вектор — їхню естетичну природу визначав гротеск. Перший виконавець віддавав перевагу сатирі. Його герой — людина без стрижня — через свій імморалізм щомиті змінювався відповідно до ситуації. У Й. Гірняка «протеїзм» Кручека позначав не артистизм природи, а прагматичне пристосування бездуховної істоти, підвладної лише інстинктам. На це вказують слова В. Ревуцького про «багатогранну майстерність перетворення: одне — картати шпиків за погану роботу; друге — виявити гостру іронію до революціонерки Катрі; третє — залякувати революціонера Кришку і нарешті, продемонструвати смакування буйного сексуального потягу до жіночого агента — Лариси»<sup>1389</sup>.

Якщо для змалювання Кручека Й. Гірнякові знадобилися майже фарсові прийоми, то М. Крушельницький у ролі Бедні впроваджував арсенал трагігротеску, створивши «страхотливий образ садиста-сержанта Бедні. Його зовнішність чимось нагадувала звіроподібних потвор з офортів Франсіско Гойї»<sup>1390</sup>. Посилання

<sup>1388</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 85.

<sup>1389</sup> Ревуцький В. Нескорені березильці [...]. — С. 52.

<sup>1390</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 84.

учасника подій на іспанського митця потребує окремої уваги, оскільки виникає у спогадах учнів Л. Курбаса не вперше: П. Самійленко (Молодий театр) писала про пораду вчителя звернутися до знаменитих офортів художника, коли працювала над «Йолею». Не можна виключати домінантності образів геніального іспанця в естетичних пріоритетах Л. Курбаса, їхнього впливу на його учнів, серед яких знаходимо блискучих майстрів гротеску. Щодо «Плацдарму» та постаті Бедні, то ця роль була однією з кращих у репертуарі актора на думку не лише глядачів, а й колег актора. Приміром, Ю. Мейтус визнавав її вплив на музичний план вистави: «В ролі сержанта Бедні у спектаклі “Плацдарм” М. Ірчана актор знайшов такий малюнок ролі, який багато в чому визначив колорит і характер моєї музики»<sup>1391</sup>.

Вимоги до простору «Плацдарму» диктувалися необхідністю швидко змінювати місце дії й відповідати авторському розумінню зображуваної доби, що її, словами Н. Кузякіної, режисер відтворював «в суворих і темних фарбах, дія більшості картин відбувалася в напівтемряві або цілком у темряві — під прожекторами, підкреслюючи цим загальну атмосферу підпілля й реакції, що панувала в країні»<sup>1392</sup>. Схожа програмність позначала «Напередодні» та «Пролог», де Л. Курбас широко застосовував монтажний принцип мізансценування, який узяв на озброєння й Б. Балабан. Так само, як гострі пластичні ракурси, складні світлові ефекти тощо.

Сценічний простір, лише злегка увиразнений нечисленними предметами, — від лави й стільців до кулемета — був похмурих і депресивних. Сукна та великі темні щити зміною ракурсів, кутів розташування у просторі надавали йому нових планіметричних ознак. Час від часу на кону з'являлися тюремні ґрати, сходи, ганок, довгі мотузки з білизною, — позаяк місце подій не лише позначалося, а й динамізувалося. Ще рухливішою цю картину робили світлові плями, ковзаючи по підлозі, щитах, довгій брудній стіні. Всі ці засоби сприяли монтажно-му принципу будови дії, створюючи ефект кінозображення. Принцип вирішення костюмів полягав у протиставленні ефектної, хвацької уніформи польських вояків побутовому вбранню решти персонажів, відповідно до їхнього соціального стану.

Відавши данину темі «революційної боротьби більшовицького підпілля», наступну виставу театр присвятив «колгоспному будівництву». Чи був цей крок вимушеним — однозначно відповісти навряд чи можливо, хоча Ю. Шевельов вчинив саме так стосовно репертуарної політики «Березоля»: «Поза тим, поступ-

<sup>1391</sup> Мейтус Ю. Музика в творчості митця / Юлій Мейтус // Мар'ян Крушельницький: спогади, статті / упоряд., прим., вст. ст. В. Русанова. — К.: Мистецтво, 1969. — С. 76.

<sup>1392</sup> Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. Частина I [...]. — С. 217.

ки роблено: на сцену прийшли “Дев’яносто сім” М. Куліша, “Містечко Ладеню” Л. Первомайського, “Плацдарм” М. Ірчана — але далі тримали браму замкненою для Микитенка, для Корнійчука, для російських авторів»<sup>1393</sup>.

У самому «Березолі» постановку «Містечка Ладеню» Л. Первомайського (прем'єра 7 квітня 1932 р.) — режисерський дебют К. Діхтяренка за участі художників Д. Власюка й Є. Товбіна — пов'язували з послідовним тематичним оновленням афіші «Березоля».

В п'єсі йшлося про створення в херсонських степах єврейського колгоспу. Жителі тамтешнього містечка скептично оцінюють цю перспективу, розуміючи, що їм доведеться долати «відгомін проблеми соціального, національного та релігійного відчуження [...] від українського селянства»<sup>1394</sup>. Драматург (не без впливу Шолом-Алейхема) змальовував своїх героїв із гумором, але дуже співчутливо, що позначилося на всіх сценічних подіях.

Героєм першої сцени був літній рабин Арн Окс. Він з'являється лише на початку вистави за обставин хоча й драматичних, але забарвлених комедійним колоритом. Ішлося про труднощі проведення традиційного єврейського релігійного похорону “з помпою”<sup>1395</sup>. Ситуативний парадокс відтінявся комічною невідповідністю постаті високого, астенічного виконавця прізвищу персонажа, що перекладається як «бик».

Емблематична, хоч і прохідна сцена не тільки позначала ментальні особливості персонажів, а й жанровий код вистави, два її полюси: сатиричний і ліричний. У фокусі першого знаходилася куркулівна Тетяна, роль якої майстерно виконувала витончена красуня С. Федорцева. І публіку, і колег вразило внутрішнє й зовнішнє перевтілення актриси, яку довгий час бачили у драматичному, чи, навіть, трагедійному репертуарі. Вона кардинально змінила зовнішність, «сховавши під товщинками свою стрункість, перетворивши свій рівний ніс на кирпатий, що надало обличчю чарівної комедійності, і перебудувавши себе у примітивну сільську дівку, куркульську дочку»<sup>1396</sup>. Ліричним полюсом мотивів, персоніфікованих у Тетяні, були романтичні стосунки Риви (Н. Ужвій) та Івана (Д. Антонович).

Кульмінацією березільського «Містечка Ладеню» стає епізод зливи. Глядачів «сильно вражала [...] сцена довгоочікуваного рятівного дощу в засушливу степову спеку. Цю сцену, допомагаючи молодому режисерові, блискуче поставив сам

<sup>1393</sup> Шевельов Ю. (Шерех Ю.) Я — мене — мені... (і доокруги): спогади [...]. — С. 217.

<sup>1394</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 87.

<sup>1395</sup> Там само.

<sup>1396</sup> Омеляновська-Чорна П. Софія Федорцева / П. Омеляновська-Чорна. — К.: Мистецтво, 1971. — С. 24. — (Майстри сцени та екрана).

Лесь Степанович»<sup>1397</sup>. Ця подія розгорталася на майже порожньому кону, прикрашеному невисоким похилим станком, за яким, здавалося, відкривався неозорий простір, створюючи різкий контраст епізоду в містечку. Старезні, підперті гнилими стовпами напівзруйновані дерев'яні хібари, пов'язані між собою рипучими хисткими сходами, в страшній тисняві «наповзали» одна на одну, здіймаючись під колосники. Щербаті черепичні дахи, трухляві стріхи, дошками забиті вікна, — усе це могло щомиті розсипатися на порох. Бідність, задуха, брак відкритого простору робили втечу героїні невідворотною — до трав, квітів, духмяного подиху вітру.

На жаль, знахідки художників, виразні акторські роботи не врятували виставу за маловиразною п'єсою зусиллями не надто досвідченого й, можливо, не дуже щедро обдарованого постановника. Тож «Містечко Ладеню» досить швидко зняли з репертуару.

Шостий сезон закінчувався показом «Тетнулда»<sup>1398</sup> Ш. Дадіані (прем'єра 15 червня 1932 р.), поставленого В. Складенком разом із В. Мелером та Ю. Мейтусом за режисерським планом А. Курбаса<sup>1399</sup>. Згадки про Сванетію, творчі зустрічі з руставелівцями наснажували авторів першої постановки грузинської п'єси на українській сцені. Її вибір визначила рекомендація С. Ахметелі, який сам розпочав репетиції «Тетнулда», оприлюднивши результати роботи того ж таки року.

Варто сказати кілька слів щодо твору Ш. Дадіані — «першої спроби створити радянську трагедію»<sup>1400</sup>. На початку 1930-х років його поцінювали неоднозначно. Зокрема, К. Марджанішвілі в листі до О. Донаурі висловлювався з цього приводу досить гостро: «“Тетнульд” — коли її зроблено як грецьку трагедію — для мене є красивою, але коли туди силоміць запхано нібито сучасність — це лакейство, нікому не потрібна компромісність. Це сором зроблений, сказати б, для порятунку п'єси. Брехня! Це не лише не рятує п'єсу, а нищить мистецтво взагалі»<sup>1401</sup>. Ще категоричніше, хоча й з інших позицій твір критикував Ю. Юзовський: «Це невдала, анемічна, штучна п'єса. Радянська тема — будівництво електростанції в горах — просто вмонтована в красиву картину звичаїв та натур Сванетії.

<sup>1397</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 87.

<sup>1398</sup> У різних джерелах трапляються назви і «Тетнулд», і «Тетнульд».

<sup>1399</sup> Спочатку випуск «Тетнулда» планувався на лютий 1932 року.

<sup>1400</sup> Каландаришвили М. Проблемы режиссуры Сандро Ажметели/ Михаил Каландаришвили. — Тбилиси: Хеловнеба, 1986. — С. 53.

<sup>1401</sup> Марджанишвили К. Творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили [...]. — С. 112.

Електростанцію та її героїв можна з успіхом вилучити з п'єси»<sup>1402</sup>. С. Ахметелі приваблювала в «Тетнулді» драма зіткнення старого й нового: для сванів гора Тетнулд — така ж святиня, як Олімп для греків, і будь-які зазіхання на неї вважали святотатством і блюзнірством.

Березільського «Тетнулда» в Харкові сприйняли теж неоднозначно. Приміром, К. Буревій стверджував: «П'єси, яка б давала матеріали для хорошого видовища, нема»<sup>1403</sup>. Втім, робота В. Меллера його абсолютно задовольняла. Це й не дивно: створений художником образ Кавказу викликав загальне захоплення. Щодо К. Буревія, то найбільше його вразила скульптурна складова простору: «ціла череда корів у господі старшини роду»<sup>1404</sup>. В цій виставі художник уперше продемонстрував талант живописця, створивши кілька великих панно з переважанням коричневого, темно-зеленого, чорного та синього кольорів, що їх відтіняли сілпучо-білі лінії та плями. Митець майстерно їх поєднував, демонструючи прихильність до гами, якій віддавав перевагу Н. Піросманішвілі. Особливо інтенсивними цю палітру робила гра світлотіні — притаманна місцевому ландшафту, відтвореному В. Меллером з великим смаком. Він делікатно вписав у гірський пейзаж характерні архітектурні форми — саблі, сторожову башту, — які виглядали органічною частиною природи, а не її антитезою.

Панно зображували не лише природу Кавказу, а й горців — його невід'ємну частину, що їх руйнація ландшафту невідворотно прирікала на дуже болісні зміни. Ще одним чинником сценографічного образу були станки, котрі «нагадували тераси гір, передаючи атмосферу спектаклю, її емоційне спрямування. Пасували аскетично стриманому середовищу і персонажі “Тетнульда”: й ті, що діяли на сцені, і ті, що урочисто застигли на заднику»<sup>1405</sup>. Здебільшого така конструкція з несиметрично збитих дошок слугувала імпровізаційною «трибуною» для промовців. На фоні величних гір вона здавалася хисткою й ненадійною, візуально програючи скелям в усіх можливих сенсах.

У цілком гармонійному акторському ансамблі «Тетнулда» була своя вершина — створений А. Бучмою образ старого свана, охоронця давніх народних звичаїв. К. Буревій зауважив його досить несподівану подібність водночас і до орла й до вужа: «Бурка, одяг на голові, гострий зір і великий орлиний ніс дають профіль розкішного гірського хижака. І коли розпускає Аргіжді-Бучма бурку (за короткий час він так навчився носити бурку, що вона йому слухняна,

<sup>1402</sup> Юзовський Ю. Героический театр: К гастролям театра им. Руставели в Москве и Ленинграде / Ю. Юзовский // Литературная газета. — М., 1933. — 5 июля.

<sup>1403</sup> Буревій К. А. Бучма: монографія / К. Буревій. — Х.: Рух, 1933. — С. 29.

<sup>1404</sup> Там само.

<sup>1405</sup> Кучеренко З. Вадим Меллер [...]. — С. 61.

як легесенька матерія), то здається, що він розпускає крила. Але ж нечасто доводиться розпускати крила: все частіше й частіше надходять сумні вісті, і крила опускаються, а потім і зовсім згортаються»<sup>1406</sup>. Поведінка старійшини роду, який звик самовладно вирішувати всі проблеми, різко змінювалася через найменший вияв непокори. Тоді він скидався на вужа, що «як тільки дістане який удар, так і починає згортатися: згортається, згортається, в'ялий зробиться і змотається в клубок»<sup>1407</sup>.

Закривши «Тетнулдом» черговий театральний рік, березильці пішли у відпустку. Їхній керівник тоді переживав дуже важкий період. Його фізичний та психологічний стан з початку осені помітно погіршився: виснажував тиф, на який він тяжко хворів. Однак, мабуть, найбільше митця змушувала страждати ситуація довкола театру, про що один із його найвідданіших учнів згадував так: «Благополучність тодішнього стану “Березоля” була лишень уявною, і це добре розумів Лесь Курбас. [...] Вилучення з театального процесу драматургії Миколи Куліша сприяло утвердженню уніфікованого, поверхово спрощеного мистецтва. Ширилися цензурні заборони. Множилися соціальні ілюзії, за якими мусили залишитися “незримими” складні протиріччя тогочасної дійсності. Чутливих і чесних митців, як-от Микола Куліш та Лесь Курбас, така ситуація неминуче заводила у глибоку творчу кризу. “Березіль” почав втрачати провідне становище в українському театральному процесі. Навколо театру все відчутніше створювалась атмосфера ізоляції, відповідальність за яку згодом було цілком покладено на Леся Курбаса»<sup>1408</sup>.

## СЬОМИЙ СЕЗОН (1932–1933)

Перша прем'єра — «Хазяїн» І. Карпенка-Карого (режисер В. Склярєнко, художник В. Меллер, композитор Ю. Мейтус) відбулася за тиждень до 1933 року. В середині квітня харків'ян познайомили з другим варіантом «Чотирьох Чемберленів»; за два дні до початку літа їм показали останню прем'єру — «Пана де Пурсоньяка» Мольєра. Всі — у режисурі березильського молодняка.

П'єсу І. Карпенка-Карого обрав сам Л. Курбас, доручивши постановку В. Склярєнку. Важка хвороба завадила йому допомагати учневі, втім, переглянувши генеральну репетицію без жодних зауважень, він санкціонував її випуск, після чого від'їхав на лікування і повернувся лише за два місяці.

<sup>1406</sup> Буревій К. А. Бучма: монографія [...]. — С. 29.

<sup>1407</sup> Там само.

<sup>1408</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 87–88.

Гучний успіх «Хазяїна» поліпшив атмосферу в середині й довкола театру. Дисонансом прозвучав, хіба що, випадок П. Саксаганського, який відмовляв у майстерності навіть І. Мар'яненкові (що вже казати про інших виконавців). Найбільше обурило метра тлумачення режисером сцени Соні (В. Чистякова) та Калиновича (Р. Черкашин), яку згодом прокоментував виконавець ролі останнього: «Калинович — одвертий речник позицій самого автора п'єси. [...] Цей образ волею режисера набув у виставі іронічного забарвлення, як носій ліберально-демократичної, просвітянської позиції шляхетного “народництва”. У барвах іронічного зниження вирішувався епізод добродесного освідчення у коханні скромного вчителя до доньки мільонера. Діалог Калиновича і Соні відбувався під час... уроку танцю!»<sup>1409</sup>.

Загалом дописувачів не пошкодував ані компліментів, ані похвал, визнаючи успішним увесь ансамбль виконавців (І. Мар'яненко, Д. Мілютенко, Й. Гірняк). Але й на цьому фоні Говерлою височіла робота А. Бучми. Його герой був особю суперечливою й неординарною. Актор старанно уникав спрощення, вульгарного критиканства, через що менш як за рік Г. Юра публічно назвав тлумачення ролі «прихованою апологією куркуля», коли замість викривати Пузиря як «явище класової категорії», його образ будували за законами психологічної правди. Г. Юра закидав авторам вистави зосередженість на «індивідуально-психологічних рисах» персонажа, намагання розкрити його душевний стан «як певний вилам психіки, [...] як психоз у формі пафосу збагачення заради збагачення». Залучати прийоми психологічного театру для образу «класового ворога» було для Г. Юри неприпустимим, адже у такий спосіб «викривлявся партійний підхід до куркульства як класу»<sup>1410</sup>.

Вочевидь постановники найменше цим переймалися. Їхня програмна мета — повноцінне розкриття явища, майстерно змальоване драматургом, з чим вони пов'язували перспективу естетично багатогранної вистави. Для цього найширші можливості надавав жанр комедії, чи, навіть, трагікомедії. За згадкою учасника: «Режисерський задум успішно підтримувала й дотепна комедійність умовної сценографії Вадима Меллера. Комедія “Хазяїн” заблищала чудовою театральністю. Вистава була сповнена комедійного темпераменту шекспірівського забарвлення. Гостро визначилась і головна філософська думка, закладена в комедійних, навіть у гротескних формах»<sup>1411</sup>.

<sup>1409</sup> Там само. — С. 90.

<sup>1410</sup> Юра Г. Націоналістична естетика Курбаса / Г. Юра // За марксоленінську критику. — К., 1934. — № 12. — С. 58.

<sup>1411</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 88–89.



Наскрізний мотив березільського «Хазяїна» — викриття бездуховного існування — відтворювався у картинах хаосу в свідомості та почуттях героя. На цю ідею працювали й включені в сценічну дію просторові чинники. Про життєві принципи Пузиря багато що розповідали двері, до яких не вели сходи, старий засмальцьований халат — абсурдний на тлі чималого вішака з одягом тощо. Красномовну лексику речей високо оцінив Д. Чукін: «Засоби художника дуже витончені: він подає не тільки певну побутову деталь, але й її характер та місце в побуті, в дії. Пригадати хоча б протиставлення матеріального оформлення іменинного столу, де все є об'ємним, матеріальним, до плоских, умовно змальованих на щитах речей вітальні, що мають вказувати на характер і місце появи “журнально-рояльної” культури в “хазяїнових” володіннях»<sup>1412</sup>.

Гротеск одночасного перебування на сцені умовної та безумовної іпостасей речей стає кодовим позначенням «логіки алогізмів» — визначальною для цього середовища. Кульмінаційний момент припадав на сцену іменин героя, де «матеріально переконливі речі святкового столу сусідять з площинними зображеннями на щитах, меблями вітальні»<sup>1413</sup>. Схожий характер мала логіка історії з роялем: «Пузиря, що забився, холопи вносять на руках і довго ходять з ним по кімнаті, не знаючи, де покласти. Нарешті влаштували на роялі — хазяїну хотілося лежати високо. У цій мізансцені яскраво відчутна фарсова нота Лежить Пузир — Бучма на роялі і охає — болять йому відбиті нирки»<sup>1414</sup>. Абсурд у хазяїській господі поширювався як пошесть, заторкуючи і людей і предмети, «позбавляючи» останніх їхнього законного призначення.

Взаємопідпорядкованість речового світу і персонажа, рівнозначно важливі елементи системи: герой — дія — простір, — складала основу метафорики «Хазяїна». Символом нескінченної, виснажливої праці височило гігантського розміру колесо, сегмент якого потрапляв у поле зору глядачів із появою картин господарчого двору. Як тільки інтереси «діла» того вимагали, стіни вітальні розсувалися, демонструючи публіці спілкування Пузиря з робітниками на тлі цього самого колеса. Постановники не ховалися з іронічним ставленням до зміни дислокації героя, хоча їхня іронія могла набувати й більш опосередкованого вигляду. «На другому плані сцену охоплювала мальована завіса. На її частинах, які насувалися одна на одну, збивалися до купи череди корів і вівців. Їх було безліч. Адже хазяїн, звичайний селянин, збагатився на торгівлі худобою. Покірливі очі тварин упродовж всієї вистави дивилися на розгортання боротьби людських пристрастей»<sup>1415</sup>.

Красномовний зв'язок тварини і людини найбільше давався взнаки, коли Пузир приймав вітання й подарунки у день іменин, не виявляючи при тому жодних ознак ентузіазму. «Зворушило його лиш опудало баранчика, зроблене одним із його економів, німцем Курцем. Він притиснув до себе опудало, голос його затремтів, і в очах заблищали сльози»<sup>1416</sup>. Була у цій темі й своя гротескова кульмінація. «Виставу увінчувала німа сцена: згадуваний вище задник розсувався, і замість урядника, що мав би з'являтися для перепроводження Пузиря до суду, за ним височів монумент — важка ліпна фігура на могутньому коні, схожа на пам'ятник Олександрові III роботи П. Трубецького»<sup>1417</sup>.

Д. Чукін слушно зауважив існування у виставі драматургії речового світу, поширення законів розвитку сценічної дії на окремі предмети, визнання їхнього права грати власні «ролі»: «Речі такі ж чинні, як дії акторів. Взяти, хоча б, тему “Орден”, “Халат”»<sup>1418</sup>. Дослідник навіть простежив етапи «життєдіяльності» незмінного атрибуту зовнішнього вигляду героя: «Тема починається з першої дії. Шафи з одягом, закриваючи основну конструкцію кону — двір (“господарче колесо”), дають прекрасний образотворчий коментар; в другій дії “Халат” приходить вже дієвою особою, він остільки чинний, що його з'явлення глядач сприймає також активно, як з'явлення актора. Не менш цікаво конкретизується й бічна тема “Орден” в церковних свічках та городових, що віддають “Хазяїнові” честь»<sup>1419</sup>.

Генеза цього прийому сягала «Народного Малахія», де візуальна картина світу відтворювала внутрішній зір Малахія. Й по аналогії з тим, як «пристрій» для переробки людей асоціювався з ідеями Малахія, так і гігантське колесо на подвір'ї Пузиря асоціювалося з його світобаченням. Недаремно сучасний дослідник називає цей атрибут хазяїського двору «чудернацькою химерою»<sup>1420</sup>, — тобто, широко вживаним свого часу виразом для позначення фантастичної машини Малахія. Візуальними «резонансами» «Диктатури» на подвір'ї Пузиря виглядали шпаківні-млинки, якими був щедро засіяний чималий задник. Середовище «Хазяїна», його конструкції, фактури, кольорова гама, — викликали також у пам'яті «Золоте черево», так само, як знаменитий «звуковий пейзаж», якому знайшлося місце й у образній структурі «Хазяїна». Все це спонукало Д. Чукіна зробити висновок: «Хазяїн» є «підсумковим» сценічним твором в еволюції березільської сценографії. «Структурність “Джаммі Гігінса”, здобутки “Золотого черева”, “Малахія”, “Диктатури” тут виходять “перетравленими” відповідно

<sup>1412</sup> Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

<sup>1413</sup> Кучеренко З. Вадим Меллер [...]. — С. 65.

<sup>1414</sup> Заболотна В. Амвросій Бучма [...]. — С. 69.

<sup>1415</sup> Галицький В. Театр моеї юности [...]. — С. 203.

<sup>1416</sup> Там само. — С. 204.

<sup>1417</sup> Там само.

<sup>1418</sup> Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

<sup>1419</sup> Там само.

<sup>1420</sup> Кучеренко З. Вадим Меллер [...]. — С. 63.

до нового етапу театру. Оформлення цієї вистави є безперечно етап не лише для «Березоля», а й всього театрального життя України»<sup>1421</sup>.

Попри особливу роль сценографії, візуальні чинники березільського «Хазяїна» не «витісняли» з кону актора, навпаки, стимулювали його до партнерства з простором — характерною рисою березільської школи. Її представники й цього разу засвідчили здатність реалізувати найсмівливіші ідеї режисера. Такий висновок стосувався й психологічної сфери, тим паче, що увага до неї актуалізувалася рік від року, найпотужніше виявляючись у співпраці театру з М. Кулішем. Саме тому усунення драматурга з мистецького життя колективу стало справжньою драмою не лише для Л. Курбаса — режисера, який, фактично, відмовлявся ставити інших авторів (виняток — «Диктатура» І. Микитенка).

Щодо місії українського класичного репертуару в цьому процесі, то вона в цілому належить до фундаментальних проблем березільської (й не лише) історії. Вибір «Хазяїна» пояснюється не тільки мистецькою якістю твору (на відміну від більшості нових п'єс) та присутністю у ньому тематичних шарів, що відповідали настановам радянських чиновників від ідеології. У березільській виставі є виразна гуманістична спрямованість — інтерес до людини як такої та ще й прагнення її зрозуміти вже тоді викликало подив, адже, відповідно до тогочасних вимог, театр мусив засуджувати кожен особу «невідповідної» класової приналежності.

Тож саме класична спадщина як «останній оплот» гуманізму, останній прихисток уваги до «приватної» людини чимдалі більше посідатиме особливе місце в національному театрі. З цієї точки зору симптоматичними видаються численні посилання рецензентів на класиків світової літератури, чия творчість викликала у них асоціацію з виставою В. Склярєнка: її проблематикою та героями. (Здебільшого йшлося про Шекспіра, Гоголя, Достоєвського).

Ані жанр, ані пафос вистави не передбачали гребування внутрішнім світом героя — вимог психологічної правди сатирична палітра не виключала. Стосовно побутової вірогідності, стилістика вистави передбачала синтез умовного і побутового планів тоді, коли їхній зміст унаочнювався розвитком сценічної дії за прямої участі акторів. У такий спосіб постановники прокладали шлях до узагальнень філософського рівня.

Окрес акторського ансамблю — персонаж А. Бучми. Режисер вистави так його схарактеризував: «Пузир був не схемою глитая-жмикрута, а живою глибоко індивідуалізованою людиною із плоті і крові. І водночас це був соціально узагальнений тип. Багатий, сільський капіталіст і по-своєму поет, закоханий у природу, в землю, яка дає йому казкові прибутки. Зовні це був також не традиційний образ сутяги-кровопивця. Не було в нього ні вкрадливої ходи, ні хижого погля-

<sup>1421</sup> Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис] ...

ду, ні зігнутої постаті, ні скоцюрблених пальців скнари — нічого патологічного, перебільшеного. Ні, його герой на перший погляд здавався цілком добропорядною людиною. Голос тихий, навіть лагідний...»<sup>1422</sup>.

З першої появи на сцені актор безстрашно демонстрував зовнішню пересіченість Пузиря, одночасно майстерно спонукуючи глядачів щохвилино зосереджувати на ньому увагу. «Він з'являвся на сцені у старій поношеній чумарці, зашкарублій, довгорукий, із скуйовдженою бородою, яка довго не бачила гребінця. Його очі горіли недовірою й підозрою. Він стежив за кожним кроком своїх робітників. Йому весь час здавалося, що вони недостатньо спритні у здобуванні для нього прибутків і не працюють так тяжко, як він»<sup>1423</sup>. Кожної миті сценічного буття героя актор підтримував і вміло стимулював інтерес публіки нескінченною зміною емоцій, почувань, виявляючи в такий спосіб природне багатство натури, здатної на неймовірні навантаження, асоціюючись із грубезним колесом у його дворі. Кульмінація — фінал, момент перебування героя на межі життя і смерті. «Пузир ледве рухався, хвороба брала своє. Але його хазяйська енергія, пристрасть нагромадження були дужчими за фізичні сили. Пузир ще комбінував, розпоряджався, планував комерцію. На обличчі Бучми з'являлися то посмішка, то задумливість, то ніжність, то заклопотаність, він підморгував Феногену — цей моторошний калейдоскоп гримас при напівмертвому тілі справляв зловісне враження. Образ підносився до трагікомедії, де сміх межував зі сльозами, де комедія піднімалася до трагічних масштабів, а трагедія зривалася до балагана і все разом створювало суперечливу єдність»<sup>1424</sup>.

Непоказний, малоприємний персонаж помітно вирізнявся в своєму оточенні. «Бучма наділив свого Терентія селянською цільністю, силою духу, нехтуючи можливими звинуваченнями в «об'єктивізмі»»<sup>1425</sup>. Ба, більше: «Ця по-своєму страшна людина виявлялася вищою за своє оточення, всіх отих підлабунників, лакиз, спритних хапуг»<sup>1426</sup>. Герою, безперечно, таланило, втім, він від народження «був розмашистою степовою натурою, романтиком із зухвалими «ідеями» наживи, що їх інші підхоплювали і реалізували на його користь»<sup>1427</sup>.

У другу чергу Пузиря грав Д. Мілютенко, порівняння якого з А. Бучмою не уникнув ніхто, втім, щоразу констатує: Пузир Д. Мілютенка — інший.

<sup>1422</sup> Цит. за: Андріанова-Гордієнко Н. Дмитро Мілютенко / Н. Андріанова-Гордієнко. — К.: Мистецтво, 1990. — С. 59 — (Майстри сцени та екрана).

<sup>1423</sup> Галицький В. Театр моеї юности [...]. — С. 203.

<sup>1424</sup> Заболотна В. Амвросій Бучма [...]. — С. 70.

<sup>1425</sup> Галицький В. Театр моеї юности [...]. — С. 203.

<sup>1426</sup> Там само. — С. 204.

<sup>1427</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: театральні спогади-роздуми [...]. — С. 90.

Давалася взнаки різниці темпераменту, психофізики. «Бучма не такий моторний і швидкий в жестах, рухах, повільніший у ході. Мілютенко — нервовіший, різкіший. А на вигляд це був простий “репаний” літній дядько, анітрохи не схожий на мільонера, що верховодить такими ділами. Мілютенко більш відкрито засуджував свого героя»<sup>1428</sup>. Прикметною була різниця «комерційних» підходів кожного й, відповідно — манера спілкуватися. «Пузир — Мілютенко бачить людей наскрізь. Він діловий, владний, енергійний. Уважний, чіпкий, пронизливий погляд, що все примічає довкола. Короткі рубані фрази. Жодного зайвого слова. В усьому чувається тверда воля людини, що звикла розпоряджатися іншими людьми. І тримається він упевнено, спокійно»<sup>1429</sup>. Звичайно, йдеться не про стиль ділових стосунків, а про різну форму і зміст спілкування. Мілютенків хазяїн прагматичніший, хоча «і той, і той знають, що “вірні слуги” обкрадають їх. Однак Пузир Амвросія Бучми ставить до цього хоч і з прикрістю, але й з розумінням слабкості людської натури: мовляв, як не вхопити того, що погано лежить і ніби само лізе тоді в руки? Пузир Дмитра Мілютенка добре знає: якщо не даси вкрасти малого, то неодмінно вкрадуть більше...»<sup>1430</sup>.

Серед тих, хто «краде», перша позиція належала Феногену І. Мар'яненка. Від початку репетицій такий розподіл викликав загальне здивування. «Самою природою призначений для ролей героїчного плану, чудовий Гонта в “Гайдамаках”, блискучий Потоцький в “Саві Чалому”, він продемонстрував тут абсолютне перевтілення» — згадував один з його учнів, вражений тим, що побачив на кону «догідливо зігнуто спину, медовий голос, очі, сповнені любові до хазяїна, найщиріші сльози та — тваринну упертість, відчайдушну боротьбу за свою копійку»<sup>1431</sup>. Дехто з партнерів казав про його абсолютну невпізнаваність: «У досить огрядній статурі його Феногена дивувала легкість рухів, готовність будь-якої миті зігнути спину перед заможнішим. Змінився навіть вираз очей — пильний, насторожений, чіпкий погляд виказував здатність до блискавичної оцінки ситуацій у власних інтересах. На диво змінився і голос актора: замість благородної мужності — щось бабське, якась підозріла навмисна скрадливість інтонацій, доброзичливість хижака, що, вичікуючи, не випускає кігті!»<sup>1432</sup>. Семантично багатий образ час від часу обарвлювався у кольори відчайдушного гротеску, ставав майже фарсовим, не втрачаючи при тому органічності. Так, герой І. Мар'яненка «в пориві льокайського слугування бере на коліна і, як рідну дитину, пригортає

до грудей Пузиря, водночас не забуваючи нагадати тактовно про гонорар за цю “любов”»<sup>1433</sup>. Надто ризикований пластичний «жест» мав бездоганну психологічну мотивацію. Критик із захватом писав про Феногена: «цей лірик глитайського розбою, філософ “хазяйства”, збагачення, улесливості й святошництва стає знаменником, укупі з яким інші персонажі творять ту чи ту образну величину»<sup>1434</sup>. Автор допису небезпідставно зауважував «майже філософськи заглиблене художнє синтезування»<sup>1435</sup>, наголошуючи на принципово важливому аспекті образу Феногена.

Інший виконавець цієї ролі — Й. Гірняк — анітрохи не був схожим на І. Мар'яненка, як Пузир Д. Мілютенка — на героя А. Бучми. Його персонаж — значно жорстокіший, можливо — небезпечніший, однак, поза сумнівом, більш примітивний. Ця постать також вийшла відчутно узагальненою, отримавши у сучасників визначення явища «всюдисущого і повсякчасного»<sup>1436</sup>. Постава, пластика героя Й. Гірняка («не то смиренна, не то діловито пригнута фігура з трохи витягнутою головою») у фіналі несподівано його «демаскували»: «Коли вмирає Фіногенів господар — Пузир, Фіноген — його колись слухняний управитель і слуга, сідає в крісло і випростовується. Але як випростовується! Це вже не Фіноген, не управитель, а тим більше не слуга. Це сам Хазяїн»<sup>1437</sup>.

Успіх «Хазяїна» зробив зустріч нового 1933 року особливо радісною й веселою. Однак це тривало недовго. Весна принесла на українську землю страшний голод. Тієї-таки весни у Харкові прогрімали постріли. Після арешту ваплетянина М. Ялового — одного з найближчих друзів М. Куліша й театру «Березіль» — застрелився М. Хвильовий. Слідом вкоротив собі віку М. Скрипник. Новий варіант «Чотирьох Чемберленів» (прем'єра 16 квітня 1933 р.) у постановці Б. Балабана, В. Меллера та Ю. Мейтуса народжувався у вкрай похмурій атмосфері — «у столиці України бушував розгул арештів»<sup>1438</sup>. Тож, не дивно, що нове ревю великого розголосоу не здобуло, пройшовши майже непомітно.

Сезон закінчився появою на березільському кону п'єси Мольєра — «Пана де Пурсоньяка» (прем'єра 29 травня 1933 р.) в режисурі Л. Дубовика (художники Д. Власюк і Є. Товбін, композитор Б. Крижанівський). Ю. Шевельов, іронічно охрестивши виставу «символічно-філософським статичним рев'ю», досить ретельно її проаналізувавши, зупинився на темах естетичної цілісності, театральності,

<sup>1428</sup> Андріанова-Гордієнко Н. Дмитро Мілютенко [...]. — С. 60.

<sup>1429</sup> Там само. — С. 61.

<sup>1430</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 90.

<sup>1431</sup> Галицький В. Театр моей юности [...]. — С. 204.

<sup>1432</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 89.

<sup>1433</sup> А. Ю. [Л. Юхвид?] «Хазяїн» у «Березолі» / А. Ю. // Вісті ВУЦВК. — Х., 1933. — 25 січ.

<sup>1434</sup> Там само.

<sup>1435</sup> Там само.

<sup>1436</sup> Дивнич Ю. [Ю. Лавріненко] В масках епохи [...]. — С. 38.

<sup>1437</sup> Там само. — С. 38.

<sup>1438</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 356.

тематизму та жанру. Оскільки, на його думку, сатиру тут «спрямовано однаково й на легковажність, зарозумілість і ідіотизм Пурсоньяка і на золотий мішок зарослого волоссям і твариноподібного Оронта, і на сентиментально-розкислих процукрених коханців — Ераста і Юлію», — тому «надміру виростає постать Збрігані. Хитрий волоцюга-неаполітанець переростає на якогось “великого комбінатора”, мало не Мефістофеля. Він командує армією костюмованих агентів, йому скоряється місяць, за його бажанням з’являються дерева й будинки (фінал, апотеоза Пурсоньяка), він, підморгуючи хитрим оком, пускає в рух усю систему коліщат і пасів, що облутують усіх дієвих осіб п’єси. Збрігані в виставі — часом Фігаро, символ наростання буржуазної революції, часом в наслідок суперечностей вистави — просто досвідчений театральний механік-бутафор, штукар, якийсь новітній Боско»<sup>1439</sup>.

Л. Дубовик, зловживаючи засобами театралізації, «затушковує загальну лінію розвитку дії, текст і сюжет відходять на задній плян і зникають, атракціони набирають характеру самодостатності, спектаклю, як чогось цілого, нема, — театральність його вбито». Критик не применшував фаховий рівень запроваджених прийомів, їхньої естетичної вартості: «Цю театралізацію в “Пурсоньякові” зроблено часто віртуозно. Пригадаймо сцену полювання Оронта на... сніданок, биття горщиків під час сварки Оронта з Пурсоньяком, дітей, що оточують Пурсоньяка, його ляльку в першій дії тощо». Проте він не збирався ігнорувати також втрату постановником почуття міри, зауваживши: «Загромадження сцени речами, гіпертрофічність і підкреслена розірваність окремих сцен, нарешті зловживання павзами, як у перебігу цілої вистави (численні пантоміми й німі сцени), так навіть у репліках акторів»<sup>1440</sup>.

Спроби режисера осучаснити Мольєра, на думку рецензента, виглядали вкрай непереконливо: «що ближче до фіналу, то упертіше він упроваджує натяки не на сучасне, а навіть на злободенне. Ми бачимо Пурсоньяка в ролі трамвайного кондуктора, в ролі офіціантки, ми чуємо знайоме: “Есть аначка, руб пачка” й т. д., аж поки це не завершується прикінцевими словами Збрігані про Пурсоньяків, Пурвиньяків, Трусоньяків, Шляпоньяків, Опортуньяків у глядній залі»<sup>1441</sup>.

Висновки Ю. Шевельова були в цілому невтішними, попри щирі поваги до творчого колективу: «театр зробив ребус, талановитий і дотепний у часткових моментах, але безладний, розтягнений і плутаний, ідеологічно й художньо суперечливий у цілому. Іти далі цим шляхом зневажання автора й театралізації дета-

лів, значить перекреслити висунуте самим театром твердження про те, що театр повинен бути театральним. Напрямок руху треба змінити, не забуваючи й не розгублюючи, звичайно, багатющої майстерності, розкиданої по виставі»<sup>1442</sup>.

Ставлення до цієї прем’єри в самому «Березолі» було, по суті, аналогічним, не даремно так мало згадок вона по собі лишила, хіба що, Р. Черкашин в нарисі про Л. Дубовика (1947 р.) сказав про неї кілька слів, називаючи «Пана де Пурсоньяка» «повчальною невдачею», що нею «закінчився учнівський період» у житті постановника, який серед інших березільських режисерів харківської генерації вирізнявся великим почуттям фахової відповідальності. «Молодий режисер розробив найдосконалішу партитуру спектаклю. Це був блискучий феєрверк творчої вигадки, дотепних “трюків”, гострих сценічних рішень... Вистава пройшла тільки вісім разів. Недаремно, подивившись “Пурсоньяка”, один із режисерів музкомедії сказав: режисерської вигадки в цьому спектаклі вистачило б на три повних сезони музичної комедії»<sup>1443</sup>. Все це згодом не завадило Р. Черкашину називати виставу нудною.

Наведене судження, радше за все, можна пояснити занепадницькими настроями в колективі — адже від початку 1930-х років театр мусив звертатися до творів сумнівної художньої якості, а, подеколи, й сумнівних ідейних та моральних засад. Кращу трупі України практично позбавили можливості працювати над творами, гідними її фахового рівня, розвиватися й вдосконалюватися: «у другій половині сезону 1932–1933 року стало ясно, що “Березіль” різко загальмував в своєму розвитку. [...] Лесь Курбас пов’язував зупинку поступального руху колективу зі своєю хворобою. Виховання молодих режисерів здійснювалося не так інтенсивно»<sup>1444</sup>.

Керівник «Березоля» довго і тяжко хворів. Добровільно йшли з життя його товариші. Йому забороняли ставити те, що він хотів, показувати кращі вистави останніх років. Частішали закиди політичного змісту. Було очевидно: «Березіль» намагаються деморалізувати. Всі спроби керівника колективу оборонити своє дітище, йдучи, зокрема, на численні компроміси, результатів не дали. Л. Курбас страждав і занепадав духом. Одна з актрис залишила симптоматичні спогади, що ілюструють душевний стан вчителя. Якось, опинившись у під’їзді його дому, вона побачила, що «сходами піднімається до своєї квартири на третьому»<sup>1445</sup> поверсі

<sup>1442</sup> Там само.

<sup>1443</sup> Черкашин Р. Лесь Дубовик, заслужений артист УРСР / Р. Черкашин. — Х., 1947. — Майстри радянського мистецтва. — С. 8.

<sup>1444</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 93.

<sup>1445</sup> Насправді Л. Курбас мешкав на п’ятому поверсі у квартирі № 68, про це див.: Куліш В. Слово про будинок «Слово»: спогади / Володимир Куліш. — Торонто; Онтаріо: Гомін України, 1966. — С. 49.

<sup>1439</sup> Шевльов Г. [Ю. Шевельов] «Пурсоньяк» — Мольєра: Нова постава «Березоля» / Г. Шевльов // Літературна газета. — Х., 1933. — 27 черв.

<sup>1440</sup> Там само.

<sup>1441</sup> Там само.



Лесь Степанович. Він став біля дверей, сперся головою об стіну, руки розкинув мов розп'ятий — і такий відчай, таке страждання було на його обличчі. Я завмерла, притулилася до стіни, щоб він [...] мене не побачив, і лише тоді одважилася подзвонити [...], коли він, глибоко зітхнувши, ввійшов додому»<sup>1446</sup>.

## ВОСЬМИЙ СЕЗОН (1933–1934)

Постійне перебування в такому депресивному стані було вкрай небезпечним для митця, змученого браком творчої роботи. Тому важко переоцінити значення дозволу на постановку нової п'єси М. Куліша. «Лесь Курбас буквально ожив! До нього повернулася творча й організаторська енергія»<sup>1447</sup>. Репетиції, розпочаті наприкінці сезону, продовжилися у Міжгір'ї, поблизу Києва, під час літньої відпустки трупи. На стаціонарі В. Меллер готував сценічне оформлення. Всі відчували насагу й приплив творчих сил, згодом дуже високо поціновані Ю. Шевельовим: «Пришло нове ствердження мистецтва, власне, березільського типу — в “Маклені Грасі” М. Куліша», але, насамінець він змушений був із гіркою констатувати «— і катастрофа»<sup>1448</sup>.

Чи передбачали у театрі на початку роботи такий розвиток подій? Чи усвідомлював лідер колективу масштаби небезпеки? Сьогодні це з'ясувати неможливо. Інша річ — передпрем'єрний період. Й. Гірняк згадував, як Л. Курбас після розмови з П. Постишевим запросив додому акторів, зайнятих у виставі, й відверто їм сказав: «Товариші, перед нами остаточний іспит. За два дні відбудеться перегляд, можливо, останньої нашої спільної праці. Мене може не стати між вами»<sup>1449</sup>. Йшлося про вірогідність його усунення з посади керівника «Березоля», або, навіть, відлучення від театру. Трагічніші перспективи в розмові не спливали. Лише у 1948 році таку можливість припустив Ю. Лавріненко: «Театр і актор (Й. Гірняк — Н. С.) ніби почували, що “Маклена Граса” — їх останній акорд, апофеоза п'ятнадцятирічних змагань»<sup>1450</sup>, а ще через десяток літ додав: «Це був передпогибельний трагічний рух мистецьким прапором угору, на найвищу (свідомо останню) точку майстерства і синтези українського театру»<sup>1451</sup>.

<sup>1446</sup> Ващенко Н. «Фрагменти спогадів про Леся Курбаса»: (закінчення) / Наталя Ващенко; публікація Г. Канарської // Театральна бесіда. — Л., 2006. — № 2 — С. 42.

<sup>1447</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 93.

<sup>1448</sup> Шевельов Ю. (Шерех Ю.) Я — мене — мені... (і докруги): спогади [...]. — С. 217.

<sup>1449</sup> Гірняк Й. Спогади [...]. — С. 362–363.

<sup>1450</sup> Дивич Ю. [Ю. Лавріненко] В масках епохи [...]. — С. 45.

<sup>1451</sup> Лавріненко Ю. Лесь Курбас // Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Поезія —

Судження Ю. Лавріненка та Ю. Шевельова багато важать. Разом вони написали рецензію (не надруковану) на «Маклену Грасу», подальші згадки про яку кожен корегував власним, щоразу новим культурно-мистецьким досвідом. Це утворило стереоскопічний ефект, до речі, неідентичних поглядів, де спільним лишався захват від роботи М. Куліша — Л. Курбаса — В. Меллера. На схилі віку Ю. Шевельов удався до піднесено-патетичного тону, проголосивши: «Дуже мало хто бачив цей *заповіт* Курбаса українському театрові, а може, і українському народові. Я був серед тих щасливих. І це я вважаю однією з найбільших удач свого життя. Є місця, відвідання яких сповнюють гордістю за людину, людський дух, навіть якщо ставиться до людини взагалі скептично. Для мене такими місцями були Акрополь у Греції, Нара в Японії, Тадж Магал в Індії, Умаль у Мексиці. І такі моменти. До цих належить вистава “Маклена Граса”»<sup>1452</sup>.

Ю. Шевельов розглядав останній березільський твір й у контексті попередніх робіт режисера: «Тільки “Золоте черево” було такої ж міри суцільності серед харківських робіт Курбаса, і мені весь шлях Курбаса в Харкові уявляється як шлях від “Золотого черева” до “Маклені Граси” з проміжними станціями високої майстерності, але не довершеності»<sup>1453</sup>. Він це пояснював художніми особливостями п'єси «з міцною сюжетною дією, з гостротою реплік, вона була чи не найгостріша і напевне найглибша річ Куліша». Цього разу драматургові пощастило «абстрагуватися від побуту — бо ані він не знав побуту Польщі, ані ним не цікавився — тоді як у “Народному Малахаєві” й “Мині Мазайлові” побут ще дуже тяжів над філософією». Тож, переконував дослідник: «Тут, власне, вперше Курбас знайшов справжній свій матеріал»<sup>1454</sup>.

Проблема естетичного змісту «Маклені Граси» з роками не втрачає актуальності, викликаючи жвавий інтерес, передусім, літературознавців, серед яких чимало прибічників її потрактування як твору романтичного: «Визначає цю п'єсу ще й те, що написано її у тому ж струмені романтичної драми, що й інші п'єси Куліша. Піднесеність, афективність стилю, що збивається щоразу на іронію, створюють трагікомічний ефект дії»<sup>1455</sup>.

Наукове дослідження і драми і вистави започаткувала Н. Кузякіна. Зауваживши реалістичну природу п'єси, вона спочатку називає цей реалізм «сухим, шорстким, різким», потім зіставляє його з реалізмом драм А. Чехова, водночас

проза — драма — есеї: антологія 1917–1933 [...]. — С. 900.

<sup>1452</sup> Шевельов Ю. (Шерех Ю.) Я — мене — мені... (і докруги): спогади [...]. — С. 227.

<sup>1453</sup> Там само. — С. 226.

<sup>1454</sup> Там само. — С. 225–226.

<sup>1455</sup> Свербілова Т. Від модерну до авангарду: Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття [...]. — С. 518.

стверджуючи, що написано твір, як «поетичний»<sup>1456</sup>. У березільській виставі її привертала саркастичність та прийом відсторонення, який, щоправда, авторка пов'язувала лише зі сферою музики<sup>1457</sup>. Плин часу корегує її позицію, спонукаючи до висновку, що саме на «героїв Шекспіра [...] орієнтувався сам Куліш»<sup>1458</sup>.

Подібну аргументацію зустрічаємо у Ю. Лавріненка: «Реалізму Курбас шукав у Шекспіра, і весь спектакль підганяли, так би мовити, під шекспірівський стиль». Основну увагу критика привертала акторські роботи, головний, як він вважав, терен шекспірізації української вистави: «Тут мали показати колосальні пристрасті в їх виголеній, абсолютній суті, з амплітудою від смерті до життя і навпаки. Майстер художньо-емоційної максими і випняття суті явищ засобами мистецтва — Куліш дав у “Маклені” відповідний для такої мети драматургічний матеріал. І актор вилпив з цього матеріалу свій образ»<sup>1459</sup>. Справді, шекспірівські інтонації бринять у діалогах Маклени та Падура (особливо в сцені зливи) — вони нагадують розмови Ліра і Блазня (передусім, у сцені бурі). Стосунки Офелії та Полонія справляють враження матриці для образів Анелі та Зброжека. Пристрасті, що спопеляють душу злочасного маклера, змушують згадати венеційського купця Шейлока. Тиради Падура сягають просторікувань Гробокопа. Такі відлуння тем і образів Шекспіра у М. Куліша не поодинокі.

Паралельно Ю. Лавріненко заторкував тему методу: «Шекспірівський реалізм Курбаса був утечею від “соціалістичного реалізму”. “Соціалістичний реалізм” вимагав “правди” такої, яка була вигідна для партії. Шекспірівський реалізм Курбаса дав правду таку, як є, голу, несамовиту правду життя»<sup>1460</sup>. Пізніше він ототожнив реалізм шекспірівський та експресивний: «Курбас дав “експресивний реалізм”, шекспірівський, що оголював правду життя, в дусі вітаїстичного світовідчуження і неobarокового стилю»<sup>1461</sup>. Вже у наш час це питання розглядала А. Біла<sup>1462</sup>.

Зі свого боку, лідер «Березоля», для якого головним у мистецтві був процес, а не результат, під відповідним кутом зору розглядав і творчий метод, стверджуючи наприкінці 1920-х років: «Визначення методу експресивного реалізму для

<sup>1456</sup> Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія [...]— С. 416; С. 428; С. 426.

<sup>1457</sup> Кузякіна Н. Становление украинской советской режиссуры [...]— С. 69.

<sup>1458</sup> Кузякіна Н. Щедре літо Миколи Куліша [...]— С. 11.

<sup>1459</sup> Дивнич Ю. [Ю. Лавріненко] В масках епохи [...]— С. 45.

<sup>1460</sup> Там само.

<sup>1461</sup> Лавріненко Ю. Лесь Курбас [...]— С. 900.

<sup>1462</sup> Біла А. Український літературний авангард: Пошуки, стильові напрямки [...]— С. 291.

“Березоля” зараз не дійсне, воно дуже не вичерпує нашого методу роботи, воно виконало своє завдання в розвиткові “Березоля”, як фіксації його внутрішніх методологічних зрушень»<sup>1463</sup>. Тож, характерна для доби вимога поіменовувати естетичні підходи, наразилася на рішуче небажання Л. Курбаса визнавати свою залежність від будь-яких формул. Сумління художника робило його відвертим: йшлося ж, бо, про перешкоджання пошуку, рухові вперед. Аби не схибити, зберегти курс на постійне оновлення, він вважав за краще зректися того, що раніше називав ознакою власного почерку. Це не означало нехтування експресивністю, натомість — відкидання схоластики, диктату прийому, стилю чи методу. Ю. Шевельов небезпідставно стверджував: «Стиль акторської гри, чи то в озлобленого й доведеного до одчаю Зброжека-Гірняка, чи то в розгубленої й заблуканої в ворожому, чужому світі Маклени-Ужвій, чи доведеного до цинізму й холодного розпачу Падури-Крушельницького, був — експресіоністичного гротеску, але концентрованого, згущеного, вкрай економного»<sup>1464</sup>. Проблема еволюціонування «експресивного реалізму» в березільському мистецтві потребує спеціального вивчення, однак, думка Ю. Лавріненка про несумісність Театру Л. Курбаса з методом, яким так пишалася радянська ідеологія, від того не стає менш слушною.

Навіть не надто заглиблюючись у специфіку «соціалістичного реалізму», важко зігнорувати той факт, що він спирався на соціальний оптимізм, якого не було й бути не могло в останній, відчайдушно песимістичній березільській прем'єрі. В цьому (і не лише) сенсі вона — антипод соціально оптимістичної «Диктатури» з її, приміром, ідеалізацією технічного прогресу. Чого вартий, скажімо, театральний вигадливий завод, чи складна механіка рухливого березільського кону. Натомість, у «Маклені Грасі», завод не працює — занепадає, вмирає разом із сотнею робітників, а згадуваний Макленою аероплан лишається дитячою мрією, нездійсненою казкою. Барвисте видовище 1930 року поступається місцем в 1933 році довершеній графіці камерної драми апокаліптичного змісту, в якій Л. Курбас, усупереч наміру драматурга залишити героїні крихту надії, змінив фінал, аби посилити трагічний пафос п'єси. Словами Н. Кузякіної: «Навіть скромного символічного сонця, яке з'являється у драматурга, — саме в той бік тікає Маклена, — не було у виставі»<sup>1465</sup>.

Остання сцена — порубіжжя, знак розбіжностей у поглядах режисера і драматурга, чия оцінка дійсності у «Маклені Грасі», також не була безжмарно оптимістичною: «Майже апокаліптичні образи загибелі світу, якими мислить збанкрутілий маклер: суха, чорна, деревина, на якій скоро трупом повисне світ, астма,

<sup>1463</sup> Курбас Л. Треба перемінити окуляри [...]— С. 38.

<sup>1464</sup> Шевельов Ю. (Шерех Ю.) Я — мене — мені... (і доокруги): спогади [...]— С. 226.

<sup>1465</sup> Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія [...]— С. 432.

що душить світ, а він хрипить і давиться; страшний вітер, у якому крутить землю і людину. Усі поетичні образи, що символізують загибель людини і крах її надій, драматург зібрав на площині невеликої, камерної, за кількістю осіб, і соціальної, за конфліктами, драми і тим надав їй картинам майже філософської сконденсованості. Так, світ «Маклени Граси» як ніч — темна, холодна, чорна. За поетичним колоритом це найпохмуріша з п'єс Куліша, у зіставленні з якою навіть трагедійний «Народний Малахій» і трагічна символіка «Вічного бунту» здаються світлішими»<sup>1466</sup>. Розбіжності у позиції режисера (якому й раніше траплялося корегувати твори М. Куліша) і драматурга утворили колізію творчої полеміки. Там, де драматург виявляв стриманий оптимізм, постановник пророкував катастрофу: в Радянській Україні, він вважав, на героїню чекає неминуча загибель від голоду.

Режисерська концепція «Маклени Граси» й досі недостатньо досліджена, попри те, що творчі ідеї постановника продовжують викликати великий інтерес. Зокрема його спроба зробити соціально-політичний контекст вистави вагомим фактором її змісту, для чого, власне, і знадобилися зміни фіналу п'єси. Глядачі мали, сказати б, невідворотно порівнювати світ, звідки тікала героїня (його публіка бачила на кону), і світ, куди вона тікала (його публіка бачила довкола себе в реальності). Провокуючи зіставлення сценічної умовності з позасценічною безумовністю, він скеровував асоціативні процеси у потрібному напрямку і, крім усього, позначав семантичну природу вистави, посталої зі сув'язі життєвої та поетичної правди. Він не приховував і власну оцінку зображуваних подій: Польщу у нього цілком могла заступити, хоча б, Німеччина, якби між останньою та Радянським Союзом існував кордон, інакше втеча героїні втрачала сакральний сенс, руйнуючи режисерський задум. У 1933 році досвід Л. Курбаса спростовував омріяний Макленою образ СРСР як землі обігваної. Відтак характер мистецького висловлювання засвідчив втрату соціальних ілюзій. Якщо представники влади спромоглися це зрозуміти, то вистава була приречена. Проте, складна детермінація ідейних, тематичних планів останньої березільської вистави не дозволяла «викрити» постановника одразу, тому вона пройшла декілька разів, перш ніж її заборонили<sup>1467</sup>.

Та, чи була, все ж таки, Польща Польщею у Л. Курбаса? Погляди критиків розділилися. Сам драматург у певний момент, нібито, хотів, аби це була Польща, на чому наголошувала Н. Кузякіна: «Лесь Курбас, як згадував Куліш вже 37-ро-

<sup>1466</sup> Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія [...]. — С. 417.

<sup>1467</sup> Про кількість показів різні автори пишуть по-різному. Приміром, у Ю. Лавріненко йдеться про п'ять-шість показів, у Ю. Шевельова — про дванадцять, деякі автори наводять й інші цифри.

ку, мав бажання зняти взагалі всі локальні барви з драми, грати її як річ цілком умовну, що стосується і Польщі, і Радянської України. Проте, автор з тим не погоджувався, не сприймав польський фашизм і утиски українців, мав намір бачити на сцені все-таки Польщу»<sup>1468</sup>. Беручи до уваги час висловлювання, можна припустити: на драматурга впливали особливі обставини, змушуючи його саме в такий спосіб тлумачити події. Хай там як, але виразні, хоча й нечисленні сценічні деталі вказували на Польщу, демонструючи вміле балансування театру на дуже тонкій грані, що розділяє загальне і конкретне, удаване і дійсне, й по своєму розставляє змістові пріоритети.

Серед найпринциповіших, хоча й найменш досліджених аспектів режисерської концепції, проблемним виглядає потрактування постаті головної героїні, для багатьох рецензентів — символу чистоти і наївності. Ю. Лавріненко називає її «анголом», «чарівним видом чистого людського серця»<sup>1469</sup>, але, як і більшість дописувачів, тим обмежується. Через превалювання подібних суджень Маклена Н. Ужвій аргіогі поступається Зброжеку Й. Гірняка, Падуру М. Крушельницького, Зарембському Д. Мілютенку. Приписувана їй роль невинної жертви помітно збіднює діапазон ідей, які вона інспірує, лишає відкритим питання місця персонажа в структурі сценічного твору.

Причиною укорінення такого твердження, радше за все, була думка, що на головну роль, буцімто, помилково призначили актрису невідповідного психофізичного типу. Якби йшлося про побутову драму, може, на такий закид і варто було б зважити. Проте, коли постановником є митець Курбасівського масштабу, таке припущення геть недоречне. До того ж, на Маклену пробувалися значно молодші й тендітніші Т. Жевченко та Т. Карпова<sup>1470</sup>, але режисер зупинив вибір на Н. Ужвій, віддавши перевагу майстерності перед фізичною достовірністю, маючи на те вагомні причини.

Першим у ситуації спробував розібратися Ю. Шевельов: «Засобом відриву від пласкої реальності в виставі «Маклени» був розподіл роль між акторами з невідповідними фізичними даними. Багато говорилося про те, що тілистій і немолодій Ужвій доручено ролю підлітка Маклени. Але так само зокругленому Крушельницькому, що творив у ревіях «Березоля» образ украї добродушного Свинки,

<sup>1468</sup> Кузякіна Н. Щедре літо Миколи Куліша [...]. — С. 13.

<sup>1469</sup> Дивний Ю. [Ю. Лавріненко] В масках епохи [...]. — С. 43.

<sup>1470</sup> Н. Корнієнко помиляється, стверджуючи, що Т. Карпова грала в останній березільській виставі епізодичну роль танцюристки (Корнієнко Н. Лесь Курбас: Репетиція майбутнього [...]. — С. 400). Про репетиції Т. Карповою ролі Маклени див.: Карпова Т. «Лесь Курбас мислив метафорами» / Тетяна Карпова; розмовляла О. Седунова // Кіно-театр. — К., 2012. — № 4. — С. 11–14.

тут дано ролю виголоднілого мало не на кістяк, злого, голодного пса Падури. І успіх режисера полягав між іншим у тому, що ці навмисні невідповідності були подолані. У тендітну підлітковість Маклени-Ужвій, у виголоднілість і кусючість Падури-Крушельницького вірилося. Як вірилося в філософію того, що пізніше філософи-екзистенціалісти назвуть закиненістю людини в світ, у темряву життя»<sup>1471</sup>. Наведені резони змушують уважніше поставитися до естетичних підвалин і образу головної героїні, і вистави в цілому — без цього неможливо окреслити спектр їхніх тем та ідей.

Л. Курбас добре розумів, що автор дав п'єсі ім'я центрального персонажа, акцентуючи на його знаходженні у фокусі проблематики твору, як це було з «Народним Малахієм» та «Миною Мазайлом». Головні засади сценічного розв'язання «Маклени Граси» вказують на внутрішній зв'язок усіх трьох постановок. Узяті для прикладу очевидні мізансценічні паралелі. Сяяння сонця зачину «Народного Малахія» контрастувало з мороком останньої сцени, де догорав благодійний вогник свічки, «Маклена Граса» — починалася у темряві, крізь яку ледь пробивався вогник свічки в руках Анелі (В. Чистякова), тоді як сонце мало сходити лише наприкінці (нагадаймо, що у Л. Курбаса було інакше). Р. Черкашин зауважив, що «фінал березільської вистави “Маклена Граса” був пройнятий тією самою душевною тривогою, що й фінал забороненого “Народного Малахія”»<sup>1472</sup>. На цьому майже дзеркальному обрамленні взаємні переспіви, ремінісценції, відлуння згадуваних сценічних творів не закінчувалися. До сонця і свічки додалася дудка, що замінювала Малахаєві уявні симфонії, а Падурові — цілком конкретний рояль і симфонічний оркестр. Сучасні літературознавці це пояснюють так: «Для письменника характерним є використання наскрізних поліфункціональних, універсальних деталей — знаків національного культурного дискурсу... Такою деталлю стає перш за все “дудка українська”. [...] Ця дудка польського музиканта своєю безсумнівною кореляцією з “дудочкою українською” з інших п'єс драматурга доводить абсолютну відносність польського колориту в “Маклені Грасі”»<sup>1473</sup>.

Перегукуються долі Любини й Олі, які у «Народному Малахаєві» опиняються у борделі, та Маклени, яка робить спробу вийти на панель. Ю. Шевельов, порівнюючи ці ситуації, звернув увагу лише на посилення трагічних обертонів теми: «Любуня потрапила до дому розпустити в молодості, Маклена стає перед цією пер-

спективою в тринадцять років»<sup>1474</sup>. Пошук Любиною батька, який втік від родини, завершується її самогубством. Маклена, кинувши напризволяще безпомічних батька й сестру, теж прирікає їх на смерть. М. Куліш цей мотив відтіняє стосунками Анелі та Зброжека, і тим додає поліфонічності темі деформації й нищення сім'ї, присутньої майже в усіх його п'єсах. Озвучені Малахієм образи всесвітньої катастрофи домальовують пророцтва Падура: «Дев'яносто тисяч п'ятсот трун... Минуть ще роки, десятки років, і цими трунами можна буде оперезати всю землю, та fille, по екватору»<sup>1475</sup>. Малахій «спокушає» Олю поетичним міфом, творений тропами народної любовної лірики, викликаючи у дівчини романтичні мрії. Маклена, збуджуючи мрійливість Падура, змальовує йому картини чистого кохання, натомість чує казку-анекдот про гусей. Знову — міф, але тепер — жахливий і цинічний. Падур і Маклена уподібнюються Куму та Стаканчику, дискутуючи про природу речей, і знову предметом їхньої суперечки є глобальні проблеми буття. Відмінність — у цілковитій неадекватності аргументів сторін, що посилює трагікомедійну сутність епізоду.

Цей ряд можна продовжувати. Та, чи не найбільше єднає березільських «Народного Малахія» та «Маклену Грасу» тема ілюзій, які провокують катастрофи суспільні й особисті. Найнебезпечнішими поміж них постановник визнавав ілюзії соціальні, здатні скалічити навіть дитину. Такий погляд на «Маклену Грасу» пропонує новий ракурс бачення героїні та п'єси в цілому, висуваючи серйозний рахунок силам, що завдають їй духовної шкоди. Звичайно, ніщо не може скасувати відповідальності суспільства за жебрацьке життя підлітка, проте зміна кута зору на центрального персонажа дозволяє наголосити на згубності «комуністичного фанатизму, що отруює душу дитини... Дитини, яка бачить сяйво соціалізму і на шляху до нього убиває людину»<sup>1476</sup>.

Маклена у пошуках дороги до світлого майбуття нагадує Агапію (шукає шлях до Ієрусалиму) і Любину (шукає батька), Олю (шукає душевної розради). Але найближчим для маленької героїні М. Куліша, звичайно, є той, хто спокусив її соціалізмом, торуючи шлях у СРСР. «Месію» Малахія заступає Окрай — агітатор-комуніст, який не з'являється на кону з цілком очевидної причини: якщо «Народний Малахій» — п'єса про Месію, нехай, навіть, Лжемесію, то «Маклена Граса» — п'єса про Адепта.

<sup>1474</sup> *Шефех Ю.* Шоста симфонія Миколи Куліша [...]. — С. 63.

<sup>1475</sup> *Куліш М.* Маклена Граса // *Куліш М.* Твори в двох томах / Микола Куліш; упоряд. Л. Танюк. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 2: П'єси, статі, виступи, документи, листи, спогади про письменника. — С. 304.

<sup>1476</sup> *Свербілова Т.* Від модерну до авангарду: Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття [...]. — С. 517; С. 518.

<sup>1471</sup> *Шевельов Ю.* (*Шефех Ю.*) Я — мене — мені... (і доокруги): спогади [...]. — С. 226.

<sup>1472</sup> *Черкашин Р.* Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 97.

<sup>1473</sup> *Свербілова Т.* Від модерну до авангарду: Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття [...]. — С. 518.



У національній драматургії ХХ століття після «Одержимої» Лесі Українки не було іншої п'єси, в якій питання віри духовно незрілої істоти стояло би так гостро. Твір М. Куліша, попри прикмети мелодрами і кримінальної драми, — річ філософська, де сила переконань Адепта визначає його власну (і не лише) долю. Ставлення самого М. Куліша до цієї проблеми оприявнює його подача сцени вбивства Зброжека. Адже мотив вчинку Маклени неочевидний. Якщо її мета — порятунок батька й сестри, то чому після невдалої спроби заради них вийти на панель, вона, вбиваючи, рве гроші? Насправді автор у такий спосіб дає зрозуміти: Маклена зважилася на вбивство не через любов до ближнього, і не через відразу до вкрай несимпатичного Зброжека. Тоді навіщо?

Причина у Адепта завжди одна — переконання. Для Маклени, народженої в жахливій бідності, це класова ненависть, роздмухана промова Окрая. Надто юний вік, духовна незрілість не дозволяють тлумачити вчинок дівчини ідейними причинами, натомість, віра й інфантильний максималізм неофіта пояснюють його якнайкраще. Врешті, письменника оточували тисячі незрілих душ, готових вбити задля наближення «світлого майбутнього». І по його бік кордону таких було набагато більше, ніж по інший бік.

Сценічний образ Маклени потребував синтезування обох іпостасей (жертва — вбивця) та продуманої тактики вирішення проблеми віку. Саме вік, посилюючи трагізм ситуації, дозволяв розглядати цю постать як знакову. Режисеру пощастило бути в цьому сенсі переконливим: «в кульмінаційній сцені вбивства маклера Маклена — Ужвій, здійснюючи гострий задум постановника, досягла майже символічних вершин художнього узагальнення»<sup>1477</sup>. Весь комплекс проблем, які акумулює ця роль, робив її непідіймною для початківця. І режисер мусив звернутися до актриси, чия участь у виставі, крім усього, гарантувала домінування в структурі образу «ідейності».

Вік героїні постановник позначав прикметами, радше, атрибутивними. Взяти для прикладу спогади М. Бажана: «Ось з'являється Маклена. Довгорука, трохи клишонога. Смійно теліпається кіска. Піднімається по сходинках з партеру на сцену. Незграбно схиляється і кричить-кричить по-дитячому, але без вереску і перебільшення — вниз, у вікно підвалу, де ще спить її молодша сестра»<sup>1478</sup>. Домальовує цей ескізний портрет промовиста деталь, походження якої пояснила Т. Карпова: «На читання по ролях я приходила, як мені наказали, в костюмі Маклени, який мала підібрати на свій смак зі свого гардероба. Моя родина жила бідно. На мені була повсякденна сукня. Я накидала свою стареньку домашню

<sup>1477</sup> Станіславський М. Остання робота Курбаса / Микола Станіславський // Лесь Курбас: Спогади сучасників [...]. — С. 289.

<sup>1478</sup> Бажан М. У світлі Курбаса [...]. — С. 330.

хустку на плечі, перев'язувала її хрест-навхрест на грудях і стягувала кінці на спині. Потім така ж хустина була у Маклени — Наталі Ужвій»<sup>1479</sup>. Врешті, саме дитяча безпосередність і допитливість дозволяє персонажу жваво реагувати на всі сценічні події, бути всюдисущою, реалізуючи свою просторову програмність.

У «Маклені Грасі» Л. Курбас і В. Меллер запровадили кілька просторових ідей. Найбільшу увагу привертала та, що унаочнювала тему соціальної нерівності: будинок «в розрізі», на окремих поверхах якого мешкали представники різних класів. «Сценічна конструкція двоповерхового будинку, з підвалом, запропонована Вадимом Меллером, була лаконічна і дуже зручна. Уявний спуск у підвал прикривала строката благоденська ситцева завіска. У квартиру маклера — на майданчик, піднятий метрів на два над планшетом сцени, вели спіральні дерев'яні сходи. Розташована тут спальня пані Зброжекової мала аскетичний вигляд, бо вкрите білим покривалом ліжко радше скидалося на катафалк. Над ліжком на білій стіні висіло католицьке розп'яття з чорного дерева, на нічному столику стояв скромний срібний свічник. Скупо обставлений був і кабінет самого маклера. Відчувалося, що тут не розкошують. Тільки схематично — малюнком на високій білій стіні було позначено балкон Зарембського»<sup>1480</sup>.

Втім, режисерська концепція пропонувала й інші просторові ідеї. Приміром, Маклена, Зброжек та Падур мали кожен свій просторовий модуль. Надзвичайно важливу для героїні тему зганьбленої мрії розкривала ціла низка символів і метафор, оприявнених у прямих і опосередкованих контактах персонажа з середовищем. Вже першу її появу режисер спланував так, аби глядачі одразу побачили примарність сподівань дівчини. Потрапляючи на сцену «з підвалу» (насправді з оркестрової ями) — найнижчої точки свого життєвого маршруту — героїня Н. Ужвій приспівувала дитячу пісеньку про гусей, які на свої крилах несуть людину до країни мрій. Небо — територія її найсвітліших надій, символ безмежної чистоти і свободи — асоціювалося з птахами: чи то з казковими гусьми — зворушливим материнським пісенним спадком, чи то з майже фольклорним образом «залізного птаха» — аероплана, що, схоже, заступив білого коня лицаря-рятівника. Цинічна оповідка Падур про обскубаних п'яних гусей, які закінчили свій шлях на помийці, принижувала дорогий дівчині образ надії і порятунку. Але для позначення набагато страшнішої руйнації її віри у небо Л. Курбас обрав два епізоди з життя нічного міста: коли героїня виходить на панель і коли вона вбиває людину. Тут нищівного удару їй завдавало саме небо, віддячивши за віддану дитячу любов холодом і байдужістю. Уособлення мрій героїні Н. Ужвій, сказати б, її зраджувало.

<sup>1479</sup> Карпова Т. «Лесь Курбас мислив метафорами» [...]. — С. 12.

<sup>1480</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 95.

Різні підходи до обох епізодів визначало ставлення режисера до кожної з подій, що відбувалися, практично, за одних і тих самих обставин: у напівтемряві, на мокрому й лискучому від дощу асфальті (шматки слюди на планшеті сцени). Перший епізод, по суті масовку, утворювали випадкові перехожі, «молоді й літні чоловіки та жінки, заклопотані своїми справами, нікому немає діла до горя Маклени. А дівчинка під дощем перелякано шукає покупця на своє дитяче тіло. По-хлопчачому незграбна, розгублена і трохи нахабна від внутрішньої соромливості, вона намагається зазирнути в очі перехожих, але ті ховають свої обличчя від дощу і вітру під парасолями»<sup>1481</sup>. Співчуття до нещасної дитини, глибоке розуміння її душевного стану позначалося контрапунктним поєднанням пластичних і музичних образів (фортепіанні прелюди Шопена). «Коли дощ ущухав — затихав і прелюда Шопена, перехожі на якусь мить зупинялися, закривали парасолі, струшували краплі. У цю мить Маклена жвавішала, з відчайдушною енергією намагаючись привернути до себе увагу самотніх чоловіків. Та ось дощ раптом переходив у зливу, гучнішали звуки прелюда, парасолі, розкриваючись, здіймалися над головами перехожих, люди прискорювали кроки і зникали один за одним у дощовій імлі. Похилі площини сценічного оформлення чітко вимальовували силуети байдужих людей, а їхні парасолі, наче живі істоти, промовляли про характерні особливості своїх володарів»<sup>1482</sup>. Іншої природи була сцена вбивства Зброжека. Та сама нічна вулиця — мряка, морок, миготіння примарного світла — за емоціями, сценічним ритмом не мала нічого спільного з першою нічною сценою. Не було чути жодних звуків, окрім рвучких, коротких реплік вбивці та жертви. «У непевному світлі вуличних ліхтарів тремтіла, металася тінь Маклени, тінь Зброжека»<sup>1483</sup>. Темп подій був прискорений, і всі вони, словами Р. Черкашина, справляли враження «кошмарного сновидіння»<sup>1484</sup>. Фантазмагорійно-кримінальний фінал і втеча героїні в нікуди музики не потребували, оскільки музики, що відбивала б душевний стан вбивці, не існує.

Стратегія образу Маклени викривала зневіру Л. Курбаса у позитивних силах суспільного розвитку. (Врешті, ілюзії втрачають не лише персонажі, а й автори). Водночас, з не меншою гостротою він розробляв тему цинізму — антитезу ілюзій.

Цинічним був світ, в якому існували герої «Маклени Граси», повсякчас зазнаючи його згубного впливу. Втім, гіпертрофована цинічність героя Й. Гірняка — Адепта цинізму — не врятувала його ані від розпачу, ані від смерті. «Невеличку сухорляву постать маклера спалював унутрішній вогонь жаги до особистої вла-

ди над людськими душами, — влади, яку могли дати лише гроші. Після їх втрати життя також губить для нього весь сенс. У напівбожевіллі він сподівається повернути втрачене... — за рахунок власної смерті»<sup>1485</sup>.

Особливо значущим, на думку Н. Кузякіної, робила Зброжека прискіплива увага «драматурга до психології лакеїв, маклерів, підпанків, — тих, хто створює, покладаючись на своє розуміння часу і побажання влади, духовну атмосферу в країні»<sup>1486</sup>. Кількома десятиліттями раніше Ю. Лавріненко писав, що радянські «Косіори якось інстинктивно відчули в Зброжеку самих себе — збанкрутованих маклерів, збанкрутованого господаря»<sup>1487</sup>. Сам критик більше цінував у роботі актора інше: «Гірняк, мабуть, мусів був відчувати, що ця маска Зброжека є одна з найхарактерніших світових масок нашої епохи. Епохи, що витворила тип заїлого, вовчо-жадібного до життя, влади, багатства і слави *захланця*, який і власною смертю грає, як звичайною гральною картою»<sup>1488</sup>. Масштаб художнього осмислення цього явища дозволяє розглядати проблематику ролі як філософську, не відкидаючи її соціальної детермінації.

Примхлива вдача маклера (внутрішньо та зовні рухливого, ніби ртуть) відбивалася у щохвилинній зміні настрою, емоцій, поведінки. Виконавець згадував: «Роля цього персонажа вимагала широкої амплітуди технічних засобів для вияву мінливих рефлексів і моментальних переходів із одного стану в інший»<sup>1489</sup>. Реалізації всіх тих задумів сприяла, по суті, експресіоністична просторова ідея образу з характерними для цього напрямку гострими контрастами й чіткою графікою малюнку ролі. Шалений біг сходами виявляв нервові збудження героя, а смілива гра світла, деформуючи його постать, додавала їй майже карикатурної виразності: «тінь Зброжека, що заступала собою сходи у підвал Граси, сприймалася як тінь павука, — він зловив жертву і ладен її з'їсти»<sup>1490</sup>. Ця візуальна метафора змушує згадати знамениті березільські експерименти з масками тварин, а тінь павука — іншої іпостасі героя — видається одним із останніх прикладів Курбасівського перетворення. Робота художника, звичайно, впливала не лише на зміст образу Зброжека. Приміром, Ю. Шевельов слушно зауважував, що прожектори у виставі були «засобом ідеології», адже «вихоплювали того чи того актора з темряви його небуття, що було буттям у людському атомізованому суспільстві»<sup>1491</sup>.

<sup>1485</sup> Там само.

<sup>1486</sup> Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія [...]. — С. 420.

<sup>1487</sup> Дивнич Ю. [Ю. Лавріненко] В масках епохи [...]. — С. 44.

<sup>1488</sup> Там само.

<sup>1489</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 360.

<sup>1490</sup> Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія [...]. — С. 433.

<sup>1491</sup> Шевельов Ю. (Шерех Ю.) Я — мене — мені... (і доокруги): спогади [...]. — С. 226.

<sup>1481</sup> Станіславський М. Остання робота Курбаса [...]. — С. 290.

<sup>1482</sup> Там само. — С. 290–291.

<sup>1483</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас [...]. — С. 185.

<sup>1484</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 97.

Розмірковуючи над особливостями віртуозної гри Й. Гірняка, Ю. Лавріненко зупинився на її темпо-ритмічних параметрах. Ритм, по всьому, був синкопічним, а темп — навальним, що продемонструвала вже перша поява героя: «по викинутому через оркестрон до партеру просценіюму Гірняків Зброжек вилітає аж на голови Політбюра і НКВД. В нервовому ритмі музичного скерцо він підноситься до найвищого екстазу. Ось він має за безцінь посісти міць і багатство свого хазяїна, що його збанкрутоване підприємство продають сьогодні з аукціону. Він тріюмфує, він виймає годинника і п'ятихвилинками міряє свій тріумф»<sup>1492</sup>. Надзвичайне збудження обарвлювало кожен мить перебування Зброжека на сцені. Накопичена енергія потребувала виходу. Він не міг всидіти на місці, його єство нервово шукало роботи — «весело шеркотить щітка по капелюху в руках Гірняка, ритм легковажно-жадібного серця чується в його тупоті по східцях з балкону і на балкон»<sup>1493</sup>.

Психологічно й емоційно Зброжек нагадував іншого героя Й. Гірняка — Мину Мазайла, який у схожому стані вперше з'являється на кону, безладно маніпулюючи калошами. Гарячковість, відбита у примхливих ритмах, позначала нетерпляче очікування ним життєвих змін. Тими ж словами можна характеризувати і стан польського маклера. Героїв єднає жагуче бажання змінити свій соціальний статус, для чого Зброжек прагне заволодіти чужим майном, а Мина — чужим іменем. Чимало спільного було й у їхніх «викликах», але, Мазайло кидав рукавичку суспільному устрою, а Зброжек — світоустрою. Рівень претензії позначав різницю масштабів і калібру обох суєтних і метушливих міщан. Вибір першого — вартував йому сімейного скандалу, вибір другого — самого життя. Можливо, тому Мина — персонаж водевільний, а Зброжек — трагікомедійний. Чутливість Й. Гірняка до жанрового реєстру ролі, вміння з цього творчо скористатися справляли велике враження на глядачів: «Трудно збагнути, якими засобами пощастило Гірнякові крізь пекло кричущого Зброжекового відчаю кинути веселий гумористичний промінь. Сміх у залі над деякими найдраматичнішими переживаннями Зброжека — був точно осягненим результатом творчої стихії і лябораторії Гірняка»<sup>1494</sup>.

Різниця жанрової природи внутрішньо споріднених героїв проектується й на їхнє ставлення до теми смерті. Досить порівняти гаєрсько-пародійний похорон Мيني, з трагіфарсовою спробою самогубства Зброжека, фантазмагоричною сценою його вбивства, нарешті, з усім спектром спекуляцій на смерті цього дрібного шахрая. Маклер-цинік ставився до смерті як до об'єкту торгу та гри.

<sup>1492</sup> Дивичи Ю. [Ю. Лавріненко] В масках епохи [...]. — С. 42.

<sup>1493</sup> Там само.

<sup>1494</sup> Там само. — С. 43.

Її (смерті) моральне знецінення означало знецінення життя, крах гуманізму. Для авторів «Маклени Граси» було конче важливим, що саме міщанин, а не титан, пророк чи герой зважувався на такий виклик, щоправда, той виявився цинічним гендлюванням життям і смертю. Власне, вистава констатувала знецінення основ буття, що було одним із найтрагічніших висновків митця, чию творчу щирість роками випробовували з особливою підступною жорстокістю, і, який з великою творчою гідністю відповів на це філософським твором про суперечливість і складність буття.

«Патент» на філософування в останній березільській виставі належав Падуру в блискучому виконанні М. Крушельницького. «Виконання Мар'яном Крушельницьким ролі Падура можна назвати концертним за віртуозною майстерністю. У багатопланову поліфонічну структуру п'єси й вистави цей образ привносив самостійний філософський шар»<sup>1495</sup>. Улюбленець публіки, перший комік трупи, він створив у «Маклені Грасі» образ чималої трагедійної сили, сказати б, прокладаючи шлях від Малахія до Ліра, з якими його Падур мав багато спільного.

Головні у виставі теми ілюзій та цинізму найхімернішим чином спліталися саме в цьому образі. Сценічна історія героя М. Крушельницького починалася з моменту, коли той, переживши гіркі розчарування, вирішив краще жебрати, аніж грати «на казенних струнах улесливі симфонії диктаторові»<sup>1496</sup>. Зневіра, цинізм Падура зросли на згарищі його романтичних мрій і сподівань. У першій появі він іронічно виголошував щось на зразок пародійного спічу про славу минувшину Польщі, так, ніби глузливо переповідав сюжети історичних картин Я. Матейка (насправді, йшлося про рельєфи К. Шимановського). Драматург, впливши в цю саркастичну промову згадки про музику Шопена, дав режисеру і актору ключ для розуміння особистості Падура. З першими звуками полонезу, які музикант видобував із примітивної глиняної окарини, він змінювався на очах, демонструючи свою справжню сутність — художника, чия найперша ознака — артистизм — одразу ставала домінантою ролі. Артистизм не сховаєш, не замаскуєш, його неможливо удавати. Він позначає творчу вдачу, художню натуру. Необхідний сценічний ефект міг викликати лише безпосередній вияв майстерності. Партнери М. Крушельницького по виставі це добре розуміли: «Музикальний хист допоміг йому в короткому часі опанувати старинну італійську глиняну окарину, на якій концертно виконував шопенівські етюди та полонез, під акомпаньямент двох фортепіанів, що було великою атракцією у виставі»<sup>1497</sup>.

<sup>1495</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 97.

<sup>1496</sup> Куліш М. Маклена Граса [...]. — С. 301.

<sup>1497</sup> Гірняк Й. Спомини [...]. — С. 360.

Вирішення згаданої сцени — формально просте — було багатозначним. Л. Курбас запровадив, такий собі, мізансценічний апарт. Ним він руйнував стилі і встановлював іншої якості зв'язок героя із публікою: актор «полишав» образ жебрака, щоби постати музикантом-віртуозом, який виступає з концертом перед шляхетною аудиторією. «У хвилину єднання з музикою Падур — Крушельницький урочисто виходив просто на авансцену, і його одутле обличчя добрішало, очі запалювались теплим людським світлом, постать набувала вигляду гордовитої незалежності й якоїсь зворушливої самоповаги. Видно було, що мистецтво і на найтемнішому дні життя завжди залишається благородною випрямляючою силою»<sup>1498</sup>. Принципово нова диспозиція докорінно змінювала статус публіки, яка, сказати б, у такий спосіб вивищувалася, ставала гідною музики і музикування, в усякому разі, постановник у такий спосіб відповідну можливість глядачам надавав. Цей епізод — одна з кульмінацій вистави — створював полюс темі катастрофи загальногуманістичних цінностей. Він не залишав сумнівів у тому, що саме режисер вважав альтернативою загальному здичавінню.

Згаданою мізансценічною ситуацією не вичерпувалася просторова ідея образу Падура, вона мала й інші параметри та обертони. Якщо не брати до уваги прагматичних спроб подолати візуальну дисгармонію від сусідства Маклени — Ужвій із набагато нижчими за неї Зброжеком Й. Гірняка (його доводилося ставити на сходи), чи Падуром М. Крушельницького, «який вилазив із собачої будки, вів діалоги частіше лежачи, ніж стоячи»<sup>1499</sup>, то у виставі існував ще один важливий для Л. Курбаса та створеної ним культури феномен складної семантики. (Зокрема, йдеться про вертеп). Автор оселив Падура у собачій буді — маленькому будиночку біля великого будинку, що про нього Ю. Шевельов писав: «Сцена була єдністю всіх поверхів і прошарків суспільства — Граси в підвалі, Зброжек на балконі. Але це був один світ, це було людство в його другорядних розбіжностях і присутній єдності. Новий варіант вертепу, модель світу»<sup>1500</sup>.

Згадка про вертеп цілком слушна. Але хіба вона стосується лише конструкції розрізу будинку? Хіба тимчасове помешкання Падура не більше скидається на вертеп? Врешті, хіба хазяїн буди, той, хто дозволяє п'яному жебракові жити поруч, і, навіть, зігріває теплом власного тіла, — пес Кундель — не святий? Де, як не тут — у скромній подобі вертепного будиночка — можна знайти справжнього святого і побачити вчинки його гідні? Можливо, у такий спосіб режисер дає зрозуміти, що без надії він, таки, сподівається...

Відлуння вертепної культури знаходимо в темі винищення дітей (молодша сестричка Маклени недаремно має промовисте ім'я Христина!), у бісівській спробі Зброжека купити чужу душу, у надто помітній присутності смерті, з якою фамільярно поводить «Чорт»-Зброжек, у інтермедійності епізодів з жебраками, вуличними циркачами, перехожими з парасольками, у наголошеній трагікомедійності сценічного тексту, врешті, у масштабі головного питання вистави — про сенс віри та самого життя. Щоправда, це, радше, поствертеп, де «Рахіль» — мати дівчаток Граса — вже померла, а Маклена, хоча й вбрана як доросла жінка (в хустку хрест-навхрест), нікого захистити не може.

Останню роботу Л. Курбаса з його попередніми постановками єднала багатофактурність (дош, фортепіано, шарманка, окарина, спів) контрапунктного музичного рішення. Спочатку публіку зустрічав традиційний для березільської культури звуковий пейзаж: «коли на світанку глядач бачив, як прокидається велике місто, згасають вікна багатоповерхівок, звідкись починали линути нудні, одноманітні вправи, розігрувані на фортепіано. Потім їм на зміну лунали урочисті акорди відомого полонезу Фредеріка Шопена»<sup>1501</sup>. В опозиції «ганонів» і Шопена поставав звуковий портрет міста, згодом урізноманітнений рипучим голосом нехитрої розваги бідних кварталів — шарманки. З її механічними звуками контрастувала народна дитяча пісенька, як із Шопеном — вправи. Вони гірко-іронічний затакт вистави: «Настрій пригніченості й безвихідності посилювали й одноманітні звуки фортепіанних гам, які зразу ж після підняття завіси долинали з відчиненого вікна»<sup>1502</sup>. Цю диспозицію значно ускладнювала символіка майстерного виконання полонезу Шопена на окарині — «жест», яким режисер нагадував про іманентну здатність мистецтва ушляхетнювати найпростіші речі. Сенсом іншої ідеї, реалізованої в дуеті фортепіанних прелюдій і дощу, була концептуальна рівноцінність обох тих явищ.

Учні митця звикли вважати музичність ознакою естетичної довершеності сценічного твору, що «виявлялась передусім як внутрішня атмосфера, пройнята чіткими й різноманітними ритмами, пластикою рухів, сценічно виразною мовою акторів, ритмічним малюнком мізансцен. Використовуючи з дивовижною винахідливістю ці багатства театрального мистецтва, Курбас створив свою складну музичну партитуру і “Маклени Граси”»<sup>1503</sup>. Р. Черкашин у тому ж ключі розглядав психологічну атмосферу вистави, що складалася з «тривожних ритмів і емоційних сплесків, персонажі п'єси вели на сцені відчайдушну боротьбу за виживання в облудному й химерному, мов міраж, світі. Їхні голоси звучали приглушено,

<sup>1498</sup> Станіславський М. Остання робота Курбаса [...]. — С. 289.

<sup>1499</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 96.

<sup>1500</sup> Шевельов Ю. (Шерех Ю.) Я — мене — мені... (і довкруги): спогади [...]. — С. 226.

<sup>1501</sup> Черкашин Р. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 95.

<sup>1502</sup> Станіславський М. Остання робота Курбаса [...]. — С. 287.

<sup>1503</sup> Там само. — С. 290.



слова падали у насторожену тишу залу, мов каміння, раз по разу зривалися у воду. Гострі репліки в діалогах були подібними до блискавичних уколів шпал дуелянтів»<sup>1504</sup>. Найбільш естетично чутливі критики також звертали увагу на цю специфіку: Ю. Лаврінченко, приміром, аналізуючи роботу Й. Гірняка, постійно вживав термін «скерцо» для позначення своєрідності ритмічного малюнка ролі Зброжека.

Вишуканій музичній палітрі відповідала чітка графіка просторового рішення, утворюючи візуальний образ міста. «У крихітному палісаднику поблизу будинку навювало смуток пожовкле деревце. Було видно й куточок чорного двору зі смітником. [...] У глибині сцени, за високим цегляним парканом неясно височіли контури будинків великого міста. Перший план по ходу дії ставав то подвір'ям, то вулицею»<sup>1505</sup>. Про відчутно експресіоністичне походження середовища свідчив колористичний аскетизм (домінували сіре і чорне), багата й винахідлива світлова партитура. «Гострі промені прожекторів висвітлювали на притемненому тлі постаті персонажів. Чітка виразність сценічних засобів викликала аналогії з лаконічною стилістикою графіки. Густі чорні тіні на світлому тлі химерно повторювали різкість рухів, виразність пластики, пози персонажів»<sup>1506</sup>.

Приречені існувати в цьому безрадiсному, похмурому місці, герої «Маклени Граси» нагадували пацієнтів божевільні з «Народного Малахія». Просторові «пастки» їхнього існування мали однакові прикмети: облуплені стіни, скалічене дерево та великий паркан. Стосовно останнього — як про симптоматичний знак у сценографії — писав один із березильців: «Загальну безвихідь особливо влучно підкреслював похмурий високий паркан, якій відгороджував подвір'я від вулиці, від сонця, від життя»<sup>1507</sup>. Дійсність поставала у «Маклені Грасі» жорстокою, безнадійною, принизливою для людської гідності.

Однак не можна зігнорувати той факт, що постановники переконливо доводили існування сил, які не дають людині впасти, спроможні врятувати її духовно. Музика Шопена — прямий вияв краси мистецтва — не лише була складовою фактури вистави а й визначала структуру сценічної дії. Режисер із виключною наполегливістю стимулював асоціативні процеси у цілком очевидному напрямку. Йдеться про відлуння творів Шекспіра, вертепу. По сцені, словами Р. Черкашина, «снували й жебраки, чие потворне каліцтво нагадувало образи з полотен Брейгеля»<sup>1508</sup>, неподалік застигла скорботна постать «шарман-

щика. Біля нього на килимку робило нехитрі вправи дівча, що нагадувало відому картину Пікассо»<sup>1509</sup>, довкола «вирували пристрасті, що не поступалися силою “Людській комедії” Оноре де Бальзака»<sup>1510</sup>. Окремі ракурси, світлові ефекти викликали у пам'яті шедеври німецького кіноекспресіонізму. В тирадах героя М. Крушельницького спливали імена Канта, Гегеля, Фіхте. Мистецтво, філософія, культура нікуди не зникали, вони про себе нагадували у виставі, можливо, й химерним чином, однак, дуже переконливо.

Фактично, останній зразок «авторського театру» М. Куліша — Л. Курбаса — В. Меллера ясно позначив територію вільного вияву людського духу, яка не має кордонів, існує поза часовими обмеженнями, належить усьому людству. Саме її Л. Курбас вважав найбільшою цінністю, що в неї можна вірити і слід захищати. Свого часу, ще не позбувшись соціальних ілюзій, він «Диктатурою» доводив спроможність мистецтва перемагати ідеологію. В «Маклені Грасі» мистецтво поставало ще й рятівною силою. Якщо жахи соціальної дійсності, ідеологія роблять із дитини вбивцю, то тільки воно може вберегти світ від руйнації. Тому Падурові М. Крушельницького — митцю — припадала у виставі особлива місія. Водночас було очевидно: Падур міг, проте, не став для героїні тим, ким став агітатор-більшовик, попри очевидне взаємне тяжіння обох центральних персонажів. Чутливу до краси Маклену автори позиціонували як ідеального глядача (слухача), чия щирість і здатність до співпереживання могли повернути до життя музиканта-жебрака, і те, що їхні шляхи розійшлися, унеможлиблюючи порятунок обох, було трагічною провинною кожного.

На вірогідність такого висновку наштовхують різноманітні складники, що утворювали образну тканину вистави. Водночас, цей пафос містив ознаки самозвинувачення, адже автори, які не хотіли, словами Падура, грати «на казенних струнах улесливі симфонії диктаторові», не могли не розуміти своєї ролі у виборі тогочасної аудиторії, або, краще сказати, у «виборі», який за неї зробила влада. І тоді, невідворотно поставало питання про відповідальність за це самих митців...

Звертаючись до «Маклени Граси», Ю. Шевельов зауважив, що окремі мистецькі «послання» Л. Курбаса були і лишаються закодованими, висуваючи при цьому ідею специфічної драми стосунків режисера з аудиторією, що саме тоді вкрай загострилися: «Звичайно конфлікт Курбаса бачать як конфлікт його з радянським режимом. Це тільки півправди. Другою і важливішою половиною було те, що це був конфлікт Курбаса з пересічним примітивізмом харківського глядача. І в цьому конфлікті він був абсолютно самотній. Ні серед критики, ні серед діячів театру взагалі й “Березоля” зокрема, ні серед публіки він не мав людей

<sup>1504</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 95–96.

<sup>1505</sup> Там само. — С. 95.

<sup>1506</sup> Там само.

<sup>1507</sup> Станіславський М. Остання робота Курбаса [...]. — С. 287.

<sup>1508</sup> Черкашин Р. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми [...]. — С. 95.

<sup>1509</sup> Там само. — С. 96.

<sup>1510</sup> Там само. — С. 95.

його рівня, здатних його розуміти»<sup>1511</sup>. Тож, «Маклена Граса» і з цієї точки зору набувала рис особливої форми «послання» режисера наступним поколінням, недаремно Ю. Шевельов називає її «заповітом українському театрові, а, може, і українському народові». Апелюючи до «одноманітно сірого й багнистого краєвиду харківського театру першої половини тридцятих років», він стверджував, що ця «недосяжна верховина» є «останній справжній експеримент сталінської епохи і, мабуть, найвище його досягнення»<sup>1512</sup>.

«Маклена Граса» всотала практично весь багатющий досвід березільської культури, надавши їй нового, свіжого вигляду. Художньо віртуозна й довершена, вона максимально загострила проблему змісту, сенсу, призначення людини, поляризувавши актуальні питання соціальної дійсності, але розглянула їх у світлі загальногуманістичної доктрини. Уникнувши найменшого загравання з радянською ідеологією, вистава у ту пору була єдиним *нерадянським* сценічним твором. Тому символічно, що саме він стає останнім прикладом березільської культури.

\* \* \*

Історія березільської культури — від Молодого театру і Кийдрамте до МОБу і театру «Березіль» — налічує шістнадцять років невтомної творчої праці, що радикально оновила національну сцену, посприяла її інтеграції в європейський культурний простір. Ці процеси відбувалися на тлі значних соціальних потрясінь, і лише мистецька сміливість і наполегливе самовдосконалення підтримували зусилля Л. Курбаса та його учнів, допомогли подолати численні перешкоди, перетворивши фундований тоді Театр на один із найважливіших осередків української культури ХХ ст.

На своєму не вельми довгому шляху Курбасівська генерація митців зазнавала різних як естетичних, так і політичних впливів, спочатку надихаючись ідеями створення національної держави, згодом — можливістю побудови нової культури на засадах радянської ідеології. Кінцевий пункт цього руху — постановка «Маклени Граси» — доводив: березільська культура завжди (хоча не з однаковою інтенсивністю) була передусім антропоцентричною. Кращі її зразки оприямлювали загальногуманістичні пріоритети творців, а майстерність, накопичена роками безперервних творчих штудій, заклала основи мистецької школи. Саме школа не лише інтенсифікувала березільські шукання, а й зумовила поширення цього досвіду, вберігши його від нищення, коли «Березіль» зазнавав нещадної критики, осуду, спроб спотворення творчого спадку Л. Курбаса.

<sup>1511</sup> Шевельов Ю. (Шерех Ю.) Я — мене — мені... (і докруги): спогади [...]. — С. 226–227.

<sup>1512</sup> Там само. — С. 225.

Проте, чи призвела загибель Л. Курбаса та декого із його учнів до загибелі березільської культури? Звичайно, ні. Адаже мистецький досвід, увійшовши в плоть і кров творчої особистості, стає її іманентною складовою, про що свідчить художня й педагогічна практики березільців, які лишилися жити й виховали наступні покоління театральних митців, спираючись на великий і різноманітний березільський доробок. Подальше залучення до нього продовжує розсувати мистецькі горизонти і практиків театру і його дослідників. Осмислення досягнень першої й поки що єдиної української театральної школи, березільської культури в цілому лишається важливою умовою формування індивідуальності сучасного митця і сприяє подальшому поступу національного театру.

## ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Авдієва І. 137, 138, 139, 143, 147, 151, 156, 237  
 Агеева В. 7  
 Айхенвальд Ю. 62  
 Альцест [Є. Геніс] 340  
 Амануель А. 115  
 Андреев Л. 40–43  
 Андріанова-Гордієнко Н. 479, 480  
 Антонович Д., історик 8, 12, 37, 38, 39, 75, 76, 79, 84, 85  
 Антонович Д. [Будько Д.], актор 115, 153, 161, 306, 321, 343, 344, 349, 380, 381, 422, 463, 465, 471  
 Аристофан 291  
 Ахметелі С. 447, 472, 473  
 Ашкіназі М. 169  
 Баб Ю. 143  
 Бабенко 153  
 Бабишкін О. 12  
 Баглій-Смерека А. 21, 258, 457, 464  
 Бажан М. 119, 120, 122, 123, 128, 288, 492  
 Бабіівна Г. 9, 115, 147, 153, 249, 364, 410, 422  
 Балабан Б. 147, 153, 161, 172, 174–176, 183, 191, 205, 208, 257, 270, 271, 278, 280, 295, 297, 299, 308, 329, 334, 382, 385, 387–389, 393, 395, 398, 430, 448, 458, 460, 466, 467, 470, 481  
 Бальзак О. де 501  
 Барток Б. 189  
 Берг А. 189, 431  
 Береза-Кудрицький П. 166, 172, 173, 187, 260, 262, 299  
 Бертенсон М. (криптонім М. Б.) 341  
 Бехер Й. 344  
 Б'єрсон Б. М. 226, 227  
 Біла А. 458, 459, 468  
 Білашенко І. 334  
 Білецький О. 142, 177, 178, 395  
 Біринський Р. 115  
 Блакитний В. [Елланський В.] 451, 452  
 Блакитний Є. 230  
 Близнюк Ф. (псевд. Федір Б.) 47, 82  
 Блохин (Бойко) Ю. 14, 18, 19, 21, 27, 30, 38, 41, 45, 46, 52, 53, 55, 63, 64, 67, 75, 76, 86, 89, 90, 97  
 Бобошко Ю. 32, 33, 40, 41, 67, 97, 99, 104, 106, 122, 133, 148, 166, 227, 233, 241, 243, 298, 312, 314, 344, 368, 401, 427, 445, 455, 465, 466, 494  
 Бойчук М. 26, 32, 48, 49

Болобан А. [Серговський А.] 65, 66, 111, 112, 114, 116, 123, 130, 202, 429, 430, 431–437, 440, 443, 444, 456, 462, 463  
 Бондарчук С. 11–14, 18–20, 22, 23, 26, 27, 30–37, 41, 43–45, 47, 48, 53, 54, 58–60, 67, 79, 82, 83, 85, 86, 89, 92–96, 142, 152–154, 172, 173, 179, 228, 230, 236, 244–246, 282, 310, 345, 392  
 Борисоглібська Г. [Сидоренко-Свидерська Г.] 336  
 Бортник Я. 9, 115, 116, 165, 170, 172, 173, 191, 201, 245, 260, 276–281, 299, 309, 338, 342, 344, 376, 377, 398, 448, 457, 467  
 Бояджиев Г. 16  
 Брам О. 17  
 Брейгель П. 500  
 Бургарт О. 141  
 Буревій К. [Сопляков К.], (літ. псевд. Едвард Стріха, Д. Нахтенборенг) 428, 431, 436–439, 443–445, 451, 458, 473, 474  
 Бутовский Я. 242  
 Бучма А. 9, 106, 107, 152, 153, 172, 173, 200, 205, 218, 219, 227, 229–234, 236, 237, 239, 240, 241, 249, 263, 270, 271, 274–276, 297, 311, 312, 412, 443, 465, 468, 473–476, 478–481  
 Буцький А. 156–158, 186, 190, 270, 466  
 Бюхнер Г. 288, 309, 335–337  
 Валентей М. 300  
 Вальцель О. 143  
 Ван Гог В. 469  
 Васильєв Б. 69  
 Васильєв В. 26, 44, 58, 61, 65, 75, 76, 83, 110  
 Василько В. [Василько-Миляев В.] 18, 20, 26–28, 32, 34, 35, 37, 38, 40, 41, 43, 50, 56–58, 61, 62, 65, 66, 70, 73, 74, 78–82, 85–91, 93, 95, 102–105, 114–116, 119, 122, 123, 128, 129, 136, 138, 146, 152–154, 156, 157, 165–167, 170, 172, 173, 176–178, 181, 182, 184, 191–194, 201–203, 219, 220, 222, 225, 228, 230, 238, 239, 241, 249, 254–256, 258, 259, 262, 282, 299, 340, 392, 398, 427, 428, 461  
 Васильченко С. 115  
 Вагуля О. 14, 30, 47, 61, 81  
 Вахтангов Є. 55, 205, 324, 333  
 Веріко В. [Мануйлович В.] 58  
 Вериківський М. 186, 188, 270  
 Верхацький М. 116, 148, 152, 172, 189, 192, 206, 299, 310–313, 316, 433, 441, 442, 458, 464

Верховинець М. 137  
 Веселовська Г. 46, 122, 136, 137, 426, 448  
 Винниченко В. 8, 22, 23, 26, 28, 29, 39, 46, 65, 75, 80–82, 115, 128, 452  
 Вишня Остап [Губенко П.] 180, 182, 254, 309, 330, 331, 361, 365, 366, 386, 389  
 Вігільов Є. 138  
 Власюк Д. 169, 183, 185, 186, 272–274, 422, 453, 455, 458, 461, 466, 468, 471, 481  
 Водяний Х. 15, 16, 30  
 Волицька І. 26, 27  
 Волконський С. 14, 66, 70  
 Воловик Г. 144, 147, 153, 172, 202  
 Волховський В. 205, 270, 271  
 Волькенштейн В. 178  
 Вольтавська 458  
 Вольтер Ш. 9  
 Вольф Ф. 242  
 Вороний М. 12–14, 21, 76, 83  
 Воронов В. 172  
 Гавриленко О. 147, 225  
 Гавришко 153, 166  
 Газенклевер В. 98, 382  
 Гайворонський П. 65, 166  
 Гаккебуш Валентин 168  
 Гаккебуш Валерій 16, 18, 37, 47, 107, 126–129, 163  
 Гаккебуш А. 115, 128–130, 139, 152, 153, 166, 173, 200, 222, 228, 239–241, 258, 259, 263, 282, 340, 341  
 Галан Я. 467  
 Галицький В. 106–108, 185, 186, 232, 234, 269, 443, 444, 446, 459, 460, 476, 479, 480  
 Гальбе М. 29, 30, 31, 32, 51  
 Гатов О. 241  
 Гауптман Г. 50, 65, 78, 79  
 Ге М. 441  
 Гегель Г. В. Ф. 145, 501  
 Генке-Шифріна М. 378  
 Герінг Р. 98  
 Гессен Р. 178  
 Гірняк Й. 9, 78, 106, 137, 138, 148, 149, 152, 153, 162, 172, 200, 205, 215, 216, 227, 229–232, 234, 240, 241, 249–253, 258, 259, 262, 263, 265, 267, 270, 271, 274, 275, 279, 281, 282, 289, 290, 293–295, 297, 298, 306, 311, 312, 316, 318, 319, 320, 322, 327, 328, 334, 336, 337, 354, 358, 360–362, 370, 375, 381, 383–385, 391, 393, 405, 407–409, 411, 414–416, 418, 421, 425, 427, 428, 432, 436, 441, 444, 448–450, 459, 463, 468, 469, 475, 481, 484, 487, 489, 494–498, 500

Гіш А. 151  
 Глієр Р. 103, 191  
 Гоголь М. 115, 123, 180, 182, 353, 402, 408, 409, 415, 417, 478  
 Гойя Ф. 47, 48, 469  
 Голота В. 51, 245, 246  
 Голіцинська О. 336  
 Гольдоні К. 115, 151  
 Гомолицька-Третякова Т. 243  
 Горбенко А. 377, 378, 380, 422, 445, 455, 461, 465, 468  
 Гордєєв С. 144, 389  
 Гордін Я. 115  
 Горенко В. 153  
 Горький М. [Пешков О.] 129  
 Гофмансталь Г. фон 16, 364  
 Грабовський Г. 244  
 Грай Д. 65, 114  
 Граціє Г. 143  
 Грибоедов О. 353  
 Гринишина М. 64, 335, 461, 467  
 Гринько Г. 135, 318  
 Гріг Е. 123, 126,  
 Грільпарцер Ф. 30, 50, 51, 54, 55, 65, 67, 79  
 Гугушвили Е. 447  
 Гюго В. 151, 309, 326, 327  
 Гросс Г. 164, 291, 292  
 Давісон Б. 9  
 Дадіані Ш. 393, 472  
 Д'Аннунціо Г. 17  
 Дейч О. 46, 74, 132, 133, 143  
 Дельсарт Ж.-Ф. 14, 19, 70, 140  
 Демуцький Д. 166  
 Дзюба І. 15  
 Діккенс Ч. 115, 151  
 Діхтяренко К. 172, 278, 382, 293, 420, 422, 455, 464, 471  
 Дніпровський І. [Шевченко І.] 180, 182, 260, 309, 338–343, 419, 451  
 Добровольська О. 26–28, 30, 60, 78, 95, 152, 306, 308  
 Довбищенко В. 101  
 Довженко О. 106, 233, 344, 361, 375, 437, 439, 440  
 Доде А. 115  
 Долина П. 94, 114, 152–154, 167, 172, 173, 192, 228, 245, 282  
 Долінін О. 343, 344, 348  
 Домашенко М. 153, 158  
 Донаурі О. 472  
 Досвітній О. [Скрипаль О.] 386  
 Достоевський Ф. 15, 42, 346, 478

- Дробинський В. 173, 244  
Дубовик Л. 172, 191, 278, 299, 380, 382, 393, 395, 448, 451, 455, 461–464, 481–483  
Ейнштейн А. 143  
Екстер О. 169, 378  
Ентліс Л. 186, 189  
Ердман М. 277  
Євреїнов М. 62, 63  
Есенін С. 369  
Єфименко Р. 123  
Єфремов С. 26, 164, 371, 375, 420  
Жак-Далькроз Е. 127  
Жевченко Т. 489  
Жулавський Є. 27, 40, 44–47  
Жулковський А. Ф. 9  
Заболотна В. 275, 276, 476, 479  
Загаров О. [Фессінг О.] 102  
Запорожець О. 147, 148  
Затворницький Г. 151, 153, 172  
Захарчук Є. 336  
Захер-Мазох Л. фон 17  
Зеров М. 141  
Зінкевич О. 67, 428  
Зозуля Ю. 211, 212, 216  
Золотова Є. 17  
Зубрицька М. 7  
Ірій А. 147, 153, 172, 175, 181  
Ібсен Г. 42, 50, 51, 115, 123, 226  
Іванов В. 346, 347, 350  
Івашутич О. 173, 252, 266  
Ігнатюк Г. [Балінський Г.] 65, 106, 115, 116, 142, 147, 150, 152–155, 162, 166, 170–173, 192, 211, 216, 221–223, 282, 299, 398  
Ільницький О. 142, 154, 194  
Інкіжинов В. 299, 300, 300–304, 306, 308, 330, 331–334, 378, 425  
Ірчан М. 183, 393, 464, 466, 467, 470, 471  
Іщенко О. 458  
Йеснер А. 17, 235, 336, 377  
Йогансен М. 182, 221, 302, 304, 309, 330, 331, 344, 383, 386, 395  
Кавалерідзе І. 106  
Кайзер Г. 98, 143, 147, 153–156, 158, 161, 164, 165, 347  
Кайнц Й. 16, 29, 30, 54  
Каландарішвілі М. 472  
Калин В. 9, 19, 101, 114  
Калідаса 15  
Кант І. 501  
Каргальський С. [Слинько С.] 138, 282  
Карпенко С. 153, 228, 266, 329, 349  
Карпенко-Карий І. [Тобілевич І.] 6, 167, 180, 245, 309, 316, 317, 319, 321, 322, 352, 393, 448, 449, 474  
Карпова Т. 489, 492, 493  
Касьяненко Є. 416  
Качанюк М. 373, 451  
Качалов В. [Шверубович В.] 346  
Каширіна-Іванова Т. 300  
Квітка-Основ'яненко Г. [Квітка Г.] 352  
Кисіль О. 12, 89, 259, 260  
Клейнер І. 178  
Клековкін В. 254  
Козак Б. 350  
Коваленко Г. 160, 161, 169, 378  
Коваленко П. 89, 119, 123, 153  
Козачковський Д. 336  
Козінцев Г. 242  
Козінцева В. 242  
Козицький П. 103, 157, 186, 189–191, 303, 323, 431–434, 437, 453, 454  
Кокошка О. 16  
Колтон Д. 302  
Коляда М. 186, 431, 433  
Комарецька Л. 153  
Комісаржевський Ф. 37  
Кононенко М. 147, 153, 166, 306, 314  
Копиленко О. 345  
Корляків М. 291, 292, 383, 384, 387, 388  
Корнієнко Н. 122, 363, 373, 374, 426, 489  
Корнфельд П. 98  
Костецький І. 299, 300, 306  
Котляревський І. 6, 86, 352  
Коцюбинський М. 227, 410  
Кошевський К. 451  
Кравченко Б. 7  
Кравченко К. 277  
Крег Е. Г. 62, 86, 87, 414  
Крига І. 152, 163, 172, 236–238  
Крижанівський Б. 186, 331, 382, 387, 389, 481  
Криницька Л. 357, 364  
Кроммелінк Ф. 142, 279, 287, 288, 292–294, 297  
Кропивницький М. 24, 115, 167, 180, 182, 189, 211, 248, 249, 252–254, 352, 411  
Крушельницький А. 226  
Крушельницький М. 9, 10, 101, 153, 173, 200, 205, 251, 253, 257, 263, 270, 271, 274, 275, 279–281, 297, 306, 308, 312, 315, 323, 324, 331, 334, 336, 357, 359–361, 363, 365–367, 369, 370, 375, 383, 385, 393, 395, 405, 410–412, 416, 428, 433, 438, 443, 444, 449, 450, 452, 453, 467, 470, 485–489, 495  
Кузьмін Є. 34–36, 68  
Куліш В. 483  
Куліш М. 182, 233, 260–263, 287, 309, 337–339, 344, 350–355, 359–362, 364, 365, 367–376, 391, 393, 399–406, 411, 412, 415–419, 425, 426, 428, 442, 443, 445, 446, 448–451, 471, 474, 478, 481, 483–489, 491, 492, 495, 497, 501  
Куліш П. 121  
Кулик І. 122  
Кульчицький П. 147  
Кунін І. 139, 140, 150, 237  
Купферова Г. (А.) 138, 387  
Куренко А. 411  
Курило О. 264  
Кучеренко З. 159, 161, 228, 305, 332, 387, 449, 451, 466, 473, 476, 477  
Лабінський М. 32, 47, 50, 101, 107, 126, 127, 140  
Лавріненко Ю. (псевд. Ю. Дивнич) 230, 432, 450, 458, 463, 481, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 495, 496, 500  
Ланге К. 210  
Лаубе Г. 17, 198  
Левченко І. 14, 23, 35, 114  
Лейферт – брати 123  
Ленін В. [Ульянов В.] 181, 255, 260, 345, 423, 445, 455, 475  
Леонідов А. 40, 41, 42  
Леонтович В. 73  
Лессінг Г.-Е. 179  
Лессінг Е. 17  
Липківський Л. (О.) 115, 123, 153  
Лисенко М. 28, 65, 102, 103, 147, 155, 189, 204, 300  
Лішанський Ю. 172, 180, 181, 194  
Лондон Д. 182  
Лопатинський Ф. 9, 19, 57, 58, 90, 106, 114, 116, 123, 138, 142, 150–154, 158, 165, 170, 172, 173, 181, 182, 189–192, 211–221, 249, 250, 252, 253, 254, 260, 282, 288, 299, 309, 316, 317, 319–322, 324, 325, 326, 398  
Лунд М. 66  
Луцький Ю. 413  
Любченко А. 288, 402, 403, 413  
Любченко П. (псевд. Кость Котко) 417  
Лючик Л. [Мануйлович Л.] 58  
Львов М. 115  
Магат О. 144, 165, 172, 173, 244  
Мазерель Ф. 164  
Макаренко А. 173, 257, 266, 267, 314, 381  
Макарова Г. 17  
Максимов В. 50, 51  
Малютіна Н. 7  
Мандельштам О. 231, 267, 268, 276, 279, 282, 286  
Мануйлович С. 13, 14, 22, 23, 26, 36, 57, 76, 91, 92, 93, 152, 153, 245, 282  
Марджанішвілі К. 378, 447, 472  
Марич М. 65, 115, 147, 153  
Марков П. 41, 42  
Мартіне М. 153  
Мар'яненко І. [Петлішенко І.] 22, 33, 102, 105, 106, 128, 137–139, 204, 209, 219, 223, 225, 228, 235, 239, 240, 241, 301, 306–308, 315, 321, 323, 324, 348, 454, 475, 480, 481  
Маслюченко В. 153  
Масоха П. 166, 167, 258, 263, 295, 297, 334, 349  
Матейко Я. 108, 497  
Мацкевич Г. 395, 396  
Мацкін О. 144, 145, 335  
Маяковський В. 344  
Меженко Ю. 101, 385, 386, 387, 388, 390  
Мейерхольд В. 94, 144, 184, 230, 233, 234, 242, 257, 293, 298, 299, 300, 306, 333, 401  
Мейтус Ю. 186, 187, 191, 311, 314, 389, 422, 431, 432, 433, 434, 448, 453, 458, 465, 466, 470, 472, 474, 481  
Меріме П. 142, 182, 254, 264, 265, 267, 268  
Метерлінк М. 47, 78  
Метлинський О. 60  
Мещерська Г. [Пашенко Г.] 336  
Микитенко І. 393, 402, 420, 425–431, 437, 440, 443, 445, 446, 451, 455, 460, 461, 462, 464, 471, 478  
Михайличенко Г. 136, 147  
Міллер 14, 19  
Мішта О. 102, 106  
Мовчан Р. 224  
Могилянський М. (псевд. Борис Ковдра) 69, 241  
Моджієвська Х. 9  
Моем С. 299, 302, 304  
Моіссі С. 68  
Мольєр Ж.-Б. 14, 65, 121, 179, 180, 279, 291, 296, 355, 393, 401, 402, 415, 419, 474, 481, 482  
Мордкін М. 65  
Музиченко К. 153  
Мурашко О. 378



- Мусієнко О. 106  
 Мусоргський М. 378  
 Муссоліні Б. 445  
 Мюзам Е. 153  
 Назарчук М. 306, 311, 312, 334, 343  
 Немирович-Данченко В. 41, 43, 378  
 Нестеровський П. 18, 122  
 Нецадименко Р. (Х.) 33, 37, 88, 114, 125, 127, 128,  
 147, 153, 162, 163, 243, 263  
 Ніжинська Б. 66, 127  
 Ніковський А. 142  
 Нога Г. 226  
 Нушич Б. 467  
 Нято П. [Омельченко П.] 58, 65, 66, 72, 74, 81,  
95, 138, 200  
 Обломівська 153  
 Обюртен В. 64  
 Олесь О. [Кандиба О.] 8, 13, 33, 34, 35, 37–40, 50,  
 53, 67, 78, 111, 262  
 Олеша Ю. 338, 382  
 Омеляновська-Чорна П. 471  
 Онацька В. 14, 65, 115, 125, 172  
 Орленев П. 42  
 Орочко Г. 205  
 Остерва Ю. 46  
 Отрута (Ядов) Я. [Давидов Я.] 90  
 Павличко С. 7, 98  
 Палашук Ф. (псевд. Конар Б.) 425  
 Панадіади М. 169  
 Панченко В. 153, 225  
 Парфененко І. 153  
 Первомайський А. [Гуревич І.] 393, 451, 452, 471  
 Перегуда О. 153, 172  
 Перцов В. 292  
 Петрицький А. 26, 33, 37, 54, 55, 59, 60, 65, 68, 69,  
 77, 78, 79, 85, 89, 92, 97, 104, 105, 111, 166  
 Петров В. 353, 354  
 Петрова Є. 334, 454  
 Пилипенко Н. 238, 249, 308, 413, 458  
 Пилипчук Р. 137, 245, 426, 448  
 Пігулович З. 134, 140, 143, 146, 150, 152, 153, 155,  
157, 172, 177, 181, 190, 192, 200, 201, 207, 211,  
 237, 249, 251, 252, 253, 260, 282, 306  
 Пікассо П. 501  
 Пілінська 458  
 Піросмані Н. [Піросманішвілі Н.] 402, 473  
 Піскатор Е. 17, 242, 335, 336, 346  
 Платон 143  
 Подорожній О. 421  
 Полевицька О. 210  
 Полфьоров Я. 395  
 Попов О. 378  
 Поповський О. 142  
 Потебня О. 145  
 Потшер М. 115  
 Предславич А. 65, 115, 120, 202  
 Прокоф'єв С. 189, 431  
 Професор Шпонька [?] 37, 51  
 Прохоренко Г. 23, 26, 60  
 Проценко А. 169  
 Пруслін Н. 103, 187, 191  
 Рабічев Н. 423, 425, 446  
 Радченко 153  
 Радчук Ф. 234, 271, 295, 297, 329, 349, 443, 454  
 Рева Д. 153  
 Ревакович М. 138  
 Ревуцький В. 67, 78, 218, 253, 255, 298, 320, 327,  
334, 459, 469  
 Рейнхардт М. 16, 18, 68, 335, 364  
 Рильський М. 16, 103, 128, 326, 327  
 Романовський М. 410  
 Ромейнс Ю. 154  
 Ротенберг Є. 17  
 Рулін П. 55, 97, 101, 149, 150, 167, 250, 260, 262,  
 263, 265, 268, 269, 271, 272, 275–279, 281, 283,  
301, 302, 304, 307, 308, 313, 315, 317, 318,  
 322–324, 333, 356, 363, 365, 366, 376, 387, 390,  
 400, 401, 406, 408–411, 414, 429  
 Руставелі Ш. 327, 447, 473  
 Саварин К. (псевд. К. Максимович) 425  
 Савченко М. 147, 152, 153, 155, 158, 166, 173, 190  
 Савченко Я. (псевд. Я. Можейко, Я. С.) 70, 71, 72,  
 96, 142, 158, 218, 219, 241, 242  
 Садовський М. [Тобілевич М.] 11, 14, 19, 26, 33,  
 45, 46, 52, 101, 166, 167, 322, 324, 352  
 Саксаганський П. [Тобілевич П.] 26, 103, 253,  
 258, 352, 475  
 Салліван А. 309, 330  
 Самійленко П. 11, 13, 14, 19, 21, 23, 26–28, 32, 45,  
 47, 48, 49, 53, 54, 61, 70–74, 78, 81, 82, 470  
 Сараб'янов Д. 40  
 Свашенко С. 134, 135, 151, 349  
 Свєрбілова Т. 7, 80, 81, 452, 454, 467, 485, 490,  
491  
 Седунова О. 489  
 Семдор С. 32, 44, 50, 51, 52, 61, 72, 73, 76, 78, 81,  
 82, 83, 110  
 Семенко М. 13, 141, 142, 194, 248, 291, 344, 419  
 Сердюк А. (О.) 106, 152, 153, 166, 167, 200, 205,  
 234, 238, 270, 281, 303, 318, 321, 323, 324, 325,  
 343, 349, 380, 381, 405, 407, 412, 415, 421, 444,  
 449, 454, 463  
 Сєдих В. 144  
 Сидоренко В. 161  
 Сидоренко Є. 153  
 Симашкевич М. 160, 163, 169, 170, 184, 250, 262,  
 268, 324, 349  
 Синельников М. 289, 290, 301  
 Сіманцев Б. (криптоніми Б. Сім., Б. С.) 242, 375, 400  
 Сінг Дж. М. 246  
 Сінклер Е. 224, 226, 233, 310  
 Сірко В. 425  
 Сірко І. 425  
 Склярєнко В. 152, 172, 191, 278, 299, 382, 393, 395,  
 420, 422, 453, 454, 455, 458, 464, 472, 474, 478  
 Скворода Г. 370  
 Скоренко 153  
 Скорина А. 7  
 Скрипник М. 339, 340, 342, 367, 383, 386, 419, 481  
 Сладкопєвцев В. 66  
 Слісаренко О. 122, 128, 142  
 Смірнов Б. 253  
 Смолич Ю. [псевд. Ж. Гудран] 181, 233, 256, 257,  
 258, 265, 266, 268, 269, 271, 277, 278, 280, 293,  
 294, 296, 297, 298, 302, 303, 304, 307, 308, 313,  
 318, 319, 323, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 334,  
 335, 341, 342, 343, 347, 348, 349, 350, 351, 355,  
 356, 363, 366, 386, 456  
 Собіянський В. 139, 189  
 Софокл 19, 21, 22, 23, 50, 61, 67–69, 71–73, 91, 96,  
 104, 111, 124, 129  
 Стадник Й. 9, 101  
 Сталін Й. [Джугашвілі Й.] 445, 502  
 Станіславський К. [Алексєєв К.] 78, 144, 262  
 Станіславський М. 492, 494, 498, 499, 500  
 Станішевський Ю. 18  
 Старицька-Черняхівська Л. 8, 254, 421  
 Старицький М. 6, 167, 182, 249, 254, 255, 256, 260,  
 281, 352  
 Сташук Г. 244  
 Стергайм К. 154  
 Стефанік В. 227  
 Стеценко К. 103, 191  
 Стешенко І. 225, 228, 230, 368, 421, 458  
 Стравінський І. 189, 431  
 Стрєлкова Є. 127, 163  
 Строева М. 42, 43, 78  
 Струханчук Я. 122  
 Суровцева Н. 119, 120  
 Таїров О. 128, 144, 451, 452  
 Таянук А. 133, 257, 359, 365, 491  
 Терещенко М. 14, 23, 28, 29, 30, 31, 35, 45, 50, 51,  
 54, 65, 68, 78, 80, 88, 90, 91, 95, 96, 123, 136, 137,  
 147, 154, 202, 241, 427, 428, 461  
 Тернюк П. 223, 239  
 Тессе 217  
 Тимченко О. 264  
 Титаренко Н. 147, 153, 162, 163, 200, 321, 323, 325,  
 334, 343, 405, 413, 442, 444, 449  
 Тихонович 166  
 Тичина П. 90, 288, 344, 370, 388  
 Товбін Є. 169, 422, 453, 455, 458, 461, 466, 471, 481  
 Токар Х. 253, 278, 279, 281  
 Толлер Е. 143, 154, 191, 216, 217, 218, 220, 221,  
 229, 345  
 Тох Е. 187  
 Тренєв К. 339, 340, 341  
 Третьяков С. 242, 243  
 Трубецької П. 477  
 Туркельтауб І. 240, 258, 265, 267, 268, 270, 271  
 Тюменєва Г. 433  
 Тягно Б. 147, 153, 170, 172–174, 198, 201, 202, 205,  
 249, 254, 264–270, 299, 309, 326, 327, 329, 330,  
 338, 344, 346–350, 395, 398  
 Уайльд О. 17, 152  
 Ужвій Н. 200, 306, 307, 329, 381, 394, 405, 412, 413,  
 416, 444, 458, 463, 471, 487, 489, 490, 492, 493, 498  
 Українка Леся [Косач-Квітка Л.] 8, 27, 46, 50–54,  
 64, 177, 226, 227, 452, 492  
 Унру Ф. 98  
 Усенко Т. 178  
 Хвиля А. 375  
 Хвиля О. 323, 422, 436, 442, 444, 454, 463  
 Хвильовий М. [Фітільов М.] 182, 289–292, 309,  
 318, 330, 331, 353, 354, 386, 481  
 Хлебніков В. 363  
 Хмельов М. 346  
 Хмурий В. [Бутенко В.] 9, 10, 100, 101, 205, 230,  
 257, 258, 259, 271, 289, 290, 291, 292, 297, 298,  
 306, 312, 316, 324, 327, 328, 334, 346, 347, 348,  
 349, 358, 359, 361, 375, 384, 405, 407, 409, 432  
 Ходкевич С. 329, 349, 422  
 Файко О. 182, 338  
 Федорцева С. 9, 200, 336, 436, 444, 457, 468, 469, 471  
 Федькович Ю. 180  
 Фердинандов Б. 143  
 Филипович О. 164  
 Филипович П. [криптонім П. Ф.] 141, 164, 165  
 Фіхте І. Г. 501  
 Фольмеллер К.-Г. 364

Фоменко І. 144  
 Фоміна Ю. 139, 189  
 Фореггер М. 159  
 Форлендер К. 144  
 Франко І. 19, 42, 67, 180, 226, 227, 254, 259, 336, 350, 351, 382, 418, 461, 467  
 Фрейд З. 17  
 Фрейтаг Г. 178  
 Френкель А. 181, 260  
 Фукс Г. 62  
 Цагарелі А. 152  
 Цеглинський Г. 9  
 Цимбал В. 393, 419, 420, 422, 424, 440  
 Цулукидзе Т. 447  
 Чарнецький С. 26  
 Чаплін Ч. С. 151, 214, 230, 234, 280  
 Чебикін А. 64  
 Челідзе С. 447  
 Черкасенко С. 8  
 Черкашин Р. 125, 139, 189, 306, 312, 314, 315, 316, 320, 331, 364, 379, 380, 388, 389, 390, 393, 394, 397, 398, 402, 403, 407, 410, 412, 422, 423, 427, 431, 432, 433, 435, 436, 439, 442, 444, 449, 451, 453, 454, 463, 464, 465, 468, 469, 471, 472, 474, 475, 479, 480, 483, 484, 490, 493, 494, 497, 498, 499, 500  
 Чехов А. 485  
 Чехов М. 205  
 Чечель Н. 67, 122, 269, 270, 328  
 Чижевський Д. 458  
 Чистякова В. 15, 16, 18, 46, 47, 106, 107, 114, 116, 122, 123, 125–129, 141, 147, 150, 153, 161, 162, 166, 172, 173, 200, 239, 243, 262, 263, 281, 297, 306, 334, 341, 343, 357, 364, 370, 385, 386, 389, 422, 436, 442, 444, 454, 458, 457, 490  
 Чужий А. 119  
 Чукін Д. 161, 170, 171, 184, 185, 215, 228, 295, 304, 305, 332, 333, 362, 390, 414, 428, 437, 476, 477, 478  
 Шагайда С. [Шагадін С.] 153, 161, 200, 243, 249, 251, 253, 263, 266, 267, 271, 279, 281, 295, 297, 298, 329  
 Шатувський М. 134, 141, 145  
 Швачко О. 65, 167, 250, 251, 252, 266  
 Шевельов (Шерех) Ю. (псевд. Шевльов Ю.) 15, 52, 254, 287, 289, 290, 291, 293, 298, 300, 301, 310, 347, 354, 355, 367, 370, 371, 373, 374, 401, 402, 403, 404, 405, 411, 417, 424, 426, 435, 442, 445, 455, 470, 471, 481, 482, 484, 485, 487, 488, 489, 490, 491, 495, 498, 501, 502  
 Шевченко 460  
 Шевченко Й. (І.) 12, 13, 14, 23, 26, 28, 35, 44, 51, 53, 55, 85, 86, 115, 116, 145, 147, 149, 153, 156, 161, 164, 172, 218, 220, 226, 265, 267, 296, 338, 340, 342, 345, 346, 348, 349, 350, 355, 356, 365, 366, 367, 377, 379, 382, 390, 392, 400, 401, 404, 406, 410, 413, 417  
 Шевченко Т. 7, 65, 86, 90, 91, 94–96, 100, 101, 102, 104, 106, 110, 111, 129, 137, 151, 156, 158, 171, 177, 179, 210, 212, 213, 224, 227, 233, 234, 244, 246, 370, 377, 378, 380, 421, 422, 426, 445, 455, 460, 461, 465, 468  
 Шекспір В. 15, 17, 18, 121–125, 127, 129, 153, 179, 180, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 357, 373, 377, 378, 381, 419, 475, 478, 486, 500  
 Шелюбський М. 386  
 Шенберг А. 16  
 Шиллер Ф. 9, 17, 177, 376, 377, 378, 380, 381, 452  
 Шимановський К. 497  
 Шифрін Н. 299, 378, 379  
 Шкляев В. 169, 170, 184, 250, 256, 268, 278, 313, 320, 324, 342, 349  
 Шкловський В. 210  
 Шкунаєва І. 292  
 Шкурупій Г. 142  
 Шмайн Х. 119, 120, 172, 180, 182, 254, 294  
 Шніцлер А. 16, 17  
 Шолом-Алейхем [Рабинович Ш.] 471  
 Шопен Ф. 494, 497, 499, 500  
 Шостакович Д. 189, 431  
 Шоу Б. 64, 76, 77, 78, 145  
 Шпенглер О. 143  
 Штрамм А. 98  
 Штраус Р. 16  
 Шуварська Н. 127, 137, 138  
 Шумський О. 318  
 Шутенко О. 444  
 Шутько О. 436  
 Щепанська В. 21  
 Щербатинський П. 254, 268  
 Юзовський Ю. 472  
 Юра Г. 32, 33, 36, 37, 40–44, 50–52, 58, 61, 65, 68, 72, 75–84, 90, 94, 95, 99, 100, 187, 202, 282, 335, 404, 449, 461, 475  
 Юринець В. 395,  
 Юрський О. 32, 78, 81  
 Яловий М. 288, 481  
 Яннінгс Е. 151  
 Яновський Ю. 182, 413, 465  
 Ярошенко В. 55, 182, 211, 249, 254, 276, 277, 282, 419

## ЗМІСТ

МОЛОДИЙ ТЕАТР . . . . .	5
Перший сезон (1917–1918) . . . . .	23
Другий сезон (1918–1919) . . . . .	64
КИЙДРАМТЕ (1920–1921) . . . . .	113
МИСТЕЦЬКЕ ОБ'ЄДНАННЯ «БЕРЕЗІАЛЬ» . . . . .	131
Перший сезон (1922–1923) . . . . .	146
Режисерська лабораторія (Режлаб) . . . . .	172
Лесь Курбас — вихователь акторів . . . . .	203
Другий сезон (1923–1924) . . . . .	210
Третій сезон (1924–1925) . . . . .	249
Четвертий сезон (1925–1926) . . . . .	260
«БЕРЕЗІАЛЬ» У ХАРКОВІ . . . . .	285
Перший сезон (1926–1927) . . . . .	286
Другий сезон (1927–1928) . . . . .	338
Третій сезон (1928–1929) . . . . .	376
Четвертий сезон (1929–1930) . . . . .	420
П'ятий сезон (1930–1931) . . . . .	448
Шостий сезон (1931–1932) . . . . .	464
Сьомий сезон (1932–1933) . . . . .	474
Восьмий сезон (1933–1934) . . . . .	484
Іменний покажчик . . . . .	504

Національна академія мистецтв України  
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

*Наукове видання*

Наталя Петрівна ЄРМАКОВА

## БЕРЕЗІЛЬСЬКА КУЛЬТУРА

### Історія, досвід

Літературний редактор — *О. В. Кунцевська*

Укладач іменного покажчика — *І. Ю. Чужинова*

Коректор — *Н. Є. Дружко*

Обкладинка, оригінал-макет, верстання, препринт — *О. С. Червінський*

Здано у виробництво 10.09.2012. Підписано до друку 15.11.2012.

Формат 70 × 100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір офс. № 1. Спосіб друку офс. Гарнітура «Мысль».

Ум. др. арк. 41,28. Обл.-вид. арк. 31,0. Наклад 1000 прим. Зам. № 12-201.

**Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України**

Офіційний сайт Інституту: [www.mapi.kiev.ua](http://www.mapi.kiev.ua)

Україна, 01133, Київ, вул. Щорса, 18-Д, тел.: (044) 529–2051

*Свідоцтво ДК № 1186 від 29.12.2002*

**Видруковано в друкарні «Видавництво “ФЕНІКС”»**

Україна, 03680, м. Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б

*Свідоцтво ДК № 271 від 7.12.2000*

Printed in Ukraine