

*Ганна Веселовська*

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса, професор кафедри театрознавства КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого

**ПЕРЕТВОРЕННЯ ЯК ФОРМУЛА ЖИТТЯ  
ТА МИСТЕЦТВО ВИЖИВАННЯ ЯК ДІЙСТВО  
(ЛЕСЬ КУРБАС І МАРКО ТЕРЕЩЕНКО)**

Серед тих, хто в одній особі протягом різних періодів життя був учнем, товаришем, суперником і ворогом Леся Курбаса, — актор і режисер Марко Терещенко. Їхні особисті й творчі стосунки затьмарені не лише загальновідомим протистоянням кінця 1920-х — початку 1930-х років, коли обидва режисери виявилися представниками різних мистецько-ідеологічних спілок, а й чималою кількістю негативу, сконцентрованого в приватних спогадах про М. Терещенка. Поза тим, для розуміння вітчизняного театрального процесу загалом важливо зауважити, що М. Терещенко був непересічною мистецькою особистістю, талановитим учнем Л. Курбаса, який особливим чином розвивав окремі Курбасові креативні ідеї.

М. Терещенко належав до кола найдавніших творчих побратимів Л. Курбаса: їхнє знайомство відбулося в Києві навесні 1916 року, коли кільканадцять юних ентузіастів перебудови українського

театру зустрілися з молодим галицьким актором Л. Курбасом, запрошеним вступити до київського театру Миколи Садовського. На відміну від Л. Курбаса, на той момент М. Терещенко мав цілком «дорослу» професію — був випускником військово-фельдшерської школи та працював у госпіталі, але одночасно навчався в музично-драматичній школі ім. М. Лисенка. Як згадує про нього молодотеатрівець Степан Бондарчук, «він любив товаришувати лише з самим собою, але будучи, як то кажуть, хлопчиною собі на умі, ввійшов в наш колектив» [1, 109].

Якщо виокремити різні етапи творчих й особистих стосунків Л. Курбаса та М. Терещенка, то період діяльності Молодого театру, тобто близько чотирьох років (1916—1919), є часом їхньої плідної мистецької співпраці, близького товаришування й сподівань на успішне майбутнє. У Молодому театрі М. Терещенко вдало дебютував як актор, зіграв більше десятка ролей у виставах Л. Курбаса, Гната Юри, Семена Семдора, про жодну з яких годі віднайти негативний відгук. Його успішність як актора відзначала й тогочасна критика, помітивши його в ролі Другого брата в «Танку життя» Олександра Олеся [1, 267], а Г. Юра та Я. Мамонтов докладно описали експресивність виконання ним ролі Івана Гуса [1, 176; 2]. Характеризуючи виконавські здібності М. Терещенка, С. Бондарчук, зокрема, пише, що «за своїми психофізичними даними цей невисокий на зріст молодик не відповідав жодній зі старих трафаретних мірок — ампула. А втім, Терещенко був здатний досить вправно грати ролі найрізноманітнішого плану — від Лісовика в «Затопленому дзвоні» Г. Гауптмана до Івана Гуса в інсценізації Шевченкового «Єретика» [1, 109].

М. Терещенко був одним з найактивніших молодотеатрівців: входив до художньої ради колективу, відстоював приміщення театру на Прорізній, співпрацював з ВУТЕКОМом, а головне — підтримував Л. Курбаса в його перевагах експериментально-лабораторному типові театру. Кульмінацією їхніх товариських стосунків стала присутність М. Терещенка свідком на весіллі Л. Курбаса та Валентини Чистякової 6 вересня 1919 року.

Але, загальновідомо, що стосунки М. Терещенка і Л. Курбаса істотно розлагодилися саме в молодотеатрівський період. Як повідомляє Володимир Голота: «Під час однієї з репетицій вистави „Горе брехунів“ Ф. Грільпарцера, в якій М. Терещенко грав роль Перевізника, між актором і режисером виник конфлікт. Лесь Курбас вирішував спектакль у гротескно-буфонадному ключі і, звичайно, реалістична гра М. Терещенка його не задовольняла. Він запросив актора після репетиції прогулятися до Михайлівського собору й обережно натякнув на його помилковість у вибраній манері гри, адже йому не раз доводилось хвалити Марка Терещенка, з яким був у дружніх взаєминах. Та поступово діалог загострювався і закінчився фразою Леся Курбаса: „Ти скотився на шлях М. Садовського. Загинеш як актор!“ Оливи у вогонь додала присутня з ними дружина Леся Курбаса, актриса театру В. Чистякова: „Правда, Марку, все старе гине!“ Через декілька днів М. Терещенко на сторінках газети „Боротьба“ виступив із статтею під назвою „До всіх присяжних і не присяжних опікунів театрального мистецтва“, в якій засудив диктатуру режисера в театрі. Його підтримав актор театру і його директор С. Бондарчук. У відповідь Лесь Курбас у статті „На грані“ (1919) зая-

вив, що „театр мусить бути театром однієї волі і театром поки що режисера“» [3, 181].

У постмолодотеатрівський період творча співпраця Л. Курбаса й М. Терещенка реально мала місце лише одного разу: під час роботи над виставою «Гайдамаки» навесні 1920 року. І приблизно з цього моменту їхнє співіснування в українському театральному просторі переходить на рівень суперництва: спочатку мистецько-ідеологічного характеру, а згодом ідеологічно-політичного. Зрозуміло, що початок конфлікту був покладений самим фактом неприєднання М. Терещенка до новоствореного театру Кийдрамте, його самостійною режисерською роботою в театрі ім. Т. Шевченка над «Гайдамаками», а також галасливим маніфестуванням колективного методу творчості.

На основі підготовлених студійцями окремих самостійних етюдів (тобто з використанням колективного методу творчості) була здійснена прем'єрна робота створеної М. Терещенком у Києві 1919 року студії (з 16 грудня 1920 року Центростудії) — композиція «Перший будинок нового світу», вперше представлена на сцені Київської опери 10 грудня 1919 року. Сценарну основу колективного дійства становили вірші Павла Тичини «Плуг», «На майдані», «Псалом залізу», поезії Володимира Сосюри, Василя Чумака, Михайля Семенка, Василя Еллана-Блакитного, а також ряд епізодів з драми Еміля Верхарна «Зорі». «Матеріалом для виконання, — як зазначав критик Юрій Меженко, — був рух і образ. Слово як звукове явище не було використане (надто було б психологічним в тому космічному напруженні). Був рух, і головним чином, рух. Образи тексту всі були зв'язані асоціативно з рухом. Актор

був елементом руху й звук був йому потрібний як вигук, що має збільшувати екстаз. Зміст всієї композиції полягав в русі не індивідуальному, а масовому, і шукали мільйони мільйонів мускулястих рук. В комбінації руху і образу не було моменту ілюстрування. Рух не мусив ілюструвати або розвивати образ, так само і слово не було поставлено в положення роз'яснючої частини дійства. Це був спільний екстатичний потяг виявити космічну бурю, руїну світу» [4, 163—164].

Подібно до італійської комедії дель арте, вистава «Перший будинок нового світу» не мала повноцінної драматургічної основи, а лише приблизний сценарій, остаточно літературна форма якого склалася завдяки, передовсім, П. Тичині, лише 1921 року. Власне, в такому вигляді її запам'ятали сучасники та відрецензував Мирослав Ірчан, передаючи свої емоції з приводу новітньої театральної форми. «На сцені ми бачимо не поодиноких героїв — чоловіків чи жінок, тільки колектив-масу. По-друге, бачимо в цілій виставі рух мільйонів і завзяття мільйонів. Старий лад і його розклад та повстання мас, соціальна революція представлена в колективному творі надзвичайно цікаво і захоплюють глядача до тої степені, що мимоволі він лічить себе теж членом того колективу» [5].

На початку 1920-х рр. М. Терещенко заявив про себе також як організатор масових дійств, під час постановки яких теорія колективної творчості реалізовувалася найбільшою мірою, та інсценізацій «судів», подібних до тих, що організовувалися провідними російськими режисерами в Петрограді за участю робітничої та військової самодіяльності. Характер масового дійства «Труд і капітал», здійсненого

М. Терещенком, сценарій якого також створювався за участю П. Тичини, уповні співвідноситься зі старовинними містеріальними постановками. У цій новітній містерії, поставленій на арені київського цирку 1921 року, використовувалися алегорії, символи, елементи фантасмагорії, колективні дії. Дійові особи — представники «капіталу» — капіталісти, генерали, служителі культу, розташовувалися вгорі, на звичному для оркестру місці, а представники «труда» — маса повсталих — унизу, на арені. Верхній майданчик (хори) з ареною з'єднували широкі сходи, які сполучали дію між двома ворогуючими таборами. «Дійові особи з'являлися на арені з трьох проходів, — згадував сам М. Терещенко, — центрального і двох бокових. Образи були окреслені різними барвами. Багато уваги приділялося пантомімі. Широко використовувалась імпровізація. Сцену збагачували хори, танці, акробати. Це робило видовище складним, барвистим, синтетичним» [6, 8—9].

Цілковито закономірно, що експерименти з масовими дійствами привели М. Терещенка до теоретичного осмислення методу колективної творчості, апологетом якого в Україні виступив саме він. 1921 року в Києві вийшла друком його брошура «Мистецтво дійства», що стала своєрідним маніфестом революційного авангардного театру. Тут йшлося про те, що «актор нового, пролетарського театру мусить визволитися від панування над ним автора, режисера, декоратора і навіть машиніста, щоб стати вільним творцем і організатором свого мистецтва, подібно до того, як робітник з раба машини робиться в комуністичному суспільстві господарем виробництва. Це значить, що актор мусить бути універсальним артистом, ц. т. автором, режисером і всім іншим, що

потрібно для театрального дійства. Цим універсалізом не тільки визволяється актор, також радикально перетворюється і сама історія театрального мистецтва: актор робиться виразником власних думок і настроїв, бо він сам творить дію, а не лише передає те, що написано автором або композитором і розроблено режисером. Тільки такий актор може бути дійсним артистом, бо він сам накреслює собі завдання, а не підходить до свого мистецтва з чужими думками й образами, як це робиться досі по всіх театрах. І тільки в такому новому театрі артист щиро переживатиме своє дійство і ніколи не буде говорити фальшивими, шаблонними інтонаціями" [7, 2—3].

Стосунки Л. Курбаса і М. Терещенка, а ширше — театру «Березіль» і театру ім. Г. Михайличенка — з початку 1920-х років важко назвати простими. Цілком очевидних форм протистояння їхні стосунки набули приблизно з 1923 року, хоча, як зазначає Олег Ільницький, «справжньою зустріччю думок на ґрунті теоретичних шукань стала спілка Терещенка й Курбаса з Семенком. Усі троє так чи інак протистояли естетизму, академізму, психологізму і традиціоналізму в мистецтві. Відверто говорилося про пристосування мистецтва до завдань пропаганди комуністичних ідеалів та комуністичної культури...» [8, 99].

На сторінках часопису «Барикади театру», що видавався під патронатом театру «Березіль», про діяльність театру ім. Г. Михайличенка писали, що «цей колектив першим висунув гасло Жовтневого театру на Україні, але гасло це було остільки непродумане й непрочуте, що в усіх ротах театру Михайличенка, поза певною дозою динаміки, нічого не було від Жовтня в театрі. Театр без вихідної (робочої) точки в своєму майстерстві, театр позичених форм,

не перетравлених у власному творчому організмі — театр Михайличенка блудить у хащах естетичних екзерсисів футуристично-декадентського порядку. Але театр Михайличенка — з одного боку, продовжує деструктивну роботу, розпочату Молодим театром, з другого ж, працюючи в майстерні над формальними завданнями, силкується все ж таки підпорядкувати свою роботу вимогам сучасності» [9, 8].

Прикметними в цій статті видаються закиди з приводу футуристично-декадентських екзерсисів Михайличенківців, оскільки так докоряти могла лише людина добре обізнана з ідеєю колективного методу та її витокami. Якщо футуристські захоплення М. Терещенка початку 1920-х років були широко відомі й активно популяризувалися ним самим, то зв'язок «мистецтва дійства» й колективного методу з декадентськими ідеями соборності в театрі був очевидним не для всіх.

Новаторство М. Терещенка багато в чому живилося розробками російських символістів початку ХХ століття, зокрема ідеями В'ячеслава Іванова: про соборність у мистецтві, яка може стати підґрунтям для створення нового синтетичного видовища, кілька разів згадується в працях самого М. Терещенка. Це питання також активно дебатовалося теоретиками ранньоавангардного мистецтва ще 1919 року. Таким чином, М. Терещенко на практиці наважився поєднати два антагоністичні концепти театру початку ХХ століття: театру символістського, естетського й театру футуристсько-деструктивного. І, зважаючи на такі програмні орієнтири художника, відзначимо, що за суперечкою М. Терещенка з Л. Курбасом приховувалося не лише закономірне змагання наставника та дорослого учня, а справжнє протистояння мистецьких ідеологій.

Творче суперництво М. Терещенка і Л. Курбаса ще більше загострилося, коли в Києві одночасно почали активно діяти два експериментальні театральні колективи — МОБ і театр ім. Г. Михайличенка, а також два подібних навчальних заклади. 1923 року Центростудія була реорганізована у Вищий Театральний технікум із спеціальним факультетом «мистецтва дійства», що став своєрідним полігоном для театру-майстерні ім. Г. Михайличенка [10, 36], а факультет української драми в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка очолив Л. Курбас.

На момент створення в Києві МОБу колектив під орудою М. Терещенка був уже добре відомий киянам і отримав репутацію найреволюційнішого, хоча й не мав постійного театального приміщення, а свої композиції, зокрема, «Небо горить» і «Перший будинок нового світу», в яких було «чути грізний подих революційної боротьби і пророчі заклики до майбутнього» [11], показував у залі Ветеринарно-зоотехнічного інституту й просто на заводах. Тоді ж, коли в репертуарі михайличенківців з'явився повноцінний спектакль «Універсальний некрополь», а у березильців «Газ» та «Джиммі Гігінс», у пресі розпочалося безпосереднє порівняння вистав «Березоля» й театру ім. Г. Михайличенка.

Виставу «Універсальний некрополь», що відбулася на початку 1924 року в оформленні художника Костянтина Єлеви та в супроводі музики Михайла Вериківського, можна вважати найскандальнішою прем'єрою й кульмінацією творчого розвитку театру ім. Г. Михайличенка. Зі всього комплексу, що складала програма «мистецтва дійства», основне в цій виставі було збережено — сценарну основу й пластично-колективістське рішення більшості сцен, —

хоча ідеологічні завдання «Універсального некрополю» були вже принципово іншими, ніж у попередніх композиціях: не агітаційно-закличними, а викривально-сатиричними. Користуючись іронічними текстами Іллі Еренбурґа, М. Терещенко пішов шляхом критичного осмислення революційних досягнень, а головне — постреволюційних реалій. Це були принципово нові мистецько-ідеологічні завдання і, як зазначав з цього приводу Ю. Меженко, «в „Універсальному некрополі" Терещенко вперше вивів героїв в розумінні окремішності особи від колективу. Це на наші часи тяжка річ. Життя саме скасувало героїв. А Терещенко зумів показати життєвих героїв — типи — не переступивши за межу, де починається індивідуальність» [12].

Майстерно організовані масові сцени, де, за словами Ю. Меженка, вдалося «позбутися підходу до руху як до „пластичності"» [12], дали підстави тогочасній критиці не лише порівнювати вистави березильців і михайличенківців, а й віддавати перевагу останнім. «Розбивка важкого матеріалу на легкі кінематографічно чіткі епізоди не стомлюють, але весь час підтримують увагу на однаковій височині, — зазначав дописувач харківського тижневика. — Масова дія, що весь час відбувається і впливає з попереднього, театральні трюки, які дають максимальне враження, — все це свідчить про досягнення справжнього театального мистецтва. Тут слід зазначити ще одне, а саме, що основою, центром постановки, як завше у михайличенківців, є рух. Наша епоха є динамічною (епоха переходова, епоха руйнування та інтенсивної будови). Вона і повинна бути динамічною — це аксіома, яку розуміють всі, але здійснити яку лише вдалося михайличенківцям.

Вони не задоволилися абстрактним рухом, як театр „Березіль“, вони не шукають в менті краси. Основою їх рухів завше є утилітарний трудовий процес робітників землі та станка. Їх рухи реалістичні по суті і утилітарні в основі» [13, 7].

Завдяки цьому докладному описові пластичного рішення вистави зрозуміло, що, приблизно з середини 1920-х років, М. Терещенко вирішив прямувати шляхом так званого виробничого мистецтва, концепція якого стала доволі популярною в СРСР, хоча його художня безперспективність з'ясувалася дуже швидко. Для творчої платформи Л. Курбаса та його соратників по «Березолі» формула виробничого мистецтва була цілком неприйнятною, навіть зважаючи на високий ступінь їхньої соціально-мистецької заангажованості. «У Курбаса рух має психологічне значення, у михайличенківців — індустріальний рух, робітничий процес. Завдання, поставлені цим досить молодим колективом, дуже складні — це передати, відтворити рухами людини ритм сучасної індустрії, тоді як „Березіль“ поставив собі інше, може, й ширше завдання, передати всю „сучасність“, — зазначалося в пресі [14].

Шукаючи творче обличчя власного театру, М. Терещенко наче навмисне робив те, що вже апробував у своїх виставах Л. Курбас і чого надалі прагнув уникнути. Подивившись у листопаді 1924 року нову прем'єру михайличенківців «Вир», Л. Курбас так прокоментував її: «Те, що Терещенко робить, — це підхід до нас. Я переконаний, що „Вир“ Г. Стабового найде свого глядача, який буде задоволений, хоча він аматорський, хоча він і шкідливий» [15, 168].

Починаючи з другої половини 1920-х років, дискусії двох митців у пресі стають подібними більше

до виступів ворогів, аніж колишніх однодумців. У цьому можна пересвідчитися, гортаючи тогочасні впливові журнали «Радянський театр», «Нова генерація» та ін. «Лівий театр на Україні зараз весь зосереджений в „Березолі“, — стверджував Л. Курбас. — Бувший „лівий“ гартванський театр ім. Г. Михайличенка з феєрверком скотився із Парнасу фореггеро-камерної напарфумованої безсюжетності (по ефекту безпредметності) в прірву безнадійного любительського натуралізму. Більше на горизонті лівих нікого не залишилося. Тому ми можемо говорити про „Березіль“ як про весь лівий театральний фронт. Позбавитися лівизни — це значить застигнути і варитися у старих соках» [15, 245].

З іншого боку, якщо відкинути бруталність інспірованого владою ідеологічного протистояння українських митців кінця 1920-х років, то з'ясується, що чимало подібного було в їхніх мистецьких шуканнях. Використані у березільських виставах «Жовтневий огляд» та «Алло! ...» жанри репортажу, політичного ревію, огляду, знайшли місце і у виставах, здійснених М. Терещенком в Одеській Держдрамі. Ставлячи політичний опус-агітку «Дорогою вогню», М. Терещенко стверджував, що «театр розглядає п'єсу, як організацію певного фактичного матеріалу, поданого в театральномистецькому перетворенні... Оформлюючи цю виставу, уперше вживаємо обстанови, як матеріал до памфлету-сатири і обстановка діє не як складова, а як самостійна частина вистави» [16].

За жанровими характеристиками «Дорога вогню» Вейтінга та Вальдо дуже нагадувала мюзик-хольне ревію: тут були численні танцювальні номери «герлс», поставлені балетмейстером Павлом Вірським,

екзотичні сцени, що відтворювали мальовничий побут Сходу, кінофрагменти. «Агіт-вистава, політ-ревью, стиль фейлетону, що зовсім глибоко розроблює тему, все це створило своєрідну варварську екзотику, де побут мешканців країни Орлейні уживається з парадоксами Оскара Уайльда, розважливий балет з англійським шпигуном полковником Лов, стовідсоткова американка з хижацькою політикою Англії та реалістичними пройдисвітами» [17]. Словом, антибуржуазний політичний спектакль М. Терещенка, з одного боку, зовні нагадував пересічну європейську розважальну виставу з ексцентричним балетом, а з іншого — тяжів до синтетичного музично-пластичного видовища, універсальну формулу якого ще раніше винайшов Л. Курбас.

Цілком очевидно, що з того моменту як М. Терещенко увійшов у спілку з ВУСПівцями і почав тісно співпрацювати з антагоністом Л. Курбаса та М. Куліша драматургом І. Микитенком, стосунки колишніх товаришів трансформуються у відверте особисте протистояння, з усіма відповідними наслідками. Волею влади творчо-ідейний тандем Микитенка-Терещенка показово протиставляється мистецькій спілці М. Куліша й Л. Курбаса, а Харківський театр Революції під орудою М. Терещенка створюється 1931 року з метою протиставити сильного конкурента «Березолю».

Постскрипtum до історії стосунків двох митців написало саме життя: будучи першим Курбасовим учнем, який став самостійним режисером, М. Терещенко фактично ним не вважається, і в жодній із книг спогадів про майстра немає його нотаток.

## Література

1. Бондарчук С. Молодий театр. Чому я взявся за перо? // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
2. Мамонтов Я. Шевченкові інсценівки // Комуніст. — 1919. — 26 квітня.
3. Голота В. «Мистецтво дійства» в авангардних пошуках театру імені Гната Михайличенка // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. — Львів, 1999. — Том ССХХХVII.
4. Меженко Ю. Театр Михайличенківців // Червоний шлях. — 1923. — №9.
5. Ірчан М. «Перший будинок нового світу». — ЦДАВО. — Ф. 2189, оп. 1, спр. 35, арк. 51.
6. Терещенко М. Кризь лет часу. — К., 1974.
7. Мамонтов Я. Сучасний театр в його основних напрямках // Нове мистецтво. — 1926. — №22.
8. Ільницький О. Український футуризм (1914—1930). — Львів, 2003.
9. Іонаш. Київ на переломі // Барикади театру. — 1924. — №4/5.
10. Музика. — К., 1923. — №8/9.
11. К. Л. Вистава театру ім. Михайличенка // Більшовик. — 1922. — 19 грудня.
12. Меженко Ю. «Універсальний некрополь» // Більшовик. — 1924. — 28 лютого.
13. Телегін. До постановки «Універсального некрополя»: (Театр ім. Михайличенка) // Література. Наука. Мистецтво. — 1924. — 9 березня.
14. Чужий А. Український театр в минулому році: (Доклад Филиповича, Всенародна бібліотека) // Більшовик. — 1924. — 10 січня.
15. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. — К., 1988.
16. «Дорога вогню» в Держдрамі: (Розмова з режисером Терещенком) // Молодая гвардия. — 1929. — 26 листопада.
17. Мар І. «Дорога вогню» // Молодая гвардия. — 1929. — 30 листопада.

*Ольга Островерх*

науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса

### **ЕКСПРЕСИВНИЙ РЕАЛІЗМ У СЦЕНОГРАФІЧ- НІЙ ПРАКТИЦІ «БЕРЕЗОЛЯ» ТА КУЛЬТУРНА «КОНТРЕФОРМАЦІЯ» КІНЦЯ 1920-х — ПОЧАТКУ 1930-х РОКІВ В УКРАЇНІ**

Майже всі модерністські та авангардні художні напрями кінця ХІХ — початку ХХ століть (імпресіоністи, футуристи, експресіоністи) в основу свого світобачення заклали ідею «реальності». В той самий час існує художній напрям (власне «реалізм»), який «привласнює» це поняття.

На думку Романа Якобсона, визначення реалізму як художньої течії, котра тяжіє до максимальної правдоподібності, є двозначним, оскільки припускає як мінімум два тлумачення. Йдеться або про те, що реалістичним ми називаємо такий твір, який замислений автором як реалістичний, або такий, що сприймається реципієнтом як реалістичний. «Історія мистецтва, — зауважує дослідник, — безнадійно змішує обидва ці значення терміна «реалізм» [1, 387].

Свого часу Юрій Лотман наголошував: аби стверджувати про щось, що ти знаєш, необхідно

знати три речі — як це влаштовано, як ним користуватися та що з ним буде далі. Жодному з цих критеріїв наше знання про реальність не відповідає.

Сучасні інтерпретації як самого поняття, так і функцій реалізму в історії мистецтва коливаються від заперечення правомірності застосування самого терміна до ствердження поділу мистецтва на дві незалежні й рівні за значенням цілісності, в основі яких лежить бінарний код «штучного» та «природного». Апологію першої позиції ми знаходимо, зокрема, у Вадима Руднева, який стверджує, що реалізм — це «антитермін, або термін тоталітарного мислення», оскільки як явище реалізм взагалі не є характерним для мистецтва ХХ ст. Натомість російський культуролог пропонує звернути увагу на концепцію автора теорії «культурного маятника» Дмитра Чижевського, який обстоював теорію чергування в мистецтві, починаючи з доби Відродження, двох великих стилів, один з яких представлено Ренесансом, класицизмом та реалізмом, інший — бароко, романтизмом та модернізмом [2].

Дискусії навколо поняття реалізму допоможуть нам зрозуміти ті стилетворчі пошуки, що відбувалися в українському модерному театрі. Зокрема — в «Березолі» харківського періоду.

В цей час у радянському театрі відбуваються суттєві зміни. З одного боку, «ліве» мистецтво, деякий час ледве не офіційне, поступово формалізується. За словами Наталії Кузякіної, «в ті роки художники перетворили сцену на конструкторське бюро, де завзято випробовували комбінації з усіх можливих правильних та неправильних геометричних фігур. Дерев'яні конструкції рипіли, актор ледве балансував на чималій висоті, а виразність театральної

вистави від цього не завжди збільшувалась» [3, 3]. Лесь Курбас після постановки «Макбета» переживає певну творчу кризу, менше працює як режисер, доручаючи вистави своїм учням. Разом з Вадимом Меллером шукає виходів на нову естетику («Театр виповнюється курбасівщиною. У праці потрібен новий дмух, новий протяг. Інша воля, ініціатива, навіть техніка повинні впасти на мій театр (...). Я буду радий, коли мій театр стане експериментальним полем» [4, 664], — зауважує режисер 1926 року). У виставі за Фернаном Кроммелінком «Золоте черево» (1926), якою театр розпочинає своє творче життя в Харкові, режисер і художник звертаються до виражальних можливостей «нової предметності», вводячи елементи натуралістичного інтер'єру поруч з умовною сценографією та персонажами-масками.

Основою всіх суперечок, в епіцентр яких потрапляє «Березиль» після переїзду до Харкова, було дискусійне поняття реалізму, що з художнього прийому поступово перетворився на ідеологічний код. «У цей же час усі провідні театри України проголошують реалізм своїм творчим методом. На сторінках журналу „Нове мистецтво“ Гнат Юра назвав творчий театральний метод франківців „статично-монументальним, узагальненим реалізмом“, режисер Василь Василько в Одесі проголосив „умовний реалізм“, Олександр Загаров у Харкові посилається на неореалізм, Борис Романицький у театрі ім. М. Заньковецької задекларував просто реалізм. Саме відтоді розпочинається багаторічна дискусія навколо цього питання, багатьом митцям вона коштувала занадто дорого» [5, 168].

Наприкінці 1920-х років проблема реалізму так само жваво дискутується в художніх колах. «Про-

тягом 1924 р., — підсумовує ситуацію Н. Кузякіна, — в українській театральній пресі точилася дискусія щодо повернення традицій класичного театру в нових формах. Яків Мамонтов пропонує відкрити в Харкові державний побутовий театр. І. Туркельтауб обстоює реалістичні тенденції. Ю. Смолич пише, що досвід свідчить про те, що маса не сприймає вибриків зарозумілих експериментаторів: «Вона охоче йде дивитися „Суєту“, а „Макбета“ — ні» [3, 21]. Виникають усе нові й нові можливі версії повернення театрального мистецтва до реалістичних форм. Пропонується працювати над формами більш «концентрованого», «символічного» реалізму. Але процес формування тоталітарного типу мислення не передбачає у мистецтві функції відтворення дійсності — в будь-яких формах.

В українському театрі особливий акцент робиться на специфічному понятті побутовості. Це поняття, яке, поруч зі штампом музично-драматичний, на довгі роки стане визначальним, відображає достатньо складний та подовжений в часі соціокультурний комплекс. Його параметри визначає вкоріненість значної частини активного населення в сільському побуті (українська драматургія того періоду фіксує цей очевидний пріоритет — найбільш вагомі драматичні твори створені на матеріалі сільського життя). Це, поміж іншим, пояснюється тим, що в Україні внаслідок її традиційної орієнтації на сільське господарство особливо гострою була конфронтація між постреволюційним містом та умовно заможним «куркульським» селом. І якщо місто тіснило село економіко-політичними засобами, село відповідало на це своєрідною культурною експансією, висуваючись на роль головного носія соціальних і політичних

конфліктів, що і потрапляють до зони зацікавлень політизованої художньої культури. В період «консервації» дозволених українському театру тем, тема сільського побуту — як у версіях класичної української драматургії, так і у версіях соцреалістичних — стає домінуючою. І навіть виробляє досить оригінальний сценографічний стандарт, розквіт якого ми спостерігаємо в художньому оформленні українських вистав 1950—1960-х років. Відповідно до принципу просторової організації, він, безумовно, пов'язаний зі сценографічною концепцією класичного українського театру в тих її аспектах, що акцентували образ України як пасторального, безконфліктного раю, з мальовничими краєвидами, буянням зелені тощо. Соцреалізм підхоплює цю лінію, доводячи її до «автопародії» — велетенські яблука, що звисають з дерев, неодмінні соняшники, добротні хати. Образ ситої сільської України гранично міфологізується, виконуючи функцію всесоюзного гаранту суспільного «благоденства».

Л. Курбас відчуває загрозу неадекватного трактування поняття реалізму саме в українській художній культурі: «В Україні не можна й шкідливо говорити про реалізм. В масі український театральний діяч ще просто не розуміє цього слова. Він котиться до звичайного безвольного натуралізму, до грубого нутра, до тієї першопочаткової аморфності, в якій порядок дає тільки п'єса, що, по суті, цілком протилежна тому прагненню до певних категоричних форм життя, яке характеризує нашу добу. Цей реалізм особливо не припустимий у нас в Україні, де пролетаріат шукає нашого сучасного обличчя нації, розгубленого на сільських перелісках підневільних часів» [4, 690].

1927 року «Березиль» проголошує своїм творчим методом активний або експресивний реалізм. «Курбас назвав творчий метод „Березоля“ експресивним реалізмом. Пізніше він твердив, що термін „реалізм“ обрав навмисне, щоб звернути увагу на абсурдність ситуації (хорове проголошення реалізму) і зірвати з середини поняття реалізму, показати свою неспроможність охопити зміст сучасного театального процесу. Але на період 1927 р. Курбас так інтерпретує це поняття: „Спіратися не на індивідуальний, а на соціальний досвід, опертий на активне, а не на пасивне світосприймання і ставлення до життя, — цей принцип в основі діаметрально протилежний тому, що у нас розуміють під реалізмом (побутово-натуралістична й психологічна форми)“» [3, 185].

Полемізуючи з одним зі своїх головних ідеологічних супротивників Яковом Мамонтовим, Л. Курбас обстоює думку, що поняття «експресивного реалізму», яким у тогочасній теорії позначався «післяекспресіоністичний театр», не є вичерпним відносно методу «Березоля». Визначаючи певні «стабілізаційні тенденції», напрям «нової речевості» в європейському мистецтві, режисер убачає в них певну небезпеку для революції в мистецтві. Натомість під прапором реалізму на сцену пролізає звичайна театральна архаїка.

«Контрреформація» (або, в Курбасовій термінології, «стабілізація») в українській культурі набирає обертів. Для «Березоля» цей процес досягне справжнього піку драматизму після постановки драми Миколи Куліша «Народний Малахій». Факт зустрічі в «просторі і часі» української культури Л. Курбаса, В. Меллера та М. Куліша сам собою є феноменом, що міг виникнути лише за умов тієї граничної

творчої напруги, якою просякнуте українське суспільство 1920-х років. Часу, коли відбуваються «розгерметизація» високої рафінованої культури та її рух назустріч культурі демократичній. «Історії на мить засвітив неможливий раніше, небачений у ній синтез цих грандіозних начал», — зауважує Вадим Скуратівський. На його думку, в Україні «ця воля була особливо сильною, що впливало з самого історичного характеру тутешнього культурного розвитку, який від початку, від згаданого бароко, а відтак з доби романтизму виключав крайні, сказати б, екстремістські форми культурної ізоляції, культурного аристократизму» [6, 53—54]. З цієї точки зору співтворчість режисера, художника та драматурга виглядає ідеальною моделлю такого синтезу.

Як зауважує Ганна Веселовська, «Народний Малахій» поповнює ряд антиутопій — актуального літературного жанру першої половини ХХ ст. [7, 213]. У своїй драмі М. Куліш від самого початку декларує складну часо-просторову схему. Якщо подивитися на авторські ремарки, ми нібито маємо перед собою абсолютно прив'язаний до дійсності текст. Навіть номер будинку по вулиці Міщанській повідомляє нам автор. Наступні місця дії так само визначені досить конкретно: РНК УєСеРе, «Сабурова дача» (божевільня), завод «Серп і молот», «установа» мадам Аполлінарії (бордель). Але ця реалістичність — удавана. Драматург конструє картину світу, акцентовано подану крізь погляд головного персонажа — напівбожевільного «реформатора людства» Малахія Стаканчика. І, оскільки цей погляд є досить фантастичним, елементи цієї картини світу утворюють певне метафоричне або символічне тло.

«Реалізм оформлення тримався на використанні багатозначної деталі трактованої символічно, а не побутово» [3, 237], — підкреслює Н. Кузякіна. Лубочна естетика, яка виразно присутня в першій дії вистави, ще раз підкреслює універсальність сценічної дії, міфічну, надреальну складову середовища, з якого вийшов у світ самоназваний месія — Народний Малахій.

Апогеем цього руху в глибини свідомості персонажа стала сцена сну Малахія. Тут художник з усякого приладдя (мотик, коліс, плуга) збудував химерний агрегат для переробки недовершених у духовному та ідеологічному плані сучасників Малахія на «комуністичних ангелів» з червоними серцями та крильцятами.

Ця сцена, як і загальна інтенція вистави, за принципом своєї часо-просторової організації відсилає нас ще до одного феномену багатолокого авангарду ХХ століття. 1924 року з'являється «Маніфест сюрреалізму» Андре Бретона. У цьому програмному документі французький поет і теоретик літератури дає обґрунтування поняття сюрреалізму (буквально — «надреалізму»): «Чистий психічний автоматизм, що має на меті виразити усно, або письмово, або в інший спосіб, реальне функціонування думки» [8, 57]. Сюрреалізм, що глибоко пов'язаний з підсвідомістю й балансує на межі норми та божевілья, зосереджує увагу на снах і мареннях, а за свого «пророка» вважає Зігмунда Фрейда. У чистому вигляді сюрреалізм майже не проявився в радянському мистецтві, оскільки його спрямованість на відтворення особистісних картин світу, екзистенційних станів митця вступала в суперечність з культурними стратегіями тоталітарного коду. Тому

елементи сюрреалістичного мислення, наявні в цей період у практиці «Березоля», ще раз підкреслюють інтуїтивну, на рівні художніх матриць підключеність Л. Курбаса до глибинних процесів, що відбувалися у світовій культурі.

«Народний Малахій» — перша вистава «чорного» періоду, в якій трагедійне й комічне мало чим відрізняються одне від одного. У цій виставі, жанрово визначеній як «трагедійна», як згодом і в комедії «Мина Мазайло», і в бурлескній «опері» «Диктатура» і, нарешті, в екзистенційній драмі «Маклена Граса», режисер вибудовує систему метафоричного мовлення, мета якого — розкрити драму не тільки культури, але й свідомості, котра підпадає під жорсткий пресинг зовнішнього світу, в якому залишається все менше і менше місця для вільної думки, для незаангажованого художнього руху, для всього того, заради чого Л. Курбас та його однодумці вибудовували свій театральний простір — у буквальному та більш широкому, метафоричному сенсі. Це була остання битва художньої реальності з реальністю об'єктивною. «Березиль» продовжує відстоювати свій вплив на соціокультурний розвиток («Театр мусить вносити неспокій, мусить ставити дражливі питання — в цім його громадсько-поступова роль» [4, 722], — пише Л. Курбас), хоча на часі — протилежна тенденція: мистецтво перетворюється на апарат обслуговування ідеологічної машини. Питання «диктатури мистецтва», яку Л. Курбас прирівнював до «диктатури пролетаріату», було вирішено на користь «третьої особи» — тоталітарної системи.

## Література

1. Якобсон Р. О художественном реализме // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987.
2. Руднев В. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. — М., 1997.
3. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. — К., 1970.
4. Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
5. Алейнікова І. На естетичному зламі «Березоля». «Сава Чалий» в режисерській інтерпретації Фавста Лопатинського // Мистецтвознавство України. — 2004. — Вип. 4.
6. Скуратівський В. Українська культура — ХХ. Демократія і традиції // Історія і культура. — К., 1996.
7. Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса. — К., 2004.
8. Бретон А. Манифест сюрреалізма // Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. — М., 1986.

*Микола Сулима*

доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України, завідувач відділу давньої української літератури ім. Т. Шевченка НАН України

**ЛЕСЬ КУРБАС І МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО**

Сьогодні настав час, коли варто проаналізувати не лише будівничі потуги діячів «розстріляного Відродження», а й ті проблеми, які заважали їм довести до кінця задумане, при цьому утверджувати, а не відмовлятися від проголошених гасел та ідеалів. У зв'язку з цим доведеться говорити, в першу чергу, про людський фактор, про особливості людської психології, про її недосконалість, що часом призводить до згубних наслідків. Ідеалізація персональних і колективних поривань митців 1920-х років раніше не дозволяла науковцям особливо зосереджуватися на міжорганізаційній боротьбі, а також на міжособистісних стосунках поетів, прозаїків, драматургів, художників, режисерів, акторів — до цього нас привчали доктрини соцреалізму, які вимагали від критиків і літературознавців акцентувати хрестоматійні сторінки біографії того чи іншого художника й засуджували будь-які спроби розширити його портрет за допомогою побутових подробиць. Це призводило

до спотвореного уявлення про життя та діяльність не лише менш масштабних постатей, а й про класиків нового та новітнього періодів. Звісно, зміна акцентів щодо основних віх творчого шляху знаменитих майстрів слова, пензля й рампи не може означати, що настав час «вивертати білизну». Йдеться про висвітлення тих сторінок, які дозволять повніше зрозуміти людей, котрі тривалий час були проводирями, які вчили жити, любити й ненавидіти, дозволять урахувати їхні помилки та застерегти від повторень подібного в майбутньому.

Ця стаття є спробою внести один невеликий штрих у портрети двох чільних діячів української культури 1920-х років — поета Михайля Семенка і режисера Лєся Курбаса.

Ймовірно, вони знайомляться 1919 року. Наприкінці 1917-го М. Семенко повертається до України із Владивостока, де він служив військовим телеграфістом. Певний час він із дружиною Л. Горенко живе у батьків у Кишинях — селі, що розташувалося поблизу Миргорода. Поет дещо розгублений, він не розуміє того, що відбувається в Україні, про що свідчить вірш «Момент» (ХІІ.1917):

гайдамаки на платформі  
рушницями жупаноситки  
в чудернацькій уніформі;

йому навіть хочеться повернутися до Владивостока, «до чужих далеких рідних милих берегів» [1, 283]. Проте він не перестає творити: у Кишинях ним написано десятки віршів, з якими поет приїде до Києва. На жаль, тут він не зустрине багатьох друзів, не буде серед живих і його брата Василя, художника,

однодумця — він загинув на фронті під час I Світової війни. Зрозумілими є рядки М. Семенка (з циклу «Поезії згуби», 1918):

З перерізаним горлом  
І захолимо осміхом губ  
Стояв  
І куди рушити не знав

Всі оганьблені й розчаровані  
Всі зневірені  
Друзі мої [1, 318].

Та поступово життя налагоджується. 1919 року починає виходити часопис «Мистецтво», який очолюють М. Семенко і Гнат Михайличенко (після розстрілу денікінцями Г. Михайличенка головним редактором часопису стане М. Семенко). Відроджується театральньо-мистецьке життя.

Юхим Михайлів у «Фрагментах спогадів про Г.І. Нарбута» згадує про часи денікінської окупації (1919), коли в Георгія Нарбута виникла ідея створити колектив працівників різних галузей мистецтва. Колектив, що «мав об'єднувати людей принципово погоджених між собою» [2, 48]. Ядром його мали стати Г. Нарбут, Юх. Михайлів, Павло Тичина, М. Семенко, Олесь Чапківський, Л. Курбас, Пилип Козицький, до нього ухвалено було запросити Федора Ернста, Вадима Модзалевського, Миколу Зерова, Л. Степового або Миколу Бурачека. Гурток мав називатися «9-ть», Г. Нарбут намалював ескіз персня з дев'ятьма стрілами, вістря яких спрямовувалися до центра [2, 48].

Можна думати, що саме в «дев'ятці» й відбулося зближення М. Семенка й Л. Курбаса. Ми бачимо

М. Семенка в Умані — він бере участь у виставах «Кийдрамте» як поет, читець і скрипаль [3, 500]. Поет Андрій Чужий у поемі «Давно нема ні Леся, ні Михайля, але голоси їх Софіївка береже й досі» (1920-21—1973) описує своє побачення з дівчиною Наталкою, під час якого читає їй вірші «Ми з Семенком на смітнику», «Автопортрет», «Вітай»:

...до нас несподівано підійшло двоє.  
Одного ми знали —  
це був Лесь Курбас,  
а другий сам себе представив,  
поручкавшись з нами:  
— Михайль Семенко!

Далі Андрій Чужий розповідає, як М. Семенко настроїв скрипку, аби акомпанувати Л. Курбасу, котрий читав вірші Тараса Шевченка:

І лились дві музики — Михайля й Леся-Тараса  
в братерському єднанні... [4, 60—63]

Дружба М. Семенка і Л. Курбаса триває. Режисер друкується в «Мистецтві». 1920-м роком датовано відомий вірш М. Семенка «Лесь Курбас»:

Прив'язаний до стовпа волею Леся Курбаса  
Натхненним напруженням таємничих зусиль,  
Зойкають в вітрах божевільні сурми на нас  
В змаганнях зростаючої сили.

Одійдуть на бік, зламавши пиху  
Ласкою людини визволеної,  
Гладить вітром щоку шовковий дух  
Дитина смілива павзи сумної.

Заломіть пальці щирим жестом  
І простягніть непокірливу руку,  
Одійдіть, одійдіть, виснажені доценту,  
Зараз розітнеться підземний грюк [1, 542].

Йосип Гірняк згадує, що «в березні 1922 року Лесь Курбас зустрів на Хрещатику Михайля Семенка і позичив у нього кілька карбованців на оплату в газеті „Пролетарська правда” оголошення про організування Мистецького об'єднання „Березіль” і заклику до молоді зголошуватися до цієї нової театральної інституції» [5, 152].

У «Режисерському щоденнику» (1920—1927) чимало знайдемо записів, які свідчать про те, що Л. Курбас із симпатією ставиться до лівого мистецтва (порівн. запис від 16 серпня 1922 р.: «Мистецтво — процес» [6, 58], а також міркування про форму і зміст [6, 58] або про особливості лівого мистецтва [6, 59]). Неодноразово у Л. Курбаса зустрічаються міркування про фактуру (див. хоча б протоколи засідань станції фіксації та систематизації досвіду).

1923 року київська газета «Більшовик», у якій працював М. Семенко, надрукувала відому статтю Миколи Бажана «Лесь Курбас і Всеволод Мейерхольд» (під нею стоїть псевдонім «Панфутурист-екструктор», котрий належав М. Бажану; до речі, останнього з М. Семенком познайомив Л. Курбас), яка завершується словами: «Чемпіон Києва Курбас положив на обидві лопатки чемпіона Москви Мейерхольда» [7].

У «Більшовику» також друкується стаття Л. Курбаса «Крах академічних театрів», де, зокрема, говориться, що «академічний тип театру зробився анахронізмом не тільки для бабів, що торгують на Тро-

їцькому базарі, але навіть для українців старого за-калу» [8]. У газеті можна знайти повідомлення про вихід літературно-мистецького ілюстрованого двотижневика «Кермо» під орудою Л. Курбаса, Я. Савченка та М. Семенка, про роботу літературної студії при театрі «Березіль», де мають змогу виступати поети-футуристи, газета друкує статті про вистави театру «Березіль», тут з'являється навіть повідомлення про застуду Л. Курбаса [9].

Восени 1923 року починає виходити часопис «Барикади театру», де друкується М. Семенко; цього ж року з'являється й часопис «Глобус», до якого був причетний і Л. Курбас також.

У статтях і лекціях, написаних і виголошених Л. Курбасом у 1923—1925 роках, у «Протоколах засідань режисерського штабу „Березоля”» ім'я М. Семенка згадується досить часто. У цих текстах викладаються думки, суголосні основним постулатам футуристів, дається висока оцінка їхній творчості («Естетство», грудень 1923 — січень 1924 р.; «З реджурналу», 30 грудня 1923 р.; «„Березіль” і питання фактури», 7 березня 1925 р.) [6]. Про теплі й дружні стосунки поета й режисера свідчить, скажімо, такий запис у щоденнику Василя Василька: «Якось ми сиділи в інтернаті в Харкові, і Курбас так намалював кінець свого життя. Є на морі маяк, там живуть два старих сторожі, по черзі вартують коло вогню маяка. Живуть з того, що ловлять рибу, а на рибу вимінюють все, що їм потрібно, навіть книги і газети. Ці два сторожі на маяку — це є Курбас і Семенко — поет, з яким Лесь дуже давно товаришує...» [10, 135]. Свідченням цього є й таке місце в «Протоколі...» №32, датованому 11 травня 1925 року: «Сидимо із Семенком у кіно. Розказую йому, що ми

робимо, — що ми закидаємо агітки і переходимо на цілком інший шлях. І він мені підказав те саме, що ми тут установили. Є в цьому, що ми робимо, — установка на перевиховання психології громадської, — певна закономірність, яка очевидна і для літератури, що спільна буде всім лівим течіям. Я був непомірно здивований, що він дав таку відповідь, як ми думали» [6, 439].

Тут варто згадати й лекцію Л. Курбаса з режисури (30 серпня 1925 року), в якій режисер, пояснюючи слухачам, що таке символ («знак, чия форма менша, ніж уся зображена річ»), наводить приклад: «за хвостом пізнати цілу мишу, за люлькою — Семенка» [6, 77].

7 листопада 1923 року було опубліковано відозву Ініціативного Бюро Жовтневого Блоку Мистецтв, яку підписали Михайль Семенко, Олекса Слісаренко, Гео Шкурупій, Лесь Курбас, Фавст Лопатинський та ін. Цей Блок закликав до спільної боротьби на ідеологічному фронті з буржуазними та дрібнобуржуазними впливами. Йшлося про усунення коріння конкуренції, про вироблення спільної тактики щодо «широкого» блоку мистецтв — про це говорив зокрема М. С-ко (очевидно, М. Семенко) в одній зі статей, опублікованих у газеті «Література. Наука. Мистецтво», №12 за 1923 р. (які знайомі слова і наміри!.. — М. С.). До Блоку мали увійти футуристи, гартованці, плужани, театри «Березіль» та театр ім. Г. Михайличенка. Проте члени Блоку не змогли дійти згоди в тому, хто його має очолювати — футуристи чи гартованці. Це призвело до розколу «Гарту», «Плугу», Аспанфутів. Молодші члени цих літературних організацій збунтувалися проти своїх лідерів (М. Семенка, Василя Еллана-Блакитного та

Сергія Пилипенка) і вирішили утворити нову літературну організацію — ВАПЛІТЕ, яку очолив Микола Хвильовий. До останнього від М. Семенка пішли Гео Шкурупій, Юліан Шпол, М. Бажан, Юрій Яновський та інші. М. Семенко залишився без своєї літературної організації.

Назрівала літературна дискусія 1925—1927 років. М. Семенко працює у ВУФКУ (Всеукраїнському фото-кіноуправлінні) на Одеській кіностудії. Як не дивно, але він залучає до кінороботи й «перебіжчиків» — Ю. Яновського, М. Бажана, Гео Шкурупія. У 1927 році М. Семенко видає перше число «Бумеранга» (друге й наступні числа не вийшли), цього ж року побачив світ і збірник «Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох», у якому була оприлюднена дискусія між М. Семенком, Гео Шкурупієм та М. Бажаном, присвячену шляхам розвитку української літератури, а також поетичні твори учасників цієї дискусії. Цей відступ є надзвичайно важливим у висвітленні стосунків між Л. Курбасом і М. Семенком. Ще раз нагадую про перехід від М. Семенка до Миколи Хвильового кількох письменників. Варто згадати також про виставу «Комуна в степах» за п'єсою Миколи Куліша, яка з'явилася на кону театру «Березіль» 17 жовтня 1925 року. Режисером цієї вистави був учень Л. Курбаса Павло Береза-Кудрицький. М. Куліш — чільний «ваплітянин», отже, ця вистава засвідчила перехід у табір Миколи Хвильового ще й Л. Курбаса. 1928 року вже сам Л. Курбас поставить «Народного Малахія» за п'єсою М. Куліша. В «Інформації про подорож у Харків та Москву», написаній 3 січня 1926 року, Л. Курбас говорить: «Що в Москві робиться... Нудьга панує. Арватов написав книжку, в якій він відмовився від усіх своїх позицій.

Це нормально, і дико доволі стирчить на фоні тупоголової упертості, на тому, що було природним, і нормальним, і потрібним років два тому назад — Чужак. Є ще другий чоловік на Україні — це Семенко, який стоїть на позиціях Чужака». Продовжуючи думку, режисер пише про те, що ці діячі фактично «відступили від прапора погодження своєї роботи з вимогами життя» [6, 647]. Л. Курбас сперечається з М. Семенком, не згоджуючись із його високою оцінкою вистави «Композитор Нейль», яку поставив Марко Терещенко [6, 649]. Ім'я М. Семенка з роздратуванням згадується і в лекції, прочитаній Л. Курбасом 17 січня 1926 року: «А нас стосується те, що Семенко і Чужак — вони є продовженням того спекулятивного, не обмеженого ніякими моральними законами, ніякою волевою категорією на зразок мистецької: що корисне для класу, для того, щоб клас жив, такого стримуючого центру в них нема» [6, 98]. Дещо інша тональність щодо М. Семенка — у лекції, прочитаній режисером 27 січня 1926 року. Розмірковуючи про мистецтво періоду НЕПу, а також про те, яким буде власне комуністичне мистецтво, Л. Курбас каже: «Ми можемо розробляти певні перспективи (розвитку мистецтва — М. С.) на основі методу аналогії, як це робив Шпенглер чи Семенко» [6, 113]. Проте абсурдною в лекції, прочитаній режисером 4 лютого 1926 року, названа «семенківська теорія боротьби з мистецтвом не тільки як з певним культом (що головне в системі Семенка), але з мистецтвом як певним знаряддям» [6, 116]. І зовсім інше звучить 25 лютого 1926 року в лекції «Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр», у якій Л. Курбас розмірковує про різні види театрів —

людський і звіриний, і про «такий театр, про який мріє Семенко, де показуються геологічні потрясіння. Він навіть п'єсу без людей почав писати. Безпредметні спроби, — продовжує Л. Курбас, — не тільки в театрі, але й, скажімо, в кіно найбільше підходять до Семенкової ідеї, — до певної міри позитивну. Безпредметне кіно на Заході доволі добре розвивається» [6, 130]. Ще одну згадку про М. Семенка знайдемо в лекції «Питання аналізу п'єси як театральної проблеми. Індукція і дедукція» (прочитана 27 лютого 1926 року) [6, 132].

М. Семенко у статті «Міркування про те, чим шкідливий український націоналізм для української культури, або чим корисний інтернаціоналізм для неї ж» захищає театр «Березіль», говорячи, що суспільство ще не доросло до його розуміння — суспільству потрібні укропера й кобзарі, а не режисер-новатор [11, 8]. Л. Курбас відкриває свій «Жовтневий огляд» (1927) піснею Юлія Мейтуса «Розносить буря всесвітній пожар», написаною на слова М. Семенка. А потім з'явиться віршований «Одвертий лист до Леся Курбаса» М. Семенка, продиктований виставою «Народний Малахій» (прем'єра відбулася 31 березня 1928 року, «Лист...» написано за 3 дні). М. Семенко, зокрема, говорить:

В усякім разі, Ви зімкнулися тепер зі справжніми «європейцями».

Ви тепер в ідейному колі гнилих символістичних клікуш.

Так кого ж Ви хочете обдурити, і чому Ви тепер зробилися таким

«лівим»,

що Вас веде під уздечку

М. Куліш? [12, 112]

Невдовзі розпочнеться кампанія проти Сергія Єфремова, будуть заарештовані Микола Павлушков, С. Єфремов та інші, що сядуть на лаву підсудних під час так званого процесу СВУ. Миколу Хвильового примусять вести репортажі з цього процесу, а також читати щоденники С. Єфремова і коментувати їх у газеті «Харьковский пролетарий».

1929 року розпочнеться й цькування Л. Курбаса, в якому візьме участь і М. Семенко: основною претензією до режисера буде те, що він перестав орієнтуватися на лівих українських поетів, що ідеологом «Березоля» став М. Куліш, «ідеолог обмеженого міщанства» [13, 63; 14, 29—33; 15, 74—80], хоча у статті «„Березиль“ у наступний сезон», датованій 15 червня 1929 року, Л. Курбас повідомляє: «Щодо нових п'єс: за винятком нової п'єси Куліша „Будинок №13“, що буде закінчена ще цього літа, ми маємо обіцяну п'єсу Дніпровського з шахтарського життя, і, крім того, на спеціальне завдання ми замовили п'єсу Семенкові» [6, 745]<sup>1</sup>.

У виступі якогось Шраменка з Одеської держдрами, який пролунав під час сесії Художньо-політичної ради при НКО УСРР, що відбулася у вересні 1929 року, говорилося: «Будемо боротися з курбасизмом, поки курбасизм не стане позитивним явищем в нашому радянському житті» [15, 75]. Відповідаючи на всі звинувачення, що були озвучені під час цієї сесії, Л. Курбас скаже: «Я заблокувався б з т. Семенком і пропонував би йому сам заблокуватися, коли б він зрозумів свої завдання в мистецькій роботі. Ось тут т. Полторацький казав, що я не

<sup>1</sup> На початку 1929 року «Літературна газета» повідомляла про спільну працю Л. Курбаса і М. Семенка та композитора Рейнгольда Глієра над оперою «Деїля Ханум (Маруся Богуславка)».

хочу відповідати по часті склочних справ. Не хочу відповідати тому, що скучно відповідати, а по-друге, не маю часу займатися цією справою і не хочу займатися. Я не хочу справу „Березоля“ — зводити цю роботу в увазі всього громадянства в такий склочний фарватер, як т. Семенко. Я не можу вступати в блок через те, що т. Семенко не вміє або не хоче підійти до всякої справи, навіть до справи розходжень принципів, по суті речі самої справи, в ім'я певного наслідку в нашому культурному будівництві, в нашій культурній політиці, а підходить до справи зі всією легковажністю своєї натури з люлькою. Він мене зрозумів так, що я приходив плакати та жалітись, що мене гноблять, що проти мене роблять блок, спасайте. Він так хотів мене зрозуміти, а не захотів збагнути, як я поставив ці характерні моменти, що додаються до всього комплексу. Ось чому я не можу блокуватися з т. Семенком. Я коли виступав, я цілком не висказував про всі обставини, які оточують „Березиль“, щоб закрити істеріку та викликати сльози умилення. Я не боюсь ваших блоків, я не боюсь боротьби, я тільки боюсь одного, я боюсь, щоб ви не повелись як фальшивомонетники, як шулери при картах.

Я не кажу, що ви поводитесь так, я хочу тільки огранити себе від цієї можливості. Я це сказав, можливо, що я сказав не досить ясно, і тому я постараюся тепер сказати ясніше. Товариші, я говорив про те, що намітилася щілина, яку, коли ми далі будемо в таких самих тонах, не по суті справи, а по тій лінії, яку вам вигідніше вести, провадити, то, безумовно, ця щілина, оскільки ви заступаєте в ворожі форми, а я їх інакше розумію, а тут кажуть, що це є нове і не зовсім масове, то я боюся, щоб не вийшло так,

щоб ця щілина дійшла до свого логічного кінця, і я не опинився поза нашим революційним активом, і я не опинився одним прекрасним днем у лавах об'єктивно, в усякому разі теоретичних — ворогів радянської влади і ворогів партії. Ось чому я казав, що я беру в цьому сезоні такий курс, який вам виб'є чисто політичну зброю з рук». Далі Л. Курбас із гіркою відзначає: «Трудно вийти з чарівного кола своєї думки; до таких людей належить т. Семенко» [6, 767]. І продовжує, очевидно, маючи на увазі свого колишнього побратима: «Скажу вам одну річ, як зустрілися два друга, і доти вони не могли розмовляти між собою одверто, доки той не надів на себе косинки, в якій він був, коли вони розставалися» [6, 768].

У статті «На дискусійний стіл» (1929) режисер вкаже на «провінційну претензійність», «безграмотність», «культменшовизм» і «дилетантизм» діячів «Нової генерації», які вирішили присвоїти собі право керувати театром узагалі й «Березолем» зокрема [6, 760]. «Одним словом, — пише Л. Курбас, — на мою думку, „Нову генерацію" з театрів треба гнати і в вікно, і в двері» [6, 761].

І наостанок — фрагмент драми абсурду, який можна знайти у «Споминах» Йосипа Гірняка. Актор описує побут акторсько-письменницької групи в Межигір'ї, куди для двотижневого відпочинку виїхав «Березиль»: «Задум Леся Курбаса використати одномісячну відпустку і двотижневий період до нового театрального сезону на підготовку прем'єри „Маклени Граси" в Межигір'ї — не виправдав його надій. Сподівання, що над Дніпром, далеко від столичної суєтні, можна буде зосередитись тільки над постановкою вистави п'єси, були не реальні. Ново-організований Творчий будинок Всеукраїнської спіл-

ки пролетарських письменників у давньому Межигірському монастирі мав завдання створити сприятливі обставини для творців літератури і мистецтва. Однак конгломерат письменників різних угруповань і навіть національностей (українці, росіяни і жиди) своїми проблемами, атавістичними наставленнями та комплексами не сприяв творчій атмосфері. Спільна їдальня і відпочинкова територія монастирського саду, де всі були приневолені щоденно кількаразово зустрічатися, не оправдали надій на сприятливу творчо-товариську обстановку. Кілька російських письменників, за старою звичкою, тримались осторонь. Представники жидівської літератури не демонстрували своєї окремішності, зате їхніх дружин дуже роздратовувала запопадлива опіка наших актрис над „куркульським недобитком", як вони обзивали напівживе хлоп'я в монастирських хащах! Не могли ми похвалитись у Межигір'ї товариськими контактами з „вуспівською" братією з-під прапора І. Микитенка, а найпікантніші були наші взаємини в цьому творчому ресорті з батьком сина Наталії Ужвій — Михайльом Семенком. Синове ім'я теж було „Михайль". Вождь „Аспанфуту", а згодом „Нової генерації", колишній нерозлучний друг і поклонник творчості Леся Курбаса, — перевтілювався у завзятого критика і заперечника театру „Березиль" і його творця, із-за творчого контакту Леся Курбаса з драматургом Миколою Кулішем. Отож М. Семенко із своїми напарниками опинились по тім боці барикади» [16, 361].

На цьому можна ставити крапку: всі слова сказані, шанувальники Л. Курбаса можуть звинувачувати М. Семенка, шанувальники М. Семенка можуть згадати статтю Варвари Жукової (це псевдонім

Костя Буревія) «Фашизм і футуризм», надруковану в часописі Миколи Хвильового «Пролітфронт» (1930, №3, червень), і так до нескінченності. Можна посылатися на людський фактор, на чиїсь надмірні амбіції. Та не можна забувати про політичний психоз, що почав набувати обертів наприкінці 1920-х — на початку 1930-х років, психоз, який призвів до самогубств, до нехтування давніми дружніми стосунками, самообмов і доносів... Далі можна згадувати репресії, мільйони невинних жертв. Єдине, що може втішити, — це те, що, можливо, Л. Курбас і М. Семенко сидять зараз біля небесного маяка і мирно читають газети й книжки, виміняні за наловлену в океані рибу.

### Література

1. Семенко М. Кобзар. Повний збірник поетичних творів в одному томі (1910-1922). — К., 1924.
2. Бібліологічні вісті. — 1926. — №3.
3. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. — К., 1988.
4. Чужий А. Твори. — Черкаси, 1997.
5. Гірняк Й. Спомини. — Нью-Йорк, 1982.
6. Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
7. Панфутурист-екструктор. Лесь Курбас і Всеволод Мейерхольд // Більшовик. — 1923. — 23 червня.
8. Курбас Л. Крах академічних театрів // Більшовик. — 1923. — 12 вересня.
9. Більшовик. — 1923. — 30 жовтня.
10. Цит.: за Адельгейм Є. Кризь роки. — К., 1987.
11. Бумеранг. — 1927. — №1.
12. Семенко М. Сучасні вірші. — Харків, Київ, 1931.
13. Нова генерація. — 1929. — №6.
14. Нова генерація. — 1929. — №8.
15. Нова генерація. — 1929. — №10.
16. Гірняк Й. Спомини. — Нью-Йорк, 1982.

*Надія Мірошниченко*

завідуюча відділу драматургічних проектів НЦТМ ім. Леся Курбаса

### МИКОЛА КУЛІШ І ЛЕСЬ КУРБАС У КОНТЕКСТІ ДІАЛОГІЧНОЇ МОДЕЛІ ТВОРЧОСТІ

Як творяться синхронні в часі драматургія і театр? Яка взаємозалежність їхнього співіснування і які оптимальні передумови для повноцінного розвитку двох даних складових мистецтва? Ці питання є одними з найактуальніших у будь-який період розвитку культури. Пропоную розглядати їх у контексті діалогічної моделі. Зауважу, що концепція діалогічної (полілогічної) природи культури загалом набула популярності у постмодерних культурологічних концепціях, зокрема в працях Михайла Бахтіна та Юлії Крістєвої. Але що дає підставу для розгляду драматургічних текстів і синхронного їм театрального процесу як діалогічної моделі? На мою думку, такою передумовою є, по-перше, синтетичний характер театрального мистецтва, що передбачає апіорі взаємодію і внутрішній діалог у творчості, по-друге, саме походження драматичного тексту. Питання полягає в тому, чи є п'єса без сценічного втілення закінченим цілим, чи вона лише «напівфабрикат», запрограмована частиною цілого? Єдиної відповіді

на ці питання не існує. Літератори здебільшого на-  
полягають на *самоцінності тексту*, а «театрали»  
ставлять на перше місце його *сценічність*. Мені ім-  
понує свідоме прийняття амбівалентності драматур-  
гії: вона існує в двох іпостасях, кожна з яких мож-  
на вважати цілісною, але справжня сутність п'єси  
полягає в їхньому поєднанні.

Продовжуючи цю думку, пропоную виходити з  
того, що постановка не є чимось зовнішнім до тек-  
сту, навпаки, з історичної точки зору саме з театру  
народилася драма як самостійний феномен. Зокре-  
ма, дослідник драми Ерік Бентлі наполягає на тако-  
му трактуванні сутності драматургії: «І хоча похо-  
дження не варто змішувати із сутністю, легше роз-  
пізнати сутність, якщо ми уявимо собі, якими були  
явища, які цікавлять нас, на самому початку... хай  
навіть ми, прийнявши на віру, що онтогенез повто-  
рює філогенез, замінимо тим, що нам відомо про ди-  
тинство окремої людини, брак знань про дитинство  
людства» [1, 87].

Розглядаючи творчість драматурга і режисера як  
діалогічну модель, скористаємося типологією діалогів  
у семантичній теорії. Зокрема, це три основні типи:

1. Звичайний тип діалогу, коли частина контек-  
стів суб'єктів діалогу є загальною, персонажі гово-  
рять приблизно «про одне й те саме» і здатні обмі-  
нюватися інформацією. Зауважу, що в театрі такий  
тип діалогу може зумовлюватися зовнішніми поза-  
мистецькими чинниками (наприклад, соціальними,  
ідеологічними, фінансовими тощо), тому не формує  
повноцінного синтезу у творчості митців.

2. Контексти зовсім чужі одне одному, це, по су-  
ті, нашарування монологів, «діалог глухих» або, за  
німецьким виразом, «говорити, проходячи повз одне

одного». Такий тип діалогу відповідає періодам кри-  
зи в театрі, що може проявлятися на різних рівнях,  
зокрема, і в асинхронності розвитку тих чи інших  
складових (наприклад, драматургія чи режисура  
«випереджає» одна одну, або драматург чи режисер  
сфокусовані на втіленні лише власних ідей і нездат-  
ні до співтворчості).

3. Контексти практично ідентичні, по суті, це ба-  
гатоголосий монолог. Цей тип відповідає ситуації  
тісної співпраці драматурга з конкретним режисе-  
ром, театром, коли п'єса і вистава творяться спіль-  
но. Це майже ідеальний випадок, який зумовлюєть-  
ся не лише фактом співпраці, а й близькістю есте-  
тичних позицій митців.

З огляду на запропоновану типологію, висуваю  
гіпотезу, що такий тип діалогу є найбільш креатив-  
ним і позначає один із вищих ступенів розвитку в  
театрі на певному етапі. На підтвердження цієї те-  
зи наведу думку Соломона Міхоелса: «Драматургія  
і театр живуть у зіткненні, де зміна в одному спів-  
члені викликає певні й відповідні зміни в іншому. І  
не випадково розквіт театру... завжди був, є і буде  
пов'язаний з іменами видатних драматургів. І навпа-  
ки, кризи театру збігалися з лихоліттям у драматур-  
гії... Кризи в драматургії майже завжди викликали  
спроби театру самовизначитися, відмежуватися від  
драматургії. Це... знаменувало занепад певної шко-  
ли і виражало не що інше, як розклад двочленної  
формули, в якій виражений закон життєтворчого і  
органічного зв'язку драматургії й театру... Розпад  
формули зупинявся самим життям. Поступово роз-  
рив між театром і драмою скорочувався, затягував-  
ся тканиною, живою плоттю взаємного розумін-  
ня...» [2, 219—220].

На мій погляд, прикладом такого діалогу є співпраця Миколи Куліша і Леся Курбаса. Розглядаючи особливості творчості цього тандему, передумови його формування, розвиток і засади, можна на цьому прикладі спробувати визначити і основні складові успішності такої діалогічної моделі.

Наводячи думку Соломона Міхоелса, я була свідомою того, що ця теза надається до дискусії, зокрема, з огляду на втрату її актуальності, оскільки наразі «авторський центр» зміщено в бік постановника. Адже існування двох полюсів нібито провокує їхнє підсвідоме розмежування і протиставлення. Проте, на моє переконання, існування цих центрів не вказує на антагонізм: просто характер синтезу в театрі видозмінюється й ускладнюється. Гадаю, сильна позиція режисера полягає не в нівелюванні літературної основи, не в тому, щоб робити її безликою, не в боротьбі і самоствердженні, бо така боротьба нерідко призводить до внутрішньої деструктивності вистави. Натомість сильна позиція режисера — це вміння перетворити драматурга на співавтора, не відмовляючись від його індивідуальності, а навпаки, допомагаючи їй, провокуючи її розвиток.

Зокрема, Лесь Курбас цінував у драматургові не стільки слідування прийнятим театральним законам, що нерідко приймається театрами за вияв «професійності», а індивідуальність. Наприклад, у статті «Два полюси нашої драматургії» режисер писав про творчість Леоніда Первомайського: «В п'єсі яскраво виявлено обличчя автора. Більшість же наших п'єс подібні одна на одну як близнята» [3, 254]. Тут же Л. Курбас справедливо зазначає, що українській драматургії бракує вихідців з лірики, мотивуючи тим, що лірика ближча до драми, ніж епос. Якщо

зважити на те, що в основі ліричного світогляду є примат індивідуальності, суб'єктивності, то ми знову зустрічаємо той же пріоритет постановника у виборі літературного джерела.

Аби зрозуміти передумови творчого діалогу Курбас-Куліш, ми розглянемо ті вихідні позиції, очікування режисера від сучасного автора, викладені в програмному документі «Сьогодні українського театру і „Березіль“, де Л. Курбас визначає своє бачення ролі тієї чи іншої театральної професії в театрі. Ці тези, написані ще до зустрічі з М. Кулішем, сповнені розчарування й болю, скарг на брак повноцінних сучасних українських п'єс (щоправда, не менш гострі нарікання стосуються й театральної музики, хореографії, а особливо критики — лише до художників режисер ставиться з більшою довірою).

Л. Курбас, перш за все, виявляє брак пошуків форми: «У наших драматургів занадто мала воля до форми, вони бояться карколомного експерименту...» [4, 272]. І далі він посилається на знаменитий афоризм Жана Кокто про те, що мистецтво подібне до драбини, на якій неможливо перестрибувати щаблі, тобто уникнути закону мистецької еволюції (взагалі ним безглуздо нехтувати). Слідування банальним формам реалізму сприймається режисером як анахронізм і пережиток. У власній творчості Л. Курбас послідовно дотримувався «принципу Кокто» — і крок за кроком, від вистави до вистави проводив свій театр через щаблі розвитку мистецьких течій модернізму. Вочевидь, подібної еволюції він чекає і від драматурга, спираючись, зокрема, на досвід Німеччини, де література випереджала театр у поступі експресіонізму.

Заперечуючи вбоге намагання «списувати з життя» за старими зразками, Л. Курбас робить акцент не лише на домінанті суб'єктивності, а й насамперед на тому, яка інтенція лежить в основі авторського світу: «... реальність, яку малює художник, є завжди його внутрішньою реальністю, його світовідчужуванням, тобто світом у його відчуженні, його суб'єктивним образом світу, а цей внутрішній світ є або хотінням, прагненням, або спокійно переварюючим, споживаючим черевом» [3, 210]. Отже, режисер не терпів «ситої», споглядальної літератури, яка не проковувала ні розум, ні почуття.

Ще один важливий фактор — відчуття автором національної специфіки, його автентична вкоріненість. Зокрема, режисер зауважував таку потребу у тих творах, які «набирають характеру національного, тобто зв'язаного і з минулим, і з сучасним певної етнографічної території. І не тільки в темах річ, а просто тут на Україні ми маємо других людей, під іншими культурними впливами вихованих» [4, 211]. Л. Курбас наголошує на необхідності нової драматургії саме тоді, коли він відчуває власну готовність до творення нового театру, національного за світовідчуттям.

А тепер розглянемо, який творчий потенціал і театральний досвід має М. Куліш на той час, коли знайомиться з Л. Курбасом? Нагадаємо, що їхня співпраця починається з другої Кулішевої п'єси — «Комуна в степах». Чи мав письменник-початківець рівнозначний режисеру фаховий досвід? Чи наявні в його драматургії всі ті складові, яких потребував Л. Курбас? Відносно першого, вочевидь, ні. Хоча в юності М. Куліш грав в аматорському театрі — під час навчання в Олешках і навіть в армії, коли не бу-

ло військових дій. Мав він і музичний досвід — організував невеличкий оркестр з колеґ-гімназистів, а також деякий час диригував хором. Загалом у нього був хист до театру, зокрема, дружина драматурга згадує, що на читанні п'єси трупкою «Березоля» «Микола талановито віддавав поодинокі репліки, і артисти признавали, що в інтерпретації тих ролей ніхто йому не дорівнює» [5, 730]. Але по суті М. Куліш був неофітом у професійному театрі. І навіть дивовижний для дебютанта успіх його першої п'єси «97», що відразу була поставлена на одній із провідних сцен Гнатом Юрою, а потім ще в кількох театрах, не прилучив молодого драматурга до театральної практики. Зокрема, автор приїхав лише на 50-у виставу до Харківську театру, а в деяких інших театрах взагалі не бачив своїх постановок. Не був М. Куліш при звичасний і до театральних традицій, наприклад, уперто не хотів виходити на сцену після завершення вистави, тож його виносили на руках артисти у тій ювілейній постановці «97» (за спогадами дружини Антоніни Куліш). Варто згадати і творчу ціну, яку мимоволі заплатив драматург за ту першу постановку, коли Г. Юра змінив трагічний фінал п'єси на більш оптимістичний і «прийнятний» для тогочасного соціуму. Хоча М. Куліш і пішов на це, але насправді сприйняв зміну болісно. Отже, від початку поняття «співпраця з театром» має для драматурга негативне забарвлення й означає руйнацію авторської світоглядної концепції.

Окрім браку досвіду, через об'єктивні обставини М. Куліш не мав і подібної до Курбасової освітньої бази. Надзвичайно обдарований хлопець з бідної селянської родини, котрий закінчив гімназію виключно завдяки власним зусиллям, поневіряючись по

притулках і чужих оселях, після складання іспиту для вступу до університету потрапляє до армії. Таким чином, його подальше навчання, крім самоосвіти, полягає у суворій школі життя: участь у військових діях, поранення, революційна і просвітницька діяльність, суди і в'язниці, загроза розстрілу, смерть матері, а згодом і батька, утримування молодших сестер, голод 1921-го року...

Не маючи на той час відповідної мистецької освіти, драматург не міг пройти всі ті шаблі «естетичної драбини», про які говорив Л. Курбас. Уже в першій п'єсі М. Куліша відчутні риси експресіонізму (існування пограничної ситуації, відчуття «межі», за якою втрачається людина), проте в розумінні форми письменник ще лишається значною мірою на позиціях естетики реалізму, щоправда, не «банального» — яскрава індивідуальність автора помітна від початку. Ще немає тих складних багатопланових структур і внутрішньої інтертекстуальності, притаманної зрілому майстру гри з різними жанрами і стилями.

Незважаючи на це, Л. Курбас побачив у драматургові обдарованість, внутрішній больовий стрижень, зумовлений життєвим досвідом, а також українську ментальність попри те, що в юнацькі роки М. Куліш здебільшого розмовляв російською мовою (за винятком спілкування з кількома друзями). На мою думку, ці якості виявили творчий потенціал, з якого зміг вирости справжній майстер слова, але саме відкритість режисера до співпраці і готовність «вести» автора дозволили відбутися цьому стрімкому розвитку митця. Водночас, Л. Курбас отримав унікальну можливість творення нового театру цілком — з усіма його складовими, одне слово, моделю-

вати театр уповні, маючи не просто однодумця й співтворця, а й духовного брата, з яким він пройшов до останньої межі.

Починаючи з «Комуни в степах», практично всі п'єси М. Куліш пише, орієнтуючись на «Березиль», — допрацьовує і узгоджує з режисером тексти, враховуючи особливості трупи театру. Зокрема, цікаве таке свідчення А. Куліш: почувши скаргу на те, що в його текстах мало жіночих дійових осіб, драматург створив «Отак загинув Гуска», де було 11 ролей для артисток. Стаканчик із «Народного Малахія» писався під Мар'яна Крушельницького, Мина Мазайло — під Йосипа Гірняка, а Маклена — на Валентину Чистякову, щоправда, Л. Курбас віддав роль Наталі Ужвій. На жаль, лише менша частина написаних М. Кулішем творів дійсно була реалізована в «Березолі» (до того ж здебільшого на короткий період), а більшість отримувала заборони від Реперткому. Але тут важливо, що режисер намагався пробити крізь заборони практично кожен п'єсу М. Куліша, чудово розуміючи, чим він сам ризикує. Так само, письменник кожен п'єсу створював саме для «Березоля», і навіть якщо вона не ставилася взагалі чи ставилася в іншому театрі, як-от «Патетична соната» в Москві (в Камерному театрі в російському перекладі), тут важлива внутрішня інтенція драматурга, уявлення живого театру. Очікування театром майбутньої п'єси і готовність до співпраці є безумовним стимулом для літератора, його духовною підтримкою і натхненням.

Здавалося б, за умов співпраці двох художників «нерівного досвіду» можна було б говорити про потужний вплив Л. Курбаса на М. Куліша, проте сам режисер заперечує значення впливу як такого,

засвідчуючи наявність певних мистецьких законів, які митці відкривають паралельно, навіть не спілкуючись. Натомість співпраця безумовно посилює цю тенденцію. От що пише режисер, відповідаючи на докори критики щодо переймання ним прийомів Всеволода Мейєрхольда чи Олександра Таїрова (і це при тому, що Курбасові вистави, де використовувалися подібні прийоми, часто виходили раніше, ніж у згаданих російських режисерів): «Як це не смішно, але для нього (критика. — Н. М.) це „америка“, він не розуміє, що в обставинах великого здвигу у всесвітньому мистецтві, всяка свіжа голова, при всій різноманітності комбінацій, буде робити по суті те саме, що й інший» [4, 213]. Проблема в тому, що навіть українські критики звикли ставитися до вітчизняної культури як до вторинної і меншовартісної порівняно з російською, тому припустити відсутність впливів і навіть випередження, здійснене українським митцем, було вкрай важко.

Отже, які засади діалогічної моделі «Куліш-Курбас»? Гадаю, можна виділити п'ять тез:

- 1) вихідна відкритість до діалогу на різних етапах творчості;
- 2) спільні або близькі естетичні засади;
- 3) зорієнтованість на національну модель культури;
- 4) пошук нових форм, створення мистецтва нового типу;
- 5) спільна громадянська позиція.

Розглянемо коротко запропоновані тези. У своїй статті «Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр» (1926) Л. Курбас трактує сучасність як період розкладу мистецтва, коли кожен напрям обирає одну

сторінку мистецької фактури. І головним, визначальним у театрі, режисер вважає часовий момент, а у зв'язку з ним — драматургію. «Організація впливу на психіку глядача в часі, в поступовості, у співвідношеннях у часі, є основною річчю, і не дарма у всі часи драматургія вважалася головною річчю в театрі, оскільки драматург визначенням, розгортанням своєї фабули, її композиції в певний закінчений твір, є головним організатором театру» [4, 91]. І далі Л. Курбас скаржиться на силу обставин, коли режисер змушений частково перебирати на себе функції драматурга: оскільки «... в такій несталій культурі, як наша, — драматурга, як чогось такого, що могло б іти в парі з режисером, немає, ... то режисеру треба бути дуже добрим драматургом щодо композиції видовища, спектаклю» [4, 91]. Отже, ми бачимо, що режисер мислить ідеального драматурга як такого, що здатен «іти в парі», демонструючи свою готовність до співтворчості. Подібну позицію ми зустрічаємо й у М. Куліша. Попри невдалий негативний досвід із «97», драматург лишається відкритим до діалогу, про що свідчить і його вимогливість до себе, його нескінченні доробки, переписування текстів, перші варіанти яких він апробовував на друзях-літераторах, але насамперед для нього важила думка Л. Курбаса. «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, підносить драматурга, дає силу, примушує працювати і т. д.» [5, 467]. Так само, як і Л. Курбас, М. Куліш вбачав у театрі полілогічну модель: «...я б запропонував... оперувати п'ятикутником, де були б драматург, актор, режисер,

художник і глядач» [5, 459]. Отже, ми бачимо готовність автора вчитися у театру, але не будь-якого, хай навіть офіційно визнаного, а близького за світоглядною позицією. Хоча навчання полягало не лише у практиці. М. Куліш активно займався самоосвітою, більше того, він збирав матеріали для української театральної енциклопедії.

Тепер щодо естетичної основи обох митців. Коли йдеться про ці дві постаті, проблематично говорити про чистоту стилів, адже Л. Курбас свідомо проводив свій театр через різні течії модернізму: натуралізм, символізм, футуризм, експресіонізм; так само режисер експериментує із численними жанрами і використовує та синтезує принципи інших мистецтв (музики, живопису, кіно). Подібне експериментування з жанрами, формами, стилями знаходимо і в М. Куліша. Зокрема, ось які епітети до різних текстів драматурга знаходимо в передмові Лесь Танюка до двотомника М. Куліша: «зразки побутового реалізму в... „сільській трилогії“, „фарсова спроба антибюрократіади“ („Хулій Хурина“), „філологічний водевіль“ („Мина Мазайло“), психологічна мелодрама („Зона“), перероблена у „драматичну сатиру“ („Закут“), вершина трагедійного жанру („Народний Малахій“), „п'єса-розвідка“ („Патетична соната“) — спроба сплаву слова з рухом і музикою, здійснена на основі принципів експресіоністичної драми, „філософська трагікомедія-метафора“ („Маклена Граса“), „чисто авангардистський“ „Вічний бунт“» [5, 11—12]. Та попри багатовекторність інтенцій, обох митців об'єднувала все-таки домінанта експресіонізму.

Нагадаємо, що експресіонізм (від франц. *expression* — вираження) виникає спершу в малярстві (1905 року група «Міст» Ернста Кірхнера, 1911 року —

об'єднання «Блакитний вершник» під керівництвом Василя Кандинського в Німеччині). Теоретичною основою експресіонізму стало розроблене мистецтвознавцем Вільгельмом Воррінґером вчення про «вчування» і «абстракцію», згідно з феноменологією Едмунда Гуссерля. Експресіонізм поширюється в 1910—30-х роках практично в усіх видах європейського мистецтва. Наприкінці 1920-х років театр «Березиль» Л. Курбаса спільно з літераторами групи ВАПЛІТЕ наголошують на існуванні експресивного реалізму, який є, по суті, українською версією експресіонізму.

Ключ до розуміння течії — в самій назві: експресіоністам цікавий, перш за все, внутрішній світ людини, її почуттів. Такий погляд призводить до інтенсифікації індивідуальності, провокації «я» художника. Етапною для режисера стала постановка п'єси класика європейського експресіонізму Георга Кайзера «Газ». Авторську концепцію режисер розвиває і в постановках текстів М. Куліша, якому також були притаманні виразні риси експресіонізму.

Експресіоністична драматургія повертається, в тому числі, до «героя-маски». Поєднання цього принципу з крайнім індивідуалізмом виглядає майже парадоксом, проте, гадаю, це можна пояснити психологічним ефектом самої маски, яка дає можливість «заховати» справжню сутність і, таким чином, звільнити її від відповідальності, «розкріпачити», а також проявити «багатоликість» індивідуальності. М. Куліш використовував особливості маски переважно в комедіях («Так загинув Гуска», «Мина Мазайло»).

На відміну від комедій, у драмах і трагедіях характери головних персонажів надзвичайно ускладнювалися, а вся п'єса могла перетворюватися на

своєрідну проекцію внутрішнього світу героя. Наприклад, у «Патетичній сонаті» ремарки подаються від першої особи і, по суті, все дійство подається через призму сприйняття поета. У розвитку дії «Народного Малахія» можна простежити відбиття химерного «потоків свідомості» головного персонажа — Малахія. Його мандри — це нібито подорож у власному внутрішньому світі, який зазнає руйнацій і мутацій.

Ще одна тенденція експресіонізму — тяжіння до універсальності і, як наслідок, — численне використання загальнокультурних цитат. М. Куліш не випадково вдається до біблійної ремінісценції в згадуваній трагедії, адже Малахій — останній пророк Старого Заповіту. Згадаймо і використання триповерхового «вертепного» світу в структурі «Патетичної сонати», двоповерхового — у «Маклені Грасі», де «нижнім» відводиться роль своєрідного «пекла».

Найявне у М. Куліша і характерне для естетики експресіонізму тяжіння до екстремальних ситуацій, гостре відчуття «межі». Це проявилось вже в ранній п'єсі «97», де під час голодомору батьки їдять власних дітей, і лишилося в зрілих творах, наприклад, у «Маклені Грасі» (вражаюча ситуація, коли герой намагається оплатити власне самогубство і наймає для цього 13-річну дівчинку).

Спільні для обох митців й інші позиції, наприклад, схильність до точних наук: Л. Курбас цікавиться відкриттями тогочасної фізики; для М. Куліша ж особливим типом відпочинку було занурення у вищу математику. Обоє захоплюються філософією та психологією.

Єднало драматурга та режисера й те, що вони вбачали в театрі духовного провідника нації, а творення національної самосвідомості неможливе без

планетарного відчуття культурної єдності. «Українці розвиваються сьогодні в націю в модерному розумінні цього слова, і ту саму тенденцію переслідує український театр. Роздерти рамку провінціалізму, нав'язати до головних течій світу — це наше завдання» [6, 664]. Характерно, що теми майже всіх п'єс М. Куліша стосуються тогочасних українських реалій, за винятком умовного закордоння в «Маклені Грасі»: «... я все одно буду відбивати й освітлювати національну проблему», — зазначає він [5, 460].

М. Куліш якраз і поєднував українську своєрідність та актуальність із міфологічними, а отже, універсальними проблемами. Оригінальність текстів проявляється як у формальних ознаках — архітектоніці творів, так і у змісті — теми, ситуації, герої. Натомість, «європейськість» — в архетипах, стилістиці.

Л. Курбас обстоював ідею творення нового театру, який би брав на себе місію духовного перетворення людини. Але паралельно до цих прагнень відбувався протилежний процес, інше «перетворення» — українця на «гомо советікус». Пророкою виявилася вистава «Народний Малахій», яка винесла на кін знаковий для доби образ людини, що прагне реформувати світ відповідно до химер своєї хворої уяви. Саме ця вистава виявилася фатальною для обох митців. Ідеологічна машина знищувала всіх, хто не піддавався усередненню, хто мав власну думку. Вона поглинула і титанів українського театру — М. Куліша і Л. Курбаса.

Варто також зауважити, що модель «режисер-драматург» зумовлена не просто збігом обставин, а свідомим прагненням до її утворення. У своєму виступі на театральному диспуті 1929 року М. Куліш зазначає: «... друга причина драматургічної кризи —

---

це наше невміння піднести, виховати драматурга... Будувати, вирощувати драматургічну культуру — це не значить бити її. Можна їй перебити хребта» [5, 460—461]. Для Л. Курбаса з його педагогічними здібностями загалом було характерним уміння опікуватися іншими митцями. Пройшовши різноманітні готові «щаблі» європейського мистецтва, режисер творить власну модель театру, в якому рівноправну роль відведено драматургу. У цьому — унікальний потенціал творчого діалогу режисера і письменника. Адаже тандем Курбас-Куліш не лише вербалізував актуальні естетичні й світоглядні проблеми, але певним чином випередив свою епоху, структуруючи просторово-часовий континуум українського театру.

### Література

1. Бентли Э. Жизнь драмы. — М., 1978.
2. Михоэлс С. Статьи. Беседы. Речи. — М., 1964.
3. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників. Документи. — Балтимор-Торонто, 1989.
4. Курбас Л. Березіль: Из творчої спадщини. — К., 1988.
5. Куліш М. Твори в 2-х томах. — К., 1990. — Т. 2.
6. Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.

*Ірина Чужинова*

аспірантка відділу театрознавства ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України

### «НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ»: ФРАГМЕНТИ МАЙБУТНІХ ДОСЛІДЖЕНЬ

«Малахій» іде (табір ворогів і друзів збільшується, лають, лають... І все ж дуже кепсько розуміють цю мою річ)...»

*Микола Куліш*

2007-го виповнюється 80 років без перебільшення найзагадковішій українській п'єсі — «Народному Малахію» Миколи Куліша. Як не дивно, але досі цьому твору не було приділено належної уваги з позиції його художньої (себто літературної, а головне — театральної) генези. Першу драму М. Куліша «97» і «Народного Малахія» відділяють неповні чотири роки, проте за цей невеликий проміжок часу драматург як творча особистість принципово і відчутно змінився.

Сам же автор, за винятком окремих заперечень з приводу неправильної ідеологічної оцінки п'єси, розгорнутих коментарів не залишив. Маємо лише коротке заповнення: «... основна мистецька... установка

театру Курбаса цілком відповідає моїм поглядам як драматурга...» [1, 459], і вже безпосередньо стосовно «Малахія»: «... до того, що ви бачили на кону, мені навряд чи вдасться додати щось нове» [1, 456—457]. Однак вистава Леся Курбаса — Вадима Меллера «Народний Малахій» (1928), переживши, як і п'єса, три редакції, тим не менш не полишила по собі ґрунтовних театрознавчих матеріалів, які б сьогодні дозволили реконструювати спектакль. Дослідники творчості українського режисера нині змушені апелювати до літературного тексту, щоб поновити принаймні у вигляді припущень певні сценічні реалії.

Безперечно, творча співпраця Л. Курбаса і М. Куліша мала місце, але ступінь взаємопроникнення двох творчих енергій залишиться (і, мабуть, вже назавжди) на території здогадів і припущень. Говорити про конкретні завдання, що ставив режисер перед драматургом (не кажучи вже про «замовлення» текстів), або про зворотний вплив тексту п'єси на концепцію майбутньої вистави, варто лише умоглядно, покладаючись на власну інтуїцію і розуміння естетик двох митців. Лише за таких умов можна спробувати відчутти «міру творчого компромісу» і записати це на рахунок впливу «співтворця».

Наразі я лише пропоную шляхом припущень і спостережень поглянути на деякі реалії тексту з позиції їх витоків, коригуючи такий погляд свідченнями про виставу й відомі факти з історії діяльності Л. Курбаса. Однак, з огляду на надто складну структуру «Народного Малахія» і початкову стадію власних досліджень, я в жодному випадку не претендую на вичерпність певних суджень, що нині більше скидаються на окремі фрагменти, з яких доведеться у майбутньому витворити цілісну картину.

На мій погляд, «Народний Малахій» — це перша п'єса М. Куліша, в якій він прицільно точно розраховував свого режисера. Гіпотетично уявляючи параметри майбутнього твору, драматург розумів, яким саме має бути матеріал, що зацікавив би керівника «Березоля». Саме з цих міркувань М. Куліш зробив спробу звернутися до експресіонізму як стилю, що найбільше відповідав мистецьким пріоритетам Л. Курбаса.

Однак слід зважити на певні обставини, що стосуються цього творчого дуєту (і видаються мені цілком слушними). Дослідниця української літератури Анна Біла, зокрема, зазначає: «Брак цілісного світогляду, філософічності й аналітизму в літературі цього періоду, спорадичність художніх пошуків, ... відсутність стильової спадкоємності між письменницькими поколіннями... вирішили долю експресіонізму як стильового напрямку...» [2, 294]. Певною мірою користуючись художньою технікою (тобто лише «формою» експресіонізму), вітчизняні письменники так і не стали апологетами експресіоністичного світогляду західного зразка.

П'єса «Народний Малахій» цілком і повністю підтверджує такий висновок. Більше того, в даному випадку експресіонізм для М. Куліша відіграв роль орієнтиру, підказки до вирішення окремих завдань і, суто практично, — точкою зближення з Л. Курбасом. У результаті саме в цьому тексті найяскравіше проявився синтез українського світогляду й традиційних для українського театру тем і західних мистецьких впливів (причому як актуальних, так і класичних), які М. Куліш спостеріг у попередній драматургічній практиці театру Л. Курбаса. І в «Патетичній сонаті», і в «Маклені Грасі», котрі теж, очевидно, створювалися із урахуванням особливостей

творчого методу конкретного режисера, подібного геніального сплаву менше. На це були свої об'єктивні причини.

З огляду на вищесказане, іншого забарвлення набуває спостереження науковця Юрія Шереха (Шевельова): «... в виставах п'єс Миколи Куліша праця 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» [3, 137]. Думаю, причини такого враження варто шукати саме в текстах М. Куліша.

Невдовзі після початку роботи над «Народним Малахієм» М. Куліш напише в листі до друга дитинства Івана Дніпровського: «Серйозно готувався до „виступу“ з літератури. Здавалось, та ще й тепер здається, що краще та і чесніше замість пера та взяти в руки другу зброю. І тільки вчора, прочитавши Курбасові дві перші дії, позбувся трохи хронічного мого настрою... Він навіть захопився і сказав, що вийде прекрасна, з глибокими ідеями річ...» [1, 555]. Крилася за цією зустріччю лише дружня підтримка, чи важлива порада — не відомо. Однак знаємо, що саме в цей час Л. Курбас активно працював над випуском вистави «Войцек» за Георгіом Бюхнером, якої, на жаль, глядачі так і не побачили.

За спогадами літературознавця О. Мацкіна, який 1927 року разом із Л. Курбасом дивився «Войцека» у Гамбурзі, режисерські враження від твору Г. Бюхнера були такі: «... найцікавіше в цій п'єсі — характер Войцека, в ньому нібито поєдналися таємниця і побут, твереза логічність думки та привиди, що її переслідують... Він самотній і гірко відчуває свою самотність... якщо шукати для нього якусь форму-

лу, то ось вона — інакодумство...» [4, 243]. Пізніше О. Мацкін подивиться «Народного Малахія» в «Березолі» й визначить жанр п'єси як «дивний симбіоз побутового анекдоту і фантазії некерованої свідомості» [4, 248].

Думаю, М. Куліш із текстом Г. Бюхнера у Курбасовому перекладі на момент написання «Народного Малахія» був знайомий — і навіть встиг зробити для себе певні спостереження й висновки. «Слід» «Войцека» в цій Кулішевій п'єсі доволі чіткий — починаючи від окремих фрагментів (наприклад, кількох химерних деталей-образів зі світу божевільних на кшталт «у траві верблюжі вуха ростуть» [1, 54] у поєднанні із страшним видінням «замість кавунів дитячі голови посходили» [1, 55]) — трансформованими вочевидь із фрагменту марення Войцека: «там у траві, де ростуть губи, вечорами зводиться ціла голова» [5, 28])<sup>1</sup>, закінчуючи цілком конкретною ідеєю щодо просторового вирішення твору. Казка, що її розповідає бабця в кульмінаційній сцені вбивства Марії (і це по суті — ідейна матриця самого «Войцека») слугує основною підказкою.

Цей фрагмент вартий уваги: «Жило собі колись бідне дитя, і не було в нього ні батька, ні мами — всі вони повмирали. І не мало воно нікого на світі. Всі-всі повмирали. І пішло дитя шукати день і ніч. А на землі нікого не було, то й захотіло воно піти на небо, і місяць сяяв йому привітно, а коли воно зрештою туди дісталось, то побачило, що йому

<sup>1</sup> Однак слід зауважити, що ці образи у М. Куліша відповідають й цілком конкретним соціально-історичним реаліям: у першому випадку міститься прозорий натяк на «легалізоване» в суспільстві постійне підслуховування, в другому — згадка про жахливі картини голодомору (своєрідний перегук із п'єсою «97»).

світлив уламок гнилого корча. І подалося воно далі, до сонця, а дійшовши туди, угледіло, що то був зів'ялий сонях, а потрапивши до зірок, зрозуміло, що там малесенькі золоті цятки такі, як їх залишає на тернині сорокопуд; а забагло дитя знову на землю, вертається назад та й бачить перед собою перекинутий горщик; і залишилось воно самотою, сіло та й заплакало, і досі, самотнє, сидить і плаче» [5, 39].

Можна припустити запозичення М. Кулішем епічного простору казки, в якому найефективніше і найорганічніше здатні співіснувати і взаємодіяти дві контрастні теми — «побутова» і «фантастична». Саме в такому контексті навіть сни Малахія цілком вірогідно мають можливість на певний час матеріалізуватися. До того ж у цій коротенькій казочці вже зафіксовано траєкторію шляху Малахія, його подорож в «голубую даль», а як наслідок — «сходження» на землю (що до того ж підкріплено ідіомою «зійти з розуму» щодо психічного стану героя і підкреслює саме низхідний рух). Схожу на бюхнерівську систему «образів-двійників» Л. Курбас і В. Меллер продублюють у виставі, прикрасивши оселю Малахія сонцем і зменшеними його «копіями» — соняшниками, а М. Куліш у п'єсі до «клейнод» Нармахнара запише «на великі свята корону з соняшника в руці» [1, 54]. При цьому текст вітчизняного драматурга насичений образами і лексикою українського фольклору, поширеною саме в казках (до прикладу — згадки впродовж усієї п'єси в різних контекстах про сонце і місяць, що тісно пов'язані з розвитком подій у творі і, дійсно, укрупнені до символів).

Щодо впливу «Войцека» можна ще додати таку відому, але важливу для нас подробицю: твір цей, по суті, є набором окремих сцен, які не зазнали ос-

таточної авторської редакції, тому питання їх фіксованої послідовності залишається відкритим. Вказуючи на типові для експресіонізму прийоми в «Народному Малахії», дослідниця творчості М. Куліша Наталя Кузякіна звернула увагу також на композицію твору, згадавши, що Анатолій Луначарський називав такий спосіб побудови дії нанизуванням сцен на монодраму центрального героя [6, 9].

Архітектоніка п'єси «Народний Малахій» дійсно має своєрідні особливості. Наприклад, Л. Курбасові, який неухильно слідував за драматургом, критики «інкримінували» «відрубність першої дії, що ... сценічно відходить від решти п'єси» [7, 400]. Однак, якщо розібратися, то перша дія у М. Куліша більше нагадує винесений «за дужки» основної розповіді своєрідний пролог.

У такому прийомі, наприклад, простежується схожість зі структурою вистави «Джиммі Гітінс» (за романом Ептона Сінклера). У цьому спектаклі Л. Курбаса (за його ж інсценізацією) перша дія була завершеним алегорично-пародійним епізодом, що одночасно коментував і пояснював основний конфлікт твору на над-побутовому рівні. Якщо згадати, що перша дія «Народного Малахія» відбувається у фантастичному містечку Вчорашньому, а потім переноситься до реального міста Харкова, то така паралель цілком правомірна.

Не зайвим тут буде згадати і про принаймні дві драми Вільяма Шекспіра — «Отелло» і «Король Лір» (з останньою, до речі, часто порівнюють «Народного Малахія», однак лише на рівні певної фабульної схожості). Справа в тому, що в цих творах також наявна доволі специфічна структура. Тобто перша дія перетворена на окрему «міні-п'єсу» і одночасно

виступає «прологом» і зав'язкою основної історії. (Крім того, у відкритому для української сцени Л. Курбасом «Макбеті» частина першої дії присвячена «містичній» історії, яка водночас є сконцентрованим переказом фабули цілої п'єси і до певної міри її висхідною точкою.)

Схожим чином в «Народному Малахії» перша дія перетворена на окрему, сказати б, «п'єсу в п'єсі», а наступні чотири дії, дійсно, ніби «нанизані» на «стрижень» розповіді про шлях центрального героя і весь час апелюють до дії першої, дублюючи її схему. Наприклад, чотири рази поспіль Малахій ніби трохи «запізнюється» на свій вихід, з'являючись лише після певної паузи (винятком є 3-я дія, але там Малахій після єдиної репліки одразу зникає аж до 8-ої картини). У творі існують п'ять окремих кульмінацій, п'ять окремих розв'язок, напруга яких від кожного нового зіткнення мрійника з реальністю все зростає і набуває вже не сатиричного, а драматичного звучання.

Однак таке сюжетне «рондо» врешті-решт перетворюється у розімкнену лінію маршруту Малахія — людини, якій відмовлено в можливості повернутися до рідної оселі. Тут, як на мене, було б доречним скористатися влучним спостереженням філософа Сергія Кримського щодо принципової відмінності двох картин світу, репрезентованих у літературі Данте Аліґ'єрі і Міґеля Сервантеса де Сааведри. На зміну поету, що рухався непорушними у своїй структурі і логіці колами пекла, чистилища і раю «Божественної комедії», приходить Дон Кіхот з його ламаною траєкторією випадкових маршрутів і, як наслідок, непередбачуваними зустрічами і пригодами [8, 126]. У п'єсі Куліша Стаканчик, як і іспансь-

кий ідальго, рухається назустріч уявній, нереальній меті, тому його потрапляння до конкретних установ, з одного боку, виправдані логікою безсторонніх спостерігачів, а з іншого — є цілком випадковими для самого героя. Отже, генеалогічний зв'язок Малахія та Дон Кіхота простежується ще й таким чином.

Зауважимо, що М. Куліш у п'єсі вибудовує цікавий «еволюційний» ряд «будинків» — від родинного, інтимного середовища до «громадських закладів» і, врешті, «публічного дому», у цей спосіб ніби унаочнюється деградація особистості.

Будинок як символ, думаю, тут є принциповим, адже Малахій у М. Куліша — «міщанин» із цілком «дрібнобуржуазною», «хуторянською» свідомістю. Тому цілком імовірно, він — близький родич іншого комедійного героя, Саватія Гуски, чий «форпост обивательського щастя» було знищено з середини таємничим «гранчекістом». Втеча Саватія Савловича зі світу власних спогадів і мрій у світ реальний (на острові) закінчується вельми трагічно, а саме — втраченою домішкою і божевіллям героя. Там, де закінчувалася комедія Гуски, власне, починається трагедійне Малахія. Масштаб постаті головного героя, безперечно, укрупнено, однак загибель світу новоявленого пророка також тісно пов'язана саме із «розгерметизацією» життєвого простору<sup>2</sup>.

Після виходу вистави Л. Курбаса М. Куліш змушений навіть заперечувати очевидне, продовжуючи акцентувати саме «міщанське» походження героя: «Однією з основних помилок нашої критики є думка

<sup>2</sup> Можливо, «хатки» вистави «Диктатура» Івана Микитенка певною мірою підказані саме таким акцентом М. Куліша на «одомашненій» свідомості певних соціальних верств населення.

про те, що Малахій — селянин. Анітрохи. Місце дії не село, а містечко» [1, 457]. Такий умисний додатковий наголос правомірний для автора. Ця тема окремо ще не розроблялася, але в контексті творів драматурга можна зробити висновок, що село для М. Куліша — простір трагічний, опоетизований, заселений антагоністами, між якими точиться жорстока боротьба, — не на життя, а на смерть. Цей світ ретельно оберігається від вторгнень, він — як правиток усіх початків і всіх історій. Комедійні герої М. Куліша, образно кажучи, ніби покарані авторською рукою за найстрашніший гріх гордині (тобто сорому за своє українське коріння) і виселені за межі цього «села—раю»<sup>3</sup> — в місто (яке образно — «земля», що перетворюється на «пекло»).

Л. Курбас і В. Меллер, тим не менше, зображуючи середовище існування Малахія, у першій дії вистави відчутно змістили акцент у бік «сільської» ідилії (йдеться навіть не про хати під стріхами, вітряк, соняшники, дерева—сади). Універсальна картина «ідеального», довершеного світу у виставі мала подвійну характеристику: одночасно і як замкнена в собі (інтер'єр оселі), і розімкнена у простір — на лубочний життєрадісний пейзаж. А таке «вписування» буття людини в природу притаманне саме сільський культурі. Подібне «виправлення», думаю, зна-

<sup>3</sup> На жаль, досі ніхто не написав про вплив Тараса Шевченка на образний світ драм М. Куліша. Тож знову доведеться оперувати припущеннями. Але мені видається можливим провести паралель із широковживаним в українського класика тропом «село—рай» (що поволі набуває характеристик занапащеного, спалюженого простору). Без сумніву, цей «втрачений рай» асоціюється із болючою темою національної незалежності і є за своєю суттю близьким тематиці творів М. Куліша.

добилося режисерові, щоб загострити цілком експресіоністичне протистояння світу «природного» та «урбанізованого». Те, що драматург, зважаючи на особисті переконання, свідомо оминув, Л. Курбас виправив і довершив відповідно до обраного мистецького стилю.

Продовжував і поглиблював протистояння «природне — урбаністичне», «природне — штучне» придуманий художником і режисером епізод «сну Малахія» із фантастичною машиною, яка асоціативно відсилала до пародії на конструктивістські театральні експерименти, а з іншого боку підтримувала тему технократизації світу [9, 221].

М. Куліш зі свого боку, безперечно, заклав у п'єсі передчуття катастрофи через втрату гуманістичних цінностей у світі, де за вдосконаленням зовнішньої форми і невпинним технічним прогресом фатально забувають про внутрішній світ людини. Однак ця тема тут скоріше вгадується, ніж повноцінно розкривається. Адже головний герой п'єси — «реформатор» життя і людей не в переносному, а в прямому значенні цього слова. Тобто принциповим є те, що М. Куліш подарував Малахію мрію про здатність впливати на людей, поліпшуючи їх. Таким чином, джерело перетворення світу — сам Малахій.

Коротко нагадаю, що у п'єсі «сон Малахія» виглядає таким чином: «По черзі до нього підходять: дідок у дармовисі, колишній воєнний у галіфе, дама, Агапія, санітар, божевільні. Він накриває кожного голубим покривалом, повчає, переконує, потім робить магічний рух рукою, і тоді з-під голубого покривала виходить оновлена людина, страшенно ввічлива, надзвичайно добра, ангелоподібна» і т. д.) [1, 53].

Уся розгорнута ремарка (що цілком можливо з'явилася й пізніше за сценічний варіант, як це припускає дослідник Лесь Танюк [1, 761]) дуже нагадує сценарій невеликого фільму. Можливо, автор пропонував звернення до кінематографа як альтернативи режисерському вирішенню; до речі, Л. Курбас уже звертався до кіноестетики у своїх виставах (наприклад, у вже згадуваному «Джиммі Гітінзі»).

Однак цей епізод «сну Малахія» навряд чи був для М. Куліша принциповим, він радше свідчив про данину тому ж експресіонізму. Основною ж характеристикою Малахія драматург робить саме божевілля героя. Тема ця теж потребує поглибленого вивчення. Зауважмо, що всі згадувані літературні персонажі-попередники — і Войцек, і Джиммі Гітінс, і Дон Кіхот, і Гуска (обмежимося чотирма, щоб свідомо поки що не розширювати коло) утворюють доволі цікавий і специфічний ряд. Щоправда, два останні персонажі опиняються ближче до Малахія, оскільки божевілля Стаканчика теж, з одного боку, перетворено на ознаку «обраності», а з іншого, «душевна хвороба» Малахія — це і є екстрапольована назовні внутрішня втеча.

За спогадами відомого критика, письменника Юрія Смолича, М. Куліш неодноразово згадував, що пише цікаву роль для Амвросія Бучми (додаючи, що тому доведеться гримуватися «під Кирпатого Мефістофеля»). З цієї згадки Ю. Смолич далі виводить певний вплив творчості Володимира Винниченка на М. Куліша [10, 61]. Однак можна припустити, що Микола Гурович щодо «Мефістофеля» жартував (або то просто вигадка Ю. Смолича, аби виправдати М. Куліша, який начебто перебував під «ворожим» впливом В. Винниченка), а на А. Бучму орієнтував-

ся саме як на виконавця ролі Джиммі Гітінса в однойменній виставі. Цю ж роль грав і Йосип Гірняк, однак Л. Курбас дійсно не помилився, коли обрав виконавцем Малахія Мар'яна Крушельницького. Про цю роботу написано вже чимало, я тільки акцентую принциповий момент: божевілля Малахія на сцені мало всі ознаки клінічного прояву шизофренії, а головне — було не суцільним станом безпам'ятства, а лише пульсуючими спалахами. Цей момент, на мою думку, виявився принциповим для хибної оцінки вистави загалом.

Ще на початку своїх досліджень української драматургії Н. Кузякіна образно і дуже точно сформулювала для себе основну трагедію доби — після 1917 року світ розколовся на дві половини. І надалі завжди пояснювала трагічність долі митців цією картиною світу [11, 34]. Думаю, саме в «Народному Малахії» М. Куліш, а за ним і Л. Курбас, цей «розлом» зафіксували, причому «тріщину» провели саме через свідомість пересічного обивателя Малахія. З логіки розвитку образу недвозначно впливало те, що «хвора» частина свідомості героя активізувалася в момент проголошення «голубих ідей», які небезпечно були подібні до комуністичних закликів. Саме це — наріжний момент для розуміння п'єси й вистави.

Н. Кузякіна назвала творчий і життєвий шлях Куліша—Курбаса — «третьім шляхом» [6, 12], С. Кримський вводить поняття «третьої правди» [8, 227]. Щодо «Народного Малахія», гадаю, йдеться про одне й те ж. Принципова мистецька чесність і талановитість інкримінувалися художникам як злочин. Офіційно ж авторів звинуватили, звичайно, в «ідеологічних збоченнях», наслідком яких стала «критика радянської дійсності». Однак, якщо згадати біографію

М. Куліша, то навряд чи вдасться записати його до табору свідомих «антисоветчиків».

П'єса «Народний Малахій», окрім філософських питань, зачіпає й доволі складний шар морально-етичних проблем, котрі, у першу чергу, стосуються самого автора. Цілком слушно більшість дослідників творчості М. Куліша зауважують, що драматург у п'єсі відобразив розчарування в революційних ідеях свого мистецького кола. Я лише зауважу, що принциповою є фіксація саме поступальності (як складного поетапного процесу) цього розчарування. Довге і по-дитячому наївне небажання прощатися з ілюзіями врешті закінчується особистісною трагедією катастрофічного масштабу — і таке «одкровення» також закладено в цій геніальній п'єсі. Власне, коло ідей і тем можна було б розгортати, але в даному випадку висновок очевидний: на прикладі саме «Народного Малахія» М. Куліша і Л. Курбаса (а також В. Меллера, М. Крушельницького і всіх учасників вистави) можна говорити не про банальну критику радянської дійсності, а саме про несумісність Митця і Системи. І помиляються ті, хто вважає, що у цього протистояння є історичні межі.

### Література

1. Куліш М. Виступ на театральному диспуті 1929 року // Куліш М. Твори в 2-х томах. — К., 1990. — Т. 2.
2. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. — К., 2006.
3. Шевельов (Шерех) Ю. В. Я — мене — мені... (і довкруги). — Харків — Нью-Йорк, 2001. — Т. 1.
4. Мацкин А. По следам уходящего века. — М., 1996.

5. Бюхнер Г. Войцек (у перекл. Леся Курбаса) // Сучасність. — 1993. — №12.
6. Кузякіна Н. Щедре літо Миколи Куліша // Український театр. — 1992. — №6.
7. Рудін П. «Березиль» у Києві // Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників: Документи. — Балтимор — Торонто, 1989.
8. Кримський С. Запити філософських смислів. — К., 2003.
9. Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса. — К., 2004.
10. Смолич Ю. Розповідь про неспокій: Дещо з книги про двадцяті й тридцяті роки в українському літературному побуті. — К., 1968.
11. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії: Частина перша (1917—1934). — К., 1958.

*Наталія Єрмакова*

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу театрознавства ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України

## ДО ІСТОРІЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРАКТИКИ ЛЕСЯ КУРБАСА У МОБІ

1922 року, створивши мистецьке об'єднання «Березиль» (МОБ), Лесь Курбас започатковує грандіозний педагогічний експеримент, специфіка якого вимагала від «об'єкта» виховання — режисера, актора, художника, — аби той сам опікувався власним мистецьким удосконаленням. З цієї причини всіма ділянками організації керували режисери, що мало розвивати почуття відповідальності майбутніх чільників вітчизняного театру, які згодом повинні були стати лідерами процесу, а не лише постановниками окремих вистав.

Для Л. Курбаса створення режисерської школи починалося із виховного моменту: «Слухачі, учні режисеру, адепти режисеру повинні пам'ятати, що вони тут не в школі, і не в такій установі, де їх штовхають і показують: вони повинні рости самі, пробивати собі шлях до пізнання мистецтва самі; тут у нас немає і не допускається такої постановки справи, щоб був професор, авторитет, який пригнічує са-

мостійну думку, — у нас усе робиться шляхом вільного обміну думок» [1]. Недаремно першим засадничим принципом МОБу вважалося здобуття освіти та самоосвіта. Вся праця умовно розподілялася на «аудиторну» — студіювання різноманітної літератури з питань мистецтва, філософії, історії, психології тощо та на «практичну» — здійснення вистав, робота у кіно чи започаткування власного театрального журналу і т. ін.

Навчання було систематичним і об'єднувало представників усіх театральних професій. Матвієм Шатульським, який у серпні 1923 року цілу добу спостерігав за життям Об'єднання, називаються «1. Пластика. 2. Акробатика. 3. Гімнастика. 4. Спорт. 5. Постановка голосу. 6. Дикція декламацій. 7. Система виховання актора, в яку входять: мімодрама, міміка, вправи монологічні, рисунок ролі, композиція ролі. 8. Теорія малярства. 9. Наукові екскурсії по філософії, експериментальним наукам (інтелектуальне виховання). 10. Риторика. 11. Постановочна і експериментальна праця. Крім того, при «Березолі» є ряд комісій: а) по постановці голосу; б) психотехнічна; в) видавнича; г) музейна (ціль її — основи першого театрального музею на Україні) і г) бібліотечна (ціль — створення на Україні загальної театральної бібліотеки)» [2, 20].

Вцілілі фрагменти щоденників 4-ї майстерні за період між 5. III.—5. IX. 1923 року дозволяють дещо додати до цього. Обов'язкові акробатичні вправи (керували в різний час Павло Береза-Кудрицький, Фавст Лопатинський, Борис Балабан) чи праця над розвиненням голосу (керівник Любов Гаккебуш), хореографічні класи (керівник Надія Шуварська) або оволодіння «системою Куніна» (керували Зінаї-

да Пігулович чи Ірина Авдієва) чергувалися із відвідинами галереї Богдана Ханенка (28. III., показував колекцію художник Антін Середа), екскурсією до «Олександрівського музею» (знайомив із експозицією Данило Щербаківський), зустріччю із наркомом Володимиром Затонським (25. III.). Л. Курбас особисто запрошував відомих митців для спілкування із березильцями. 27 липня їх відвідав Михайль Семенко, а 31 серпня — Вадим Меллер. Л. Курбас завжди намагався скористатися перебуванням у Києві якогось фахівця, аби розширити мистецький кругозір своїх учнів. Прикладом може стати виступ Олександра Дейча про постановку «Великодушного рогоносця». Різні спеціалісти регулярно читали лекції з історії, філософії, культури.

Великого значення надавали у МОБі колективному читанню й обговоренню п'єс. У червні 1923 року це були «З півдня до півночі» Георга Кайзера, «Еуген нещасний» та «Людина-маса» Ернста Толлера. Але об'єктом загальної уваги могла виявитися й окрема стаття, скажімо, Бориса Фердинандова «Сьогодні театру» чи дослідження Г. Граціє з історії Реформації. Деяким авторам присвячували по кілька занять: Платону — 2, Юліусу Бабу — 4. На тижні затягнулося знайомство з монографією Оскара Вальцеля «Імпресіонізм та експресіонізм».

Обов'язковими були публічні виголошення рефератів майстерняками. У зазначені місяці 1923 року слухали і обговорювали доповідь про систему Станіславського (23. IV.) і театральний експресіонізм (28. VIII.) [3]. Але темою міг бути «Символізм в українській та європейській поезії» (підготовлено Гнатом Воловиком) чи «Камерний театр Таїрова» (підготовлено Оленою Магат).

Звіт бібліотечної комісії 1923 року підтверджує серйозне зацікавлення режисера у різноманітних гуманітарних знаннях. Серед вимог на придбання мистецької літератури можна зауважити «Історію філософії» Фарлендера, до того ж у 2-х примірниках [4]. Взагалі, бібліотека була для Л. Курбаса об'єктом щоденної уваги. Відомо, що сам він постійно оновлював корпус книжок власного зібрання. Його звертання до широкого кола літературних джерел здатне вразити й дуже інтелектуально потужну особистість. Майже в усіх спогадах березильців зауважується особливе ставлення вчителя до знань. «Курбас виховував у нас інтерес до всіх новинок, що виходили з друку. Із появою філософської книги Шпенглера „Закат Європи“... Олександр Степанович зібрав весь колектив і сам проаналізував зміст цієї книги... З'явилася книга „Теорія відносності“ Ейнштейна, і Олександр Степанович запрошує фахівця із Академії Наук, який у популярній формі розтлумачує нам це складне наукове відкриття» [5].

Про рівень жаги пізнання свідчать навіть матеріали рукописної «стінівки» МОБу (редактор — Йона Шевченко). Крім того, що у вцілому примірнику сповіщається про внутрішні справи Об'єднання, там представлено безліч фактів культурного життя України, Німеччини, Франції, Австрії, Швеції, Іспанії, Бельгії, Америки. Панорама зауважених фактів мистецького життя напрочуд промовиста. Наприклад, у самій лише рубриці літературних новинок Німеччини анонсовано п'єсу Г. Кайзера «Втеча до Венеції», новий роман Густава Майрінка, автобіографію Германа Зудермана, книжку Гуго фон Гофманстала про Зальцбургський театр, роман Томаса Манна «Фелікс Круль», перевидання «Занепаду Європи» Освальда

Шпенглера, монографію Френнфельса «Психологія німецької душі» та опус Г. Поля «Стиль і світогляд». Як певне джерело інформації (попри скромні можливості) саморобна газета посідала у структурі МОБу не останнє місце. Л. Курбас повсякчас і в різний спосіб дбав, аби березильці не перебували у стані духовної ізоляції, поза широким культурним контекстом. Така настанова переконує у програмності заходів, що переслідували мету піднести інтелектуальний рівень майбутніх діячів національного театру.

У самому МОБі ставлення до освіти й навчання було однозначно позитивним, що підтверджують щоденники Василя Василька: «Праця в майстарні йде під знаком філософії. З ранку до 4 години сидимо в холоді і студіємо 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) [6]. Звертає на себе увагу вперта налаштованість учитися, усвідомлення великого значення цих студій для мистецького зростання.

За найменшої нагоди у МОБі практикувався ще один засіб стимуляції до творчості, який проіснував упродовж всієї березильської історії. «Щоби підняти культуру майбутніх режисерів, їхній кругозір О. С. Курбас влаштував творчі поїздки до Москви для ознайомлення з театральними течіями, які тоді там були... По поверненні з Москви вони робили доповіді й звіти на колективі. Добре пам'ятаю, яка велика суперечка розгорілася на засіданні режлабораторії з приводу ідейного спрямування Пролеткульту... Як режисери, ми мусили дивитися всі вистави, які від-

бувалися у нас в театрі та постановки всіх театрів, що гастролювали у місті. На засіданнях режисерської лабораторії ми розбирали ці вистави, аби мати своє, березильське судження про них. Олександр Степанович не дозволяв зледащити нашим мізкам, що він вважав порочним та згубним для людини-митця» [5].

Самовідданість березильців у всьому, що стосувалося навчання й діяльності МОБу, знаходила не лише розуміння, але й гідну реакцію з боку керівництва Об'єднання, яке відчайдушно намагалось поліпшити умови праці, налагодити побут майстерняків. «Об'єднання в цілому виглядає значно краще, більш організовано. Адміністрація поставлена добре. 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 у IV майстерні уперше виплатили заробітню платню по 5 рубл. старим березильцям (в розумінні довгого перебування в Об'єднанні). Це на нашому голодному бюджеті величезна подія!» [6]. Чималими були зусилля фізично зміцнити березильців. Влітку в Одесі Л. Курбас організував для своїх учнів своєрідні вакації, котрі були невід'ємними від навчання, коли всі гуртом «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... робили етюди, пов'язані із трьома законами Н'ютона, як члени режлабу, так і актори» [5].

На жаль, історія лишила не надто багато свідчень про матеріальний бік життя Об'єднання. Але й найменша інформація інколи дозволяє скласти належне

враження про умови існування. М. Шатувльський, наприклад, сповіщав, що «будинок для приміщення своїх трьох майстерень... „Березіль” винаймає. 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»» [2, 21—22]. Ця теза знаходить підтвердження у спогадах 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» [5].

Наведені факти дозволяють певним чином зорієнтуватися у реаліях березільського життя. Що стосується етики — Л. Курбас нею опікувався не втомно. Це завжди наголошувалося березільцями. Характерним можна вважати відтворене у щоденниках В. Василька спілкування вчителя із учнями датоване 6 жовтня 1925 року: «Сьогодні Курбас запросив до себе додому „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 відбува-

ються в Росії, цілій Москві в багатьох театрах, у нас на Україні все в одному. Згущена ситуація. Революція не дала поки що іншого керівника. Всі вийшли з рук Курбаса — і Юра, і Терещенко, і всі Предславичі, Болобани, Воловики і К. Народився тип театрального діяча, що коротко можна схарактеризувати — КАР'ЄРИСТ. Ці люди хворі на „манію величності”. Курбас боїться за майбутнє українського театру, в чиїх воно руках?! Така самовпевненість є і між нами — база некультурність. Далі Курбас розбирає кожного нас окремо. Особливо відчитував Тягна за його хлопчачу самозакоханість. Щодо мене, то він сказав так: саме цінне в мені, це щире служіння ідеї, але у мене ідеологія розходиться з психологією. Поспіх „Зайців” мені закрутив голову... Я вже ставлю собі бала... А взагалі на нас його надії, і він боїться за нас, аби ми теж не стали фейверковими кар'єристами. Надалі буде нас суворіше виховувати. Утворить ад, в якому тільки і можливе виховання людини з міцним характером» [6].

Хто ж був учнем Л. Курбаса у режисерській професії часів МОБу? Найперше відповідь на це запитання слід шукати у протоколах режлабу, де подається поіменний список учасників засідань — приблизно 50 осіб.

Стенограма перших зборів режлабу (4. III. 1923) оприлюднює такі прізвища: Л. Курбас, Гліб Затворницький, Ф. Лопатинський, Гнат Ігнатович, Амвросій Бучма, В. Василько, Павло Долина, Степан Бондарчук, Й. Шевченко, О. Перегуда. Згодом режлаб матиме, сказати б, корпус «дійсних членів», які, за В. Васильком, об'єднувалися у чотири групи. «До складу першого набору... увійшли: С. Бондарчук, В. Василько, П. Долина, Г. Затворницький, Г. Ігнато-

вич, Ф. Лопатинський і Й. Шевченко; до складу другого — Я. Бортник, Г. Воловик, П. Кудрицький, З. Пігулович, Б. Тягно, Х. Шмаїн<sup>1</sup>; третього — К. Діхтяренко, О. Магат, В. Онацька, В. Чистякова; четвертого — Б. Балабан, В. Воронов, Л. Дубовик, В. Склярченко, М. Верхацький» [7, 24]. (Водночас сам Л. Курбас на одному із засідань зауважив, що єдиним «випускником» режлабу вважає Ф. Лопатинського.)

Стенограми зібрань режисерів Об'єднання засвідчують право кожного брати участь у роботі режлабу. Л. Курбас коментував цей момент так: «Молодші товариші вважають себе вільними слухачами — це добре. Дехто вважає себе ближче причетним до режштабу. 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 прилучалися 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» [8]. Зрозуміло, шанс надавався кожному, хто цього прагнув по-справжньому.

Як утворювалися згадувані В. Васильком «набори»? Що складало базовий принцип «селекції» претендентів? І чи взагалі такий відбір упроваджувався за певним «стандартом»? Дослідження цього питання поки що ніякого обов'язкового правила не виявило. Швидше за все, «вступ» був актом достоту символу

<sup>1</sup> В. Василько помилково не називає Андрія Ірія та Юхима Лішанського, які увійшли до другого набору.

лічним, а подальший перебіг подій залежав виключно від таланту й наполегливості самого претендента. Нарешті, цілий гурт березильців, що часто відвідував режлаб, віддає перевагу акторській професії, приміром, Мар'ян Крушельницький чи Л. Гаккебуш. У київський період серед найретельніших учасників засідань слід згадати також Ю. Лішанського, Х. Шмаїна, Олександра Івашутича, І. Гавришка, Андрія Макаренка, Миколу Савченка.

Безперечно, найважливішим виразом педагогічної діяльності Л. Курбаса у МОБі лишаються дебюти режлаборантів. У Києві учні майстра здійснили 9 постановок: 3 — Ф. Лопатинський («Нові йдуть» за Юхимом Зозулею, 7. XI. 1923, «Машиноборці» за Е. Толлером, 6. 1. 1924, «Пошились у дурні» за Марком Кропивницьким, 8. XI. 1924), 2 — Борис Тягно («Секретар профспілки» за Лероем Скоттом, 25. XII. 1924, «Жакерія» за Проспером Меріме, 12. XI. 1925), по одній — Г. Ігнатович («Людина-маса» за Е. Толлером, 14. II. 1924), В. Василько («За двома зайцями» за Михайлом Старицьким, 25. II. 1925), П. Береза-Кудрицький («Комуна в степах» за Миколою Кулішем, 17. X. 1925) та Януарій Бортник («Шпана» за Володимиром Ярошенком, 19. III. 1926). Ф. Лопатинському на час першої прем'єри виповнилося 24 роки, Б. Тягнові — 20, Г. Ігнатовичу — 26, В. Васильку — 32, П. Березі-Кудрицькому — 31, Я. Бортнику — 29 років.

Поза межами Києва, у 3-ій Білоцерківській (керівник Я. Бортник), 5-ій Бориспільській (керівник Віра Онацька), 6-ій Одеській (керівник С. Бондарчук), Мокро-Калигірській (керівник О. Грабовський), Березнянській (керівник Григорій Шашук), кількох сільських майстернях ставили спектаклі й інші березильці: В. Чистякова, Л. Гаккебуш, С. Бондарчук,

О. Магат, А. Ірій, В. Дробинський. Лишилися свідчення про постановку ними «Чудотворців» за «Героєм» Джона Міллінгтона Сінґа, «Царів» за Тарасом Шевченком, «Джиммі Гітінза» за Ептоном Сінклером, «Царя Едіпа» за Софоклом, «Жовтня», «Рура» (лібрето і тексти 1-ї майстерні за участі Л. Курбаса), «Гайдамаків» за Т. Шевченком (інсценізація Л. Курбаса), «Останнього дня Паризької Комуни» (автор невідомий).

Режисери — учні Л. Курбаса — отримували право на постановку не наприкінці якихось освітньо-педагогічних заходів, а паралельно із ними. Власне, березільські базові принципи виховання режисера — навчання, експеримент, виробництво — запроваджувалися одночасно, що виявилось напрочуд продуктивним. Такий підхід, значною мірою зумовлений браком часу, фахівців, досвіду, стимулював творчу енергію майбутніх режисерів. Поволі у процесі виховання режисера виробився сталий і ефективний корпус чинників, який розглядався всіма учасниками процесу як певна педагогічна система. На моє переконання, і у нас сьогодні є належні підстави розглядати сукупність усіх педагогічних заходів Л. Курбаса часів МОБу саме так.

### Література

1. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Рукописний фонд 42. — Од. зб. 20.
2. Пролеткор. Мистецьке об'єднання «Березіль» на Україні // Голос праці. — Вінніпег. — 1923. — Грудень.
3. Всі факти наводяться за Щоденниками 4-ї майс-

терні, які зберігаються у ДМТМКМ України. — Фонд театру «Березиль». — Од зб. 8598.

4. Звіт бібліотечної комісії. ДМТМКМ. — Фонд театру «Березиль». — Од. зб. 8600.

5. Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. — Рукопис. — ДМТМКМ. — Архів Л. Курбаса. — Од. зб. 10032.

6. Василько В. Щоденники. — ДМТМКМ України. — Фонд В. Василька. — Од. зб. 56586.

7. Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас // Лесь Курбас. Спогади сучасників. — К., 1969.

8. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42. — Од. зб. 24.

*Інна Козій*

студентка IV театрознавчого курсу КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого

## **КИЙДРАМТЕ В ТЕАТРАЛЬНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ УМАНІ**

1920 року до Умані приїздить Кийдрамте (Київський драматичний театр) під керівництвом режисера-новатора Леся Курбаса. Явище, як на наш час, мало не парадоксальне, навіть абсурдне, а проте в буремні 1920-ті особливого подиву не викликало. Цікаво інше — авангардний український театр, який прагне реформи сцени, з ентузіазмом приймається уманською публікою. Провінційне містечко, де сьогодні в ледве жевріючому Народному театрі грають п'єси Івана Карпенка-Карого, Михайла Старицького, О. Альбіківського, — в народних костюмах та лубочних декораціях — майже 90 років тому було готове прийняти новаторські ідеї режисера; деякі уманці навіть виявили бажання навчатися акторському мистецтву під керівництвом Л. Курбаса. Вистави за Софоклом, Миколою Гоголем, Тарасом Шевченком, Володимиром Винниченком схвально віталися місцевою публікою. Знаково, що саме вона першою побачила Вільяма Шекспіра в перекладі українською мовою (постановка «Макбета»).

Проте, якщо детальніше роздивитися уманську культурну ситуацію загалом і театральну обстановку в місті зокрема, то позірно парадоксальний ряд фактів набуває логічно умотивованих рис.

Географічно Умань розташована практично в центрі нашої країни, тому не дивно, що саме через це місто ще від початку його заснування проходили чи не всі головні шляхи держави. І до XX століття місто стає своєрідним перехрестям різноманітних культур — грецького та італійського Півдня, католицького Заходу, єврейського Сходу. Найкращі будівлі міста зведено польською знаттю, зокрема графом Станіславом Потоцьким — одним з найвпливовіших людей Речі Посполитої XIX століття, і хоча відсоток польського населення до XX століття був невеликим, проте майже всі поляки належали до можливих кіл та інтелігенції. Тому, звичайно, їхній вплив на культуру міста був помітним. Крім того, на початку XIX століття Умань перетворюється на центр іудейського релігійного руху — хасидизму.

Місто здавна постійно опинялося в гущавині історичних подій, часто стаючи їхньою ареною. Саме тут відбувається одне з останніх козацьких повстань під проводом Івана Гонти і Максима Залізняка (Коліївщина). У 1917—1921 рр. місто бачить і галицьких Січових Стрільців, і бійців Нестора Махна, і полки Юрія Тютюнника, і військо денікінців, і кінноту Григорія Котовського.

Умань 20-х років — своєрідне перехрестя різноманітних культур: української, єврейської, польської, російської. Якщо поглянути на карту міста початку XX століття, то можна сказати, що це Київ у мініатюрі — існує помітна схожість між губернським містом та його провінційним «молодшим

братом». У процесі будівництва Умань копіює губернський центр. У тодішньому містечку до кількох великих площ з різних боків ведуть вулиці з аналогічними до київських назвами — Володимирська, Миколаївська, Прорізна, Хрещатик. А найбільша центральна площа міста називається Театральна — саме тут розташовується побудований 1896 року підрядчиком Кірієвським Міський театр.

Як для провінційного, приміщення театру досить велике — в три яруси, з балконами та великим партером. І хоча власної трупи театр не має, проте вистави в ньому відбуваються постійно, адже він приймає велику кількість антреприз, які надовго затримуються в місті. Окрім російських і українських труп, у театрі показують свої вистави і польські антрепризи. 1905 року, наприклад, їх було дві — трупа Адольфа Штейна і Люблінський театр під керівництвом Болеслава Марецького. Уманська публіка вітає в місті й трупу Панаса Саксаганського та І. Карпенка-Карого. Причому корифеї приїжджають до Умані на гастролі двічі — у 1896 і 1897 роках.

Театральна справа в Умані особливо активно розвивається після 1911 року. Тривалий час тут перебуває трупа Бродерова (вона ставить драматичні вистави й оперети). А в квітні 1911 року до Умані прибуває трупа під керівництвом актора театру «Берґоньє» Станіслава Сорочана — і за три місяці дає понад 40 вистав.

З 1914 року уманська газета «Провінційний голос» просто рясніє рекламними оголошеннями різноманітних вистав, концертів і кінофільмів. Відкриваються нові театри — «Міраж», «Корсо», «Малий театр», «Модерн», «Інтимний театр». Зимового сезону 1914 року в Міському театрі дає вистави трупа

Олексія Суходольського. У цей же час у приміщенні Малеого театру проходять вистави Московської художньої трупи мініатюр під керівництвом Я. Болотіна. Загалом кількість вистав, які були представлені уманському глядачеві до революції 1917 року, в десятки разів перевищує кількість культурних заходів, які відбувалися в Умані в усі наступні після-революційні роки — до наших днів включно.

Після Жовтневої революції театральна ситуація в Умані дещо змінюється. З діючих театрів залишається лише один — Міський, трупою якого керує антрепренер Петро Прохорович. На початку 1921 року Уманським відділом політосвіти трупу П. Прохоровича вирішено націоналізувати. Штаб 45-ї дивізії висуває на керівництво театром поета-початківця Степана Олексюка (пізніше він обрав для себе псевдонім Степан Тудор). Інструкторові театральної справи Прохорові Коваленку (акторові з Києва) доручено художнє керівництво театром, котрий отримує назву Уманський театр ім. Т. Г. Шевченка.

Нове керівництво відразу розпочинає реформи. З репертуару вилучається чимало п'єс, натомість готуються нові вистави за п'єсами І. Карпенка-Карого та інших українських драматургів. Колектив поповнюється новими акторами — всього трупа нараховує 25 осіб. Проте не можна сказати, що зміни пішли театрові на користь, адже досить швидко фінансові надходження від вистав падають до мінімуму. Наразі важко сказати, наскільки вплинув на долю театру художній рівень вистав, адже в пресі ми не знаходимо на них відгуків, а сам П. Коваленко пояснює фіаско театру низьким матеріальним достатком публіки та складною соціальною ситуацією в країні. Як би там не було, але вже 1922 року Уманський театр ім. Т. Г. Шевченка самоліквідується.

І ось у цей період деякого занепаду театральної справи, а саме 1920 року, до Умані приїздить Кийдрамте, театр під керівництвом Л. Курбаса. За офіційною версією — трупа рятується від голоду. Хоча за припущенням краєзнавця з Умані Дмитра Маслова, перебування Л. Курбаса в цьому місті прямо пов'язане з великими задумами більшовиків. Справа в тому, що Володимир Ленін і Григорій Зинов'єв (у той час Голова Комінтерну) на 1923 рік планують революцію в Німеччині, яка мала б перерости в Загальноєвропейську соціалістичну революцію. На Уманщині з австрійських військовополонених, тобто з інтернаціоналістів, сформовано Червонознаменну Українську Галицьку Армію (ЧУГА). Вона має допомогти повсталому пролетаріату і селянству Галичини звільнитися від гноблення буржуазії. Як стверджує Д. Маслов, кавалерійський корпус Г. Котовського перебуває в Умані з тією ж метою. Цитую: «Так потрапив до Умані Лесь Курбас, „людина прогресивних поглядів" і демократ, який встиг замолоду „понюхати пороху" на службі в імператорській австрійській армії. Курбас був занадто талановитим для „людини з рушницею". Йому ставили інші завдання: агітаційно-пропагандистський відділ при штабі ЧУГА доручив йому очолювати театр дивізії, — мистецтво — зброя, яка оволодіває масами. З метою конспірації Галицька армія носила назву — 45-та Волинська Червонознаменна стрілецька дивізія. А як відомо, саме вона „взяла під крило" артистів театру, не даючи їм в буквальному значенні померти з голоду» [1].

Проте, якими б не були мотиви приїзду Л. Курбаса до Умані, для театрального і суспільного життя невеликого містечка ця подія має величезне значення.

Уманська інтелігенція й театральна публіка із захватом сприймає приїзд уже відомого на той час театру. Деякі вчителі та службовці охоче і безкоштовно допомагають театрові в різних адміністративно-господарчих справах, дехто навіть бере на себе роботу білетерів і контролерів. Акторів влаштовують жити по квартирах, бо готелі надто дорогі. Сам режисер зі своєю дружиною Валентиною Чистяковою оселяється в будинку місцевого адвоката (у Нагорному провулку). Неподалік мешкає письменниця, перекладач і політична діячка Надія Суровцева, яка особисто знайома з багатьма видатними українськими політичними діячами і митцями перших двох десятиліть ХХ століття (зокрема, у різні роки до її ближнього кола належали Олександр Довженко, Іван Падалка, Михайло Яловий, Павло Тичина, Остап Вишня, Петро Панч, Микола Бажан, Юрій Яновський, Майк Йогансен, Валеріян Поліщук, Михайль Семенко, Володимир Сосюра, Микола Хвильовий, Гнат Хоткевич, Юрій Тютюнник, Михайло Левицький, Гриць Коссак, Олександр Оглоблін, Микола Горбань). Проте в Умані Л. Курбасові і Н. Суровцевій зустрітися не судилося — вони познайомляться лише за кілька років, у Харкові.

Мабуть, талановиті особистості якимось дивним, майже містичним чином притягують один одного. Л. Курбас, наприклад, був знайомий практично з усіма представниками уманської творчої інтелігенції. Скажімо, зустріч з уманським поетом-футуристом Андрієм Чужим відбулася зовсім випадково. У знайденому нами рукописі Андрія Чужого (виступ у Московському літературному музеї) автор пише: «Пам'ятаю, десь наприкінці літа 1920 року я з зошитом вибраних своїх поезій гуляв в Умані в

парку „Софіївка” і читав вірші своїй приятельці Наталі Черняхівській... В деяких своїх віршах я згадував Семенка... Непомітно підійшли до нас чоловіки. Одного я впізнав, — це був Лесь Курбас, а другий — допіру згаданий в моєму вірші Михайль Семенко...» [2]. Згодом Андрій Чужий записується до театральної студії Л. Курбаса, а зустріч з М. Семенком стає вирішальною для його творчості.

4 вересня 1920 року на сцені Літнього театру «Комуна» виставою за п'єсою В. Винниченка «Гріх» починаються гастролі Кийдрамте. Наступні вистави — «Цар Едіп» за Софоклом та «Макбет» за В. Шекспіром, і на кожній — аншлаг. Здається, що за бурхливих революційних часів і після деякого занепаду театральної справи уманська публіка прагне справжнього мистецтва.

Взимку з'являється серйозна проблема — грати і дивитися вистави в літньому театрі (приміщенні, що не опалюється) неможливо. Штаб 45-ї дивізії спільно з Уманським ревкомом і радою профспілок вирішують перевести театр до клубу профспілок, влаштованому в колишньому василіанському монастирі — пам'ятці архітектури XVIII століття. Силами червоноармійців будівлю переоблаштовують для театральних потреб. Акустика тут бездоганна. Пізніше Л. Курбас напише: «Це єдиний приклад, якого подібного немає у всьому світі. Ніколи ще не було, щоб театр, складений із студії, був вирощений, виплеканий червоноармійцями. Для нас дорога ця дивізія, яка поставила нас на ноги» [3].

Саме в цьому приміщенні режисер поновлює виставу «Гайдамаки», де грає уманського сотника Івана Гонту. Виставу показують практично на тому ж місці, де відбувалися криваві події під час Коліївщи-

ни. Уманська вистава Л. Курбаса була настільки величною й монументальною, що в ній просто фізично відчувається гомін історії. «Це було абсолютно нове слово в театральному мистецтві, новий прийом трансформації читального слова поеми на дійову мову сценічних образів. Вистава справляла величезне враження на уманчан», — згадує П. Коваленко [4, 56]. Також він пише про унікальну постановку «Ревізора» за М. Гоголем — наступну роботу Л. Курбаса в Умані. Репетирують цю виставу всього кілька разів, а за сцену їй стає пейзаж парку «Софіївка». На такий експеримент режисер іде вперше. Жодних декорацій, актори самі створюють звукове тло (оркестр у будинку Городничого, міський натовп, зграя собак, хворі — коли йдеться про лікарню), і все це — не підводячись із лави. Актори сприймають такий хід не як новий сценічний прийом, а як вигадану Л. Курбасом розвагу — щоб їм було цікавіше грати. Публіка ж, хай і не обізнана з новітніми театральними новаціями, реагує на цей прийом адекватно. Роль Хлестакова виконує Фавст Лопатинський. Він не схожий на жодного з попередніх Хлестакових — надзвичайно серйозний, навіть сердитий, зібраний, зосереджений і похмурий.

Уманська публіка готова сприймати творчий експеримент Л. Курбаса. Більше того — виявляє бажання вчитися. Режисер засновує Студію драматичного мистецтва, до якої приймає активну молодь. Дехто щойно залишив шкільну лаву, дехто навчається у різних технікумах, дехто працює на виробництві. Література і театр стають для уманців ареною, на якій вони випробовують власні сили.

Основи акторської майстерності в студії викладає Л. Курбас, пантоміму — Василь Василько і Ф. Лопатинський, пластику — В. Чистякова, дикцію і деклама-

цію — Любов Гаккебуш. Про сценічне обладнання розповідає вже згаданий нами П. Коваленко, який згодом про молодих студійців напише так: «Серед цих юних ентузіастів я пригадую обдарованого юнака, тоді — поета-початківця, нині — громадського діяча, академіка, й видатного поета Миколу Бажана; ще одного юнака, теж з поетичним хистом, який пізніше став актором театру „Березіль” та імені Франка — Олександра Супруна, Олександра Пономаренка, який усе своє недовге життя віддав театрові, працюючи завідувачим трупю Київського державного театру імені Франка; Аню Власову, яка згодом стала артисткою в театрі „Березіль”, Федоровича, що теж пізніше працював актором в театрі ім. Франка... Це були безкорисливі, віддані новому театрові юнаки» [4, 192—193].

Навчання в Студії, яка працює на засадах самокерування, відбувається систематично. Рада Студії стежить за дотриманням дисципліни. Студійці запроваджують щоденник відвідувань та докладний запис навчання. Такий метод дає позитивні наслідки, особливо відчутні вже після від'їзду Кийдрамте з Умані, коли студійцям доводиться проводити тренажі самотужки. Завдяки старанності учнів, Студія проіснувала без свого вчителя і наставника до 1922 року. Згодом дехто зі студійців вступить до вищих навчальних закладів, а дехто — до заснованої Л. Курбасом у Києві Центральної студії.

Згодом, уже після поступової самоліквідації уманської Студії, керівництво уманського агротехнікуму пропонує П. Коваленку організувати на базі цього навчального закладу постійно діючу театральну студію. Заняття її проходять у переобладнаній шкільній церкві. Там же ставлять вистави за творами українських класиків і сучасників (зокрема, Сте-

пана Васильченка та Якова Мамонтова), а також за п'єсами зарубіжних авторів. Мета студії полягає в тому, аби кожен студієць протягом 2—3 років навчання ознайомився з театральною справою такою мірою, щоб по закінченні технікуму, працюючи десь на селі, міг організувати художню самодіяльність. Крім вистав, студійці організують тематичні вечори — пам'яті Т. Шевченка, на першотравневі та жовтневі свята. Цей колектив під назвою «Агіттеатр» без належної державної підтримки проіснує порівняно нетривалий час [4, 197].

Назагал результати діяльності Л. Курбаса в Умані започаткуванням театральної Студії не обмежуються. Кийдрамте дає місцевим мешканцям свіже повітря нової культури, відкриває обшир нових інтересів, прагнень і смаків. Це зерно Курбасового ентузіазму падає на сприятливий інтелектуальний ґрунт — до тієї інтелігенції, яка прагне пізнавати, навчатися, творити, яка готова сприймати театр у тому вигляді, яким бачить його український режисер. Для своїх глядачів театр в Умані стає школою виховання нових суспільних, політичних, естетичних поглядів, серйозним і важливим фактором повсякденного життя.

## Література

1. Зикеева О. Другого Курбаса у нас нет (за матеріалами Д. Маслова) // Хроніка. — 2006. — 2 жовтня.
2. Чужий Андрій. Рукопис. Зберігається в Уманському краєзнавчому музеї.
3. Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи // Робітнича газета. — 1917. — 23 вересня.
4. Коваленко П. Шляхи на сцену. — К., 1963.

### *Анатолий Баканурский*

доктор искусствоведения, заведующий кафедрой культурологии и искусствоведения Одесского Национального политехнического университета, профессор

#### **«ИМЕЮ ОТНОШЕНИЕ И К КИНОПРОДУКЦИИ»**

Одесса в творческой биографии Леся Курбаса заняла особое место. В мае 1918 года, завершив свой первый сезон, именно сюда приехал на свои первые гастроли Молодой театр. Коллектив пробыл в городе до конца августа, показав ряд премьерных спектаклей, начав репетировать новые (только Л. Курбас работал над тремя постановками: софокловским «Царем Эдипом», «Горем лжецов» Франца Грильпарцера и «В пуще» Леси Украинки»). На 9-й станции Большого Фонтана, где в здании школы расквартировалась труппа, 22 июня был сформирован Художественный совет театра, состоялись сборы Товарищества на веревке «Молодой театр», главой которого был избран Л. Курбас. Тогда же был заключен договор об аренде здания на Прорезной улице в Киеве, где в ноябре открылся второй сезон театра. Наконец, успех одесских гастролей убедил режиссера в верности выбранного им творческого вектора. Приведу лишь одну

фразу Владимира Максимова — известного российского сценического деятеля, опубликовавшего свои впечатления от спектаклей молодотеатровцев в журнале «Театральный день»: «... сміливо можу твердити, що український театр знайшов себе і в його майбутності ніхто не сумнівається» [1, 83].

Одесса составила еще одну — наименее исследованную — кинематографическую грань жизни Курбаса в искусстве. В письме реформатора национального театра другу юности Томе Водяному, в котором перечисляются сценические проекты, есть фраза: «Имею отношение и к кинопродукции». Речь идет не о возможном дебюте в амплуа кинорежиссера (опытом работы в этом виде искусства Л. Курбас уже обладал), а о плане создания новой ленты «Небоскребы и бунтари». Предложение последовало от руководства Одесской кинофабрики.

Весьма симптоматично, что кинематографическая карьера режиссера связана именно с Одессой. Вполне допустимо, что представление о самом молодом из искусств он получил после знакомства с работами одесских пионеров кино. Ведь Л. Курбасу было уже семнадцать лет, когда механик Новороссийского университета Иосиф Тимченко по идее изобретателя и театрального критика Михаила Фрейденберга — отца выдающейся исследовательницы Ольги Фрейденберг (к слову, двоюродной сестры Бориса Пастернака) — построил и продемонстрировал аппарат с механическим движением ленты и проецированием изображения на экран. В год, когда будущему великому режиссеру исполнилось двадцать лет, на Французском бульваре, у моря, открылось ателье «Мирограф», принадлежащее фотографу Мирону Гросману, начавшему снимать городские хрони-

кальные сюжеты. Спустя некоторое время фирмой М. Гросмана был снят первый художественный фильм (как тогда говорили — «фильма») под названием «Одесские катакомбы». Не исключено, что с некоторыми работами, снятыми на «Мирографе», Л. Курбас был знаком.

Практическая же кинобиография Л. Курбаса началась весной 1924 года, когда по инициативе одного из патриархов одесского, да и всего отечественного кино Георгия Тасина, бывшего директором ВУКФУ, для участия в съемках сборника короткометражек с модным производственным названием «Маховик» был приглашен к тому времени ставший уже знаменитым театральным режиссер. Поводом для подобного предложения могла стать известная «киноматографичность» ряда Курбасовских экспрессионистских спектаклей, в частности, «Газа» Георга Кайзера и «Джимми Хиггинса» Эптона Синклера. Кстати, по сюжету последнего на той же Одесской кинофабрике позднее будет снят фильм (сценарий Исаака Бабеля). Жаль только, что ученик Мастера Амвросий Бучма во второй раз сыграл эту свою главную роль уже не в постановке Учителя (режиссером фильма был сменивший к тому времени административную на творческую работу Г. Тасин). Троица Бабель—Курбас—Бучма стало бы, как мне представляется, столь же знаковым для кино, как тройственный союз Курбас—Михоэлс—Тышлер для мировой театральной шекспирианы.

Что же касается «киноматографичности» театральных постановок Л. Курбаса, то поставленный в 1923 году «Джимми Хиггинс» предвосхитил сценические опыты чешских режиссеров Йозефа Тополя и Йозефа Свободы, а также немца Эрвина Пискато-

ра по использованию технических и выразительных средств кинематографа в спектаклях — *laterna magica*. В сегодняшнем украинском театре Курбасовские эксперименты по внедрению в сценическое действие киноизобразительного ряда (правда, весьма своеобразно) пытается продолжить и Андрей Жолдак.

Именно в работе с экспрессионистской драматургией произошло соприкосновение Л. Курбаса с искусством кино, с помощью которого был создан специфический хронотоп спектаклей, их особая световая и декорационная выразительность, симультанность — одновременный показ всех мест действия.

Собственно, постановки по произведениям экспрессионистской драматургии уже проявили тяготение Л. Курбаса к кинорежиссуре, начавшейся с синтеза театральности и киновыразительности. Ведь он не ограничивался «вмонтированием» в спектакль кинохроники, но и сам снял ряд эпизодов, в частности, знаменитый пробег Хиггинса-Бучмы, начинавшийся на экране и продолжившийся уже в традиционном сценическом пространстве, что произвело ошеломляющий эффект. Так впервые органически был реализован монтаж кино- и театрального зрелища. В результате игра А. Бучмы приобрела свойственный экранному искусству раскованный натуралистический характер. И хотя режиссер скромно назвал то, что было сделано им вместе с оператором Андреем Майнсом «киноинтермедиями», киноизображение в «Джимми Хиггинсе» стало органической частью театрального зрелища, и даже сам экран активно включался в спектакль, в одной из сцен ассоциируясь с парусом. Посредством киномонтажа Л. Курбас превращал театральный экспрессионизм в нечто большее по художественным масштабам — в эпический театр.

Поэтому неудивительно, что вскоре после премьеры именно этого спектакля Л. Курбас получает предложение поработать в кинематографе. Как уже было сказано, по инициативе Г. Тасина с 1924 года Одесская кинофабрика приступила к выпуску агитационно-пропагандистских короткометражных лент. Первая из подборок включала пять киноновелл, две из которых поручили снимать Л. Курбасу, который летом прибыл в Одессу с компанией березильцев: Валентиной Чистяковой, Йосипом Гирняком, Амвросием Бучмой, Василием Василько, Александром Перегудой, Степаном Шагайдой и художником Вадимом Меллером. Мастер и в кино предпочел работать со своей командой.

Первая короткометражка, к которой приступил режиссер «сотоварищи» называлась «Вендетта». Сценаристами были Георгий Ставбовой и Михаил Борисов, оператором — Борис Завелев. По жанру лента представляла антиклерикальную сатиру. В центре сюжета — соседская ссора попа и дьячка (в этих ролях были заняты Й. Гирняк и С. Шагайда) на предмет принадлежности черешни, росшей на границе их дворов. Позднее ссора перерастает в открытую вражду со всеми вытекающими обстоятельствами. Сюжет довольно плоский, с литературной точки зрения, вторичный и банальный, но поскольку сценарий уже был утвержден до приезда Л. Курбаса в Одессу, то режиссер с присущей ему изобретательностью и остроумием попытался оживить его. Для этого он придал тривиальному конфликту гротескно-эпические черты, показав его как фарсовое единоборство Гектора и Ахилла (сцена драки попа и дьячка, представленных в амплу трикстеров мифологических героев), изобрел пролог, в котором

персонажи появлялись из снесенных курицей яиц. Причем лубочный пролог был сделан средствами мультипликации. В «Вендетте» в маленькой роли сельского сторожа дебютировал в кино и А. Бучма.

Вторым курбасовским сюжетом «Маховика» стал «Макдональд» — политическая карикатура-памфлет на английского премьера-лейбориста и короля Георга V. Их роли исполнили соответственно А. Бучма и В. Василько. Грубоватый сценарий, также созданный без участия режиссера, страдал прямолинейными политическими намеками: английская пресса, к примеру, была представлена длинным рядом унитазов, на каждом из которых красовалось название какой-то из буржуазных газет.

Литературные недостатки «Макдональда» постановщик попытался преодолеть, решив короткометражку в авантюрно-эксцентрическом ключе. Лента изобиловала трюками, гэггами, погонями. Причем исполнитель главной роли А. Бучма в духе Гарольда Ллойда сам совершал все рискованные трюки — полет по воздуху на колесах аэроплана, прыжок с высоты трехэтажного дома, пробеги с крыши на крышу...

Во второй сцене Л. Курбас вместе с оператором Дмитрием Фельдманом применил прием монтажа клише, что позволило соединить в одном кадре толпу статистов с видами лондонской улицы. Снимая этот сюжет, режиссер прибегнул к использованию своих недавних театральных образов из «Газа» и «Рура», в частности, в эпизоде, когда король Георг слетал с трона, держащегося на плечах магнатов. В данном случае уже театральная образность пронизала курбасовскую киноэстетику.

На одесской кинофабрике «Макдональда» оценили высоко, а вот харьковское правление ВУКФУ

подвергло ленту критике. Особенно резок в негативных оценках был автор сценария, который не принял вольного обращения режиссера с литературным первоисточником.

Следует отметить, что одна из новелл «Маховика» — «Сон Толстопузенко» — была снята учеником Л. Курбаса — А. Перегудой, а главную роль в ней исполнил А. Бучма. Так с легкой руки Мастера началась активная работа в кинематографе многих его учеников.

При поддержке дирекции Одесской кинофабрики на ней же в 1925 году Л. Курбас снял свой следующий фильм — «Арсенальцы». Автором сценария был Г. Тасин, написавший довольно схематичную историю о восстании 1918 года. Съемки проводились на киевской натуре, но предварительно постановщик переработал сценарий, переделав малоинтересный в литературном отношении сюжет. Он избавился от мелодраматичности, сделав ленту более жесткой, приблизив ее к кинодокументализму. И снова в главной роли снялся А. Бучма. Он был настолько убедителен в образе рабочего, пробирающегося на осажденную заводскую территорию, что его принимали за взаправдашнего токаря, выясняя его квалификацию, трудовой стаж и т. д.

Особенно удачными представляются в «Арсенальцах» массовые сцены. Здесь режиссер во время монтажного периода применил ряд технических новаций, не встречавшихся ранее в отечественном кино той поры. Так, в одной из батальных сцен Л. Курбас разделил кадр надвое, совместив в нем два параллельно разворачивающихся действия: атаку петлюровской конницы и контратаку рабочих-арсе-

нальцев. Это было настолько убедительно, что подробности боя уже воспроизводить не было никакой необходимости. Подобное новшество — полиэкран, к сожалению, прошло мимо внимания критики. Зато когда в 1927 году французский кинорежиссер Абель Ганс смонтировал в «Наполеоне» тройное изображение в одном кадре, что после Л. Курбаса было лишь техническим усовершенствованием находки украинского режиссера, то западная кинокритика восприняла это как открытие в области киномонтажа.

Полагаю, что в своих киноработах Л. Курбас ближе подошел к эпическому театру, чем в театральных постановках. Он рассредоточивает действие, не сводит его к единому смысловому центру, что позволяет охватить широкий круг явлений, организуя эпическую свободу воспроизведения действительности. Одновременно в своих короткометражках режиссер оперирует кратким сценическим эпизодом, разрушающим иллюзию достоверности, жизненности, демонстративно указывающим на вымышленно-игровой характер происходящего. Этому способствует и гиперболизация, к которой часто прибегает режиссер, экранное художественное мышление которого конгениально сценической эстетике Всеволода Мейерхольда и Бертольда Брехта.

Что же касается «Арсенальцев», то действие в них происходит в немногочисленных крупных эпизодах, плотно «пригнанных» друг к другу в хронотопе фильма. Это создает эффект достоверности происходящего.

В ноябре 1924 года Л. Курбаса избирают членом секции кино Художественного совета Одесского Губполитпросвета, с марта следующего года он

---

читає лекції в Одеському кінотехникумі, але, на жаль, «Арсенальці» стали його останньою стрічкою. Ще більшого жаль викликає той обставина, що жоден з фільмів Майстера не збереглися.

І хоча розділ про Курбаса-кінорежисера не займає великого місця в його творчій біографії, його розробки і знахідки отримали продовження, зокрема, в епічному кінематографі Олександра Довженка, також починав свій шлях в кінематографі в Одесі. Але це вже предмет окремого розмови.

### Література

1. Максимов В. Від серця запевнятого професіонала // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.

### Олександр Чепалов

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтвознавства, літературознавства та мовознавства Харківської державної Академії культури

### ТВОРЧІ ІДЕЇ ТЕАТРУ «БЕРЕЗІЛЬ» ТА СОЦІОКУЛЬТУРНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ПЕРШОЇ СТОЛИЦІ УКРАЇНИ 1926—1933 РОКІВ

1926 року в культурному житті України відбулися дві непересічні та взаємопов'язані події, які суттєво вплинули на подальший шлях українського мистецтва. Театр імені І. Франка, який очолював Гнат Юра, було переведено з Харкова (тодішньої столиці України) до Києва, а «Березиль» Леся Курбаса як кращий колектив України — на його місце. Зрозуміло, це був не той випадок, коли від зміни місць доданків сума не змінюється. Але йдеться не тільки і не стільки про магістральні напрямки розвитку українського театру, про якісну компоненту його інновацій та частку консервативних тенденцій. Ця рокировка творчих колективів відбувалася у переломний момент історії держави, під час утвердження тоталітарної ідеології. Остання визначила шлях від політичного тиску та нагляду до покарань і терору.

Рубіж 1920—1930-х років у Радянському Союзі в черговий раз позначив зміну віх політичного життя,

а мистецтва й поготів. Самогубство Володимира Маяковського поставило окличний та запитальний знаки в літопису історії «лівого» руху. Але саме «живий, трудовий, залізобетонний» (за висловом В. Маяковського) Харків претендував на місце «першого центру самогубств» у час утвердження кривавої та деспотичної системи, а молодість більшості представників його творчої інтелігенції проходила «під хруст поламаних людських існувань» [1, 1]. Вочевидь обидва найгучніші постріли у скроню — письменника, голови ВАПЛІТЕ Миколи Хвильового та наркома освіти Миколи Скрипника — стали тоді фактами визнання поразки політики самодостатності української культури.

З творчої практики вичавлювався характерний для першого десятиліття радянської влади дух змагальності, суперечок різних художніх напрямків, методів, уподобань. Диктат системи визначав усе, і лише в дуже обмеженому полі художньої творчості окремим митцям пощастило висловити власні творчі позиції.

Діяльність Л. Курбаса в Харкові протягом семи років і є найбільш показовим прикладом такого, висловлюючись сучасною мовою, «дисидентського» досвіду. Помітно, що поміж десятків вистав, поставлених у театрі «Березіль» у 1926—1933 роках, Л. Курбасові належать ті, що виявляють справжні «больові точки» епохи і переважно пов'язані з творчістю постійного співавтора та однодумця Курбаса Миколи Куліша. Це, насамперед, заборонений до показу «Хулій Хурина» з його проблемою невідповідності справжніх та удаваних героїв часу — історія аферистів, які влаштували в провінційному містечку помилковий пошук могили невідомого героя. Партійна цензура не даремно побачила в цій анекдотичній іс-

торії глузування над людьми, які ушановують героїв не по заслугах, а за вказівкою «згори».

Це виявлення таких тем, як обов'язкова «українізація» у «Мині Мазайлі», непередбачена драматургом Іваном Микитенком, але зацентована режисером насильницька колективізація у «Диктатурі». А також закамуфльована нетутешнім місцем дії (Польща) втрата ідейних та моральних орієнтирів у «Маклені Грасі».

У «Народному Малахії» (1928) того ж М. Куліша сучасники небезпідставно бачили не тільки прикмети життя тодішньої української столиці. У постаті головного героя Малахія Стаканчика, що задумав негайну реформу людського роду, можна було впізнати наркома освіти М. Скрипника. Цей український Дон Кіхот у виконанні видатного актора Мар'яна Крушельницького був одночасно фігурою трагічною й гротесковою. Його мрії, з одного боку, сприймалися як марення (і насправді були утопічними), з іншого — відбивали невідповідність між гуманізмом проектів та ідеями радянської влади, що перетворювала людей на слухняних роботів. Виразність режисури й акторської гри підкреслювала актуальність п'єси. І хоча в дискусіях автор і постановник згладжували конфлікт «Народного Малахія», роздратування ідейних опонентів було вельми помітним та водночас загрозливим.

«Мина Мазайло» (1929) у розпалі наказового впровадження української мови в державному апараті не міг не викликати відповідного спалаху політичної демагогії. Серед критиків було чимало середніх літераторів і режисерів, які заздрили тандему Курбас-Куліш і хотіли бачити на афіші «Березолю» свої прізвища. В результаті Л. Курбасу

нав'язали п'єсу його ідейного опонента — драматурга І. Микитенка «Диктатура» про класову боротьбу на селі. У співавтори Л. Курбас взяв композитора Юлія Мейтуса, художника Вадима Меллера і поставив один із кращих у своїй творчій практиці спектакль. Замість побутових і соціально схематичних монологів та діалогів, Ю. Мейтус і Л. Курбас створили музичні речитативи на основі українського фольклору. Відмовившись від побутових деталей, вони перевели героїв у план узагальнень, а В. Меллер вигадав для вистави макети сільських будинків, над якими діючі особи піднімалися на планшеті сцени. Режисер отримав нові звинувачення у формалізмі, у намірі знищити автора і його політичні ідеї. Але п'єса І. Микитенка на інших сценах України не втрималася, а у харківського глядача користувалася популярністю протягом трьох років.

Разом із цим, «кулішівським» репертуарним напрямом, на афіші «Березолу» з'являлися ідейно «магістральні» (а насправді нав'язані політичною ситуацією) п'єси та композиції. Їх ставили члени режисерської лабораторії Курбаса (Борис Тягно — «Жовтневий огляд», «Бронепоезд 14—69» Всеволода Іванова та «Загибель ескадри» Олександра Корнійчука; Януарій Бортник — «Яблуневий полон» Івана Дніпровського; Володимир Склярєнко — «Невідомі солдати» Леоніда Первомайського, Лесь Дубовик — «Кадри» І. Микитенка). До цього переліку можна додати постановку березильською режисерською бригадою «Народження велета» тощо.

«Формалізм» був не лише небезпечним ідеологічним «ярликом». Він означав, що пошуки форми йдуть на шкоду змісту. А якщо зміст диктувався партійною ідеологією, це сприймалося як «шкідниц-

тво» (ще одне популярне визначення доби). 1932 року вперше в радянській пресі з'явився термін «соціалістичний реалізм». Саме він через деякий час і став офіційним (отже, незаперечним) методом радянського мистецтва. Партійна постанова «Про перебудову літературно-художніх організацій» підводила ризику під змаганнями різних творчих груп і напрямків. За цих умов ще бурхливіше розквітала політична демагогія, коли талановитих художників легко було знищити обвинуваченнями в ідейній опозиції до влади.

Настанови йшли, звичайно ж, з Кремля. До провінції і столиць радянських республік вони доходили із деяким запізненням. Українське мистецтво до пори до часу охоче приймало до своїх лав постановників новаторського ґатунку — тих, котрі даремно шукали визнання в Москві або Ленінграді. Більшість режисерів знаходили притулок у музичних театрах Харкова, зокрема, в оперному. Для прикладу можна назвати імена Йосипа Лапицького та його учнів — Якова Гречньова, Софії Масловської, Олександра Улуханова, Еміля Юнгвальд-Хількевича, Миколи Фореггера. Остання постать найбільш характерна та показова для періоду, про який йдеться у статті.

До співпраці М. Фореггера запросив головний художник оперного театру Анатоль Петрицький (факт цілком очевидний), розраховуючи на ефект, аналогічний новаціям «Березолу» у Харкові. Це був певний виклик Л. Курбасу. У підґрунті цього виклику — розстановка сил на «лівому фронті» мистецтва в Москві 1922 року, коли А. Петрицький став свідком заочного та нетривалого суперництва М. Фореггера зі Всеволодом Мейєрхольдом за звання найради-

кальнішого новатора театральної справи. Але характерно, що осудливе слівце «фореггерівщина» у московській пресі виникло значно раніше, ніж горезвісне «мейерхольдівщина» і тим більше — «курбасівщина». Проте Л. Курбас не дуже серйозно ставився до експериментів М. Фореггера, побіжно називаючи їх «напарфумованими», що було, вочевидь, синонімом естетства.

Насправді М. Фореггер був більшою мірою рабом ситуації. Він поспішав скористатися наданими можливостями, бо в тодішній атмосфері було все складніше реалізувати експериментаторські задуми, при таманні митцям «лівої» формації. Початок роботи в театрі у М. Фореггера як головного режисера та головного балетмейстера супроводжувався деклараціями в дусі гасел «Театрального Жовтня», коли організаційні принципи театру «мілітаризувалися».

Відомо, що до таких принципів Л. Курбас ставився з обережністю, як і до політичної «комісарщини» начолі з головою ВУСПП І. Микитенком. З іншого боку, режисера непокоїли прихильники старих, почасти консервативних традицій, зокрема, керманіч театру ім. І. Франка Г. Юра. Він зійшовся у словесних баталіях з Л. Курбасом на театральному диспуті навесні 1927 року та наполягав на необхідності повернення до психологічного, реалістичного театру. Проте головне джерело нищівної критики було не в театрі франківців. Більшу загрозу Л. Курбас відчував з боку деяких тогочасних мистецьких угруповань, про що свідчить лист-заява М. Скрипникові, датований травнем 1928 р.: «Стан культурної справи на Україні і шляхи, на які штовхають наше мистецтво різні угруповання, односторонність, поверховість і вузькість роботи, яку виконує більшість наших

мистецьких і літературних журналів, призвело нас до думки про кінцеву потребу заснування в Харкові нового журналу-центру, об'єднуючого культурну і мистецько-творчу роботу тих митців, що, стоячи поза існуючими вже угрупованнями, в нашій журнальній публіцистиці не використовуються і виявляють певну глибоку спорідненість по принципових питаннях їхньої культурно-громадської орієнтації...» [2, 21]. Наводячи позитивні приклади російських видань широкого та узагальнюючого мистецького профілю, Л. Курбас підкреслював, що «наші журнали переповнені полемікою на теми громадсько-політичного характеру і видаються здебільшого начебто для літпродукції своїх членів» [2, 21]. Підтримуючи тісний зв'язок з політично передовими митцями Західної Європи і, будучи, як постулат, наслідком певних процесів в лоні культурно-мистецького процесу на Україні, журнал, на думку Курбаса, мав синтезувати *ліві тенденції світового мистецтва за своїм основним марксистським настановленням* (курсив мій. — О. Ч.). До редколегії Л. Курбас (який стояв також біля витоків першого українського театрального часопису «Театральні вісті») планував увійти сам, а також включити до її складу театрознавця Петра Руліна (по лінії мистецтв видовищних), художника «Березолу» В. Меллера (по лінії образотворчого мистецтва та архітектури), поета та літературознавця Майка Йогансена (література) і Володимира Юринця (філософія), який працював над питаннями художньої творчості [2, 21].

Судячи з коментарів до цієї публікації, чиновників Наркомату освіти найдужче цікавили не фінансові й поліграфічно-виробничі питання, а ідейна орієнтація запропонованого видання. Всього через п'ять

років подібні заяви були перекручені та отримали характер політичних обвинувачень у орієнтації на буржуазний Захід, відриві театральної справи від російської драматургії та вихованні кадрів у націоналістичному дусі. Тоді ж, 1928 року, канцелярська тяганина призвела до того, що заяву Л. Курбаса було покладено до справ журналу «Нове мистецтво» (який фінансувався Наркомосвітою та був єдиним в Україні директивним журналом у справах мистецтв). Доречним буде відзначити, що в «Новому мистецтві» часто друкувалися несхвальні дописи про театр «Березиль», що деякою мірою теж прояснює причини відмови.

Нове мистецьке видання в Харкові все ж з'явилося. 1929 року, слідом за журналом «Новий ЛЕФ» В. Маяковського в Москві, об'єднання художників лівої формації столиці України почало випускати аналогічний журнал і в Харкові. Він називався «Нова генерація», з великим запізненням повторюючи декларації авангардного театру, літератури й живопису, але вже на українському ґрунті. Серед дописувачів «Нової генерації» були М. Фореггер та А. Петрицький, проте для Л. Курбаса із зрозумілих причин місця на шпальтах не знайшлося.

І А. Петрицький, і М. Фореггер квапилися, почувавши, що незабаром може наступити кінець їхнім художнім досвідам. Разом з головним диригентом театру Арнольдом Маргуляном, вони активно зверталися до зразків європейського авангарду, зокрема до експресіоністської опери Макс Бранда «Машиніст Хопкінс», що набула гучного резонансу в Німеччині.

Інтерес до «Машиніста Хопкінса» виявляли театри Ленінграда, але опера там не побачила світла рампи — її харківська інтерпретація була єдиною та

останньою в СРСР (1931). Сміливий жест — оперу підтримували лише представники Асоціації сучасної музики (АСМ), а точніше її «лівого» крила, котрі визнавали лише нову за формально-технологічними ознаками музику. Аби уникнути обвинувачень у формалізмі, постановникам було потрібно довести, що в пролетарському сюжеті «Машиніста Хопкінса» змальовано життя робітничого класу за кордоном. Цього досягти не вдалося: оперу було поставлено «під вогонь пролетарської критики» і знято з репертуару. Подібна ж доля спіткала й інші прем'єри у постановці М. Фореггера — балет Віктора Оранського «Футболіст» (поставлений значно раніше, ніж у Москві) та оперу Бориса Лятошинського «Золотий обруч» (обидві 1930).

Харківські періодичні видання 1920—1930-х років — не тільки невичерпане джерело інформації щодо цих та інших творчих подій у колишній столиці України, а й віддзеркалення змін у свідомості радянських людей, що відбувалися під шаленим ідеологічним тиском. У цей час кожен з провідних театральних колективів Харкова мав багатотиражку, назви яких змінювалися відповідно до тогочасних ідеологічних кліше. Характерно, що багатотиражка заснована Л. Курбасом театру почала виходити лише 1934 року (тобто після звільнення режисера з посади керівника). Спочатку вона називалася «Березилець», а в 1935—1936 роках виходила під радикально зміненою назвою «За соціалістичний реалізм» [3, 124].

Багатотиражка Харківської опери виходила з 1929 до 1935 року, тобто до остаточного переїзду столиці України до Києва. В ній у концентрованому вигляді відбито всі «починання» органів влади та відповідна реакція політизованого суспільства. Пе-

ревага вульгарно соціологічної символіки у творчості не відразу досягла критичного апогею, а мала іноді напрочуд чудернацький вигляд. Наприклад, таким був заклик, надрукований до Дня Паризької комуни «Кращий вінок на могилу паризьких комунарів — виконання завдань третього, вирішального року п'ятирічки». Один з аматорських відгуків глядачів на оперну виставу мав перебільшено серйозний підпис «Група рецензентів техвідділу електромеханічного заводу». Оспівувався лозунг переходу на безперервний тиждень, що сприймався як крок до здійснення культурної революції. 1931 року в театрах, як і в усій країні, почалася «епідемія» ударництва. Кожен з творчих працівників — драматичний актор, оперний співак чи балерина — одержували «Особисту книжку ударника», якою зобов'язувалися виконати промфінплан на 100 відсотків, а прогули та запізнення зменшити до нуля, внести раціональні пропозиції, відвідувати виробничі наради та закріпитися за театром до кінця п'ятирічки. У цьому «краю неляканих ідіотів», гідному пер Іллі Ільфа, Євгенія Петрова, Михаїла Зоценка та Михаїла Булгакова, жити було важко, проте головна небезпека була ще попереду.

Із гарячкуватою схвальністю митці оцінювали «чищення» держaparату, яке незабаром торкнеться чи не кожного пересічного громадянина. «Кожен з нас, — переконував невідомий дописувач „Радянської опери“, — має допомогти нашій комуністичній партії вичистити тих вовків у овечій шкірі, які прокралися у наші ряди та на кожному кроці гальмують наше пролетарське будівництво. Особливо у сучасний момент вони напружують свої сили та за допомогою своїх білогвардійських агентів розпов-

сюджують різні брехливі чутки і шкодують, що нам погано живеться» [4, 1]. Перше з «чищень» 1931 року було лише репетицією перед кривавими політичними процесами кінця 1930-х років, у яких гинули знані політичні діячі й великі постаті художнього авангарду, вірні політичній владі, але нею ж і знищені. Варто згадати, що на горезвісних зборах 1933 року, де чинилася розправа над Л. Курбасом, І. Микитенко закидав керівникові «Березолу», що його працівники зухвало сприймали сам процес «чищення» та ополчилися проти осіб, які їх критикували [5, 129].

У розпалі пошуку шкідників та ворогів народу відбувався процес над СВУ (міфічною Спілкою Визволення України). Для цього було обрано приміщення Державної опери, квитки на засідання розповсюджувалися через партійні осередки. Процес був «театральним» і в розумінні штучності його «постановочних» прийомів: до обвинувачених ставилися з підкресленою ввічливістю, у перервах подавали їм чай з тістечками. Проте у висновках судилище було безжалісним та промовисто політичним: для громади суд над СВУ був вироком «українській контрреволюції». Один з найбільш активних політичних провокаторів та доносчиків Дмитро Грудина (основний громадський обвинувач у майбутній справі Л. Курбаса) писав, що до СВУ «входили попи, попівські синки, колишні офіцери, члени петлюрівського уряду, міністри та „прем'єри“, єпископи та „гайдамаки“. Знаємо ми й те, — наголошував Д. Грудина, — від кого і для кого хотіла звільнити „Спілка“ Україну. Від робочо-селянського уряду, від комуністичної партії. Задля колишніх фабрикантів та заводчиків, поміщиків та магнатів. Для тих самих куркулів на селі, яких ми зараз успішно знищуємо,

як клас. Що керувала усіма їх вчинками і спрямовувала рука не тільки „свої рідної“ буржуазії, а й польська та інші... Та інтелігенція, яка виховувалася у „зразкових“ школах, прихованих під високим іменем патрона Т. Шевченка — ця інтелігенція нас має зацікавити» [6, 8], — пророкував він продовження ганебного процесу.

Наприкінці 1930 року з підкресленою пошаною у театральній пресі сприймалася постать наркома освіти М. Скрипника. Після його самогубства на сторінках «Радянської опери» (тоді газети ДАТОБ) відбулося добре організоване «засудження» однієї з перших жертв сталінської політики, недорікувате та наївне за змістом, але характерне в обвинуваченнях щодо горезвісного «шкідництва»: «переклади оперних та балетних лібрето за старим „скрипніковським“ написанням, були зроблені з наміром переінакшити зміст стосовно оригіналу, застосовувалися маловідомі або штучні слова, незрозумілі трудящим масам» [7, 1].

Поставлений в оперному театрі напередодні нового 1933 р. «Борис Годунов» Модеста Мусоргського у постановці М. Фореггера зненацька набув актуального підтексту, який не могла передбачити жодна цензура. Прем'єра відбулася тоді, коли голодомор в Україні досяг масштабів національної катастрофи — померло від 6 до 7 мільйонів українців (а за деякими даними — до 10 мільйонів). У той час, коли на сцені харківського театру, з декораціями, що зображували собор Василя Блаженного в Москві, народ молив царя Бориса:

«Наш панотець, подай нам,  
Хліба дай голодним!  
Панотець, Христа заради!»

на очах городян умирили сотні селян і голодних дітей, що не знайшли порятунку в місті...

З огляду на ці обставини похмурий, майже безвихідний характер спектаклю «Маклена Граса» у «Березолі» (вересень 1933 року) відповідав настрою самого Л. Курбаса в останній рік його перебування на посаді (частково зумовленого і станом здоров'я після перенесеної тяжкої хвороби). Вистава була заключною спробою керівника «Березолі» звернути хід подій на свою користь, але це вже було неможливо.

### Література

1. Семененко О. Харків, Харків... / Вступне слово Мар'яна Коця. — Харків-Нью-Йорк, 1992.
2. Нездійснений план Леся Курбаса (Публікація О. Рибалка) // Український театр. — 1990. — №5.
3. Театральная периодика. 1917—1940. Библиографический указатель. — М.—Л., 1941. — Ч. II.
4. Радянська опера. — 1929. — 1 травня.
5. Курбас Л. Я принял это молча... // Театр. — 1989. — №4.
6. Грудина Дм. Дамо належну відповідь СВУ // Радянський театр. — 1929. — №1—2.
7. Боротьба на два фронти в національному питанні за лєнінську національну політику // ДАТОБ. — 1934. — 15 лютого.