



Беатріс Пікон-Валлен (Париж)

ЛЕСЬ КУРБАС І ВСЕВОЛОД МЕЙЄРХОЛЬД

Достовірно відомо, що деякі документи відсутні в архівах Вс. Мейєрхольда, врятованих його учнем С. Езейнштейном. М. Сітковецька, яка тривалий час була архіваріусом фонду Мейєрхольда у Російському державному архіві літератури і мистецтв, стверджує, що десь усередині тридцятих років, а можливо і раніше, Мейєрхольд наказав секретарці почистити свій архів від «компрометуючих» імен. Можна припустити, що саме з цієї причини не знайшли жодного документа, який би стосувався Андре Мальро і роботи над інсценізацією його роману «Людська Умова» (1934) [1, 5-15]. І, без сумніву, це пояснює той факт, що не знайдено майже жодного посилання на Леся Курбаса, з яким Вс. Мейєрхольд, вочевидь, підтримував стосунки.

У цьому контексті можна уявити, що міг відчувати Вс. Мейєрхольд, дізнавшись 26 грудня 1933 року про арешт у Москві Леся Курбаса, того, кого називали «українським Мейєрхольдом»... І фактично Мейєрхольда спіткала та ж сама доля у 1937 році. Подібно до Леся Курбаса, він буде спершу відлучений від свого колективу, потім заарештований і згодом розстріляний. У тридцятих роках в Україні звинувачували у «курбасизмі», у той час як у Росії засуджували «мейєрхольдизм»...

Отже, це була фінальна точка подібності. Але основне, що об'єднувало Вс. Мейєрхольда і Курбаса, це їхні цілі, їхні інтереси режисерів-дослідників, захоплених театром – перший з них казав: «Той, хто не віддав усе театру, нічого йому не віддав» [2, 367], а другого есеїст і театральний критик Олександр Дейч назвав «людиною, яка була Театром» [3, 173]. Нас цікавитиме саме цей аспект.

Л. Курбас (1887–1937) молодший за Вс. Мейєрхольда (1874–1940), і з різницею в 11 років Курбас, як у свій час Мейєрхольд, розпочав акторську кар'єру перед тим, як присвятити себе режисурі.

Обидва мали «подвійне» культурне коріння. Якщо Вс. Мейєрхольд, німець за походженням, залишає Пензу заради Москви і кидає юридичний факультет заради навчання у В. Немировича-Данченка, Курбас, родом із Галичини, володіє українською та російською, німецькою і польською мовами. Як і Мейєрхольд, він перекладає з німецької. Зовсім юним він вирушає до Відня студіювати філософію. Його театральне покликання, яке походить з родинного середовища – його батько і матір актори – розвивається в Австро-Угорській імперії, де він знайомиться з європейським театром, зокрема, німецьким. Він бачить вистави М. Рейнгардта, захоплюється Моїссі, читає Г. Фукса, Г. Крега. Така ж основа (вистави і книги) будуть і у європейської культури Мейєрхольда. Обоє також засвоюють народне театральне мистецтво: російський ярмарковий балаган згодом стане для Мейєрхольда уніфікованим концептом первісного мистецтва, що має бути використаним для відродження театру; Курбас з цієї ж причини буде апелювати до традицій українського театру вертепу.

Знаменитий інтерпретатор Хлестакова, що грав у «Трагічному П'єро»¹ [3, 173], Курбас деякий час мандрує перед тим, як стане засновником «Молодого театру» у 1916 р. Після встановлення радянської влади у Києві, він організовує тут у 1922 р. Мистецьке об'єднання «Березіль», яке переїде до Харкова, нової столиці України, у 1926 році.

¹ Цю роль на 5 років раніше зіграв М. Чехов у постановці К. Станіславського. Відомо, що для В. Мейєрхольда це виконання було потужним джерелом натхнення під час постановки «Ревізора» 1926 року

Вс. Мейерхольд, за кілька років проявивши неабиякий акторський хист у Московському художньому театрі, засновує свою першу театральну компанію у провінції: «Товариство нової драми» грає з 1903 по 1906 рр. в Україні, а саме у Херсоні, Полтаві та інших містах. Щоправда, Мейерхольд-початківець не був відомим в Україні... Пізніше він ствердився як режисер у театрі Віри Комісаржевської у Санкт-Петербурзі та в імператорському Александринському театрі, здійснить знамениту постановку «Балаганчика» О. Блока в «Товаристві нової драми» (під час гастролей цього колективу він виконуватиме роль П'єро у якій запам'ятається Києву), а у 1920 р. він уже організує новий власний театр, який носитиме послідовно різні назви: Перший Театр РСФСР, ТІМ, ГОСТІМ. Театр Мейерхольда приїздить на численні гастролі до Києва, Харкова, Мінська, особливо насичені поїздками 1923 і 1925 рр. Л. Курбас уперше приїздить до Москви у 1923 р., але Москва ніколи не побачить вистав театру «Березиль».

Мистецька біографія Л. Курбаса коротша і більш концентрована, ніж у Вс. Мейерхольда. У Курбаса різні періоди творчості, здається, навіть частково збігаються, у будь-якому разі, слідує один за одним дуже швидко: символізм, експресіонізм, конструктивізм.

Курбас виступає проти натуралізму та реалізму, який він визначає як «найбільшу протимистецьку появу наших днів» [4, 24]. Він стверджує, що «Актора і театр убила література» [4, 26]. Він шукає для свого театру, в якому він підкреслив умовну природу, мову дії в опозиції до «психологізму», і мріє про актора, здатного бути «Розумним Арлекіном» [3, 344], актором, який вмів діяти та думати. Він коментує: «Вмер жест, вмерло слово, вмерли засоби акторського проявлення мистецтва, а зосталася хаотична, убійча «життєвість» для представлення і ілюстрації літературного сентименту і літературних гримас» [4, 343]. Ці ідеї Л. Курбас декларує у своєму «Листі до Театру», який він опублікував у жовтні 1918 р., і вони нагадують радикальні висловлювання Мейерхольда у його книзі «Про Театр» (1913), однак ми й досі не певні, чи був із нею знайомий український режисер.

У 1918 р. Курбас вірить у відновлення театру через репертуар, створений режисерами і акторами, як у великі театральні епохи (Шекспір, Мольєр, Гольдоні, Тірсо де Моліна)... Він навіть подає ідею необхідності роботи зі сценарієм, з лібрето вистави у тих же термінах, що у той же час вживав і Мейєрхольд² [5, 29-30] і, слідуючи за твердженнями Едварда Гордона Крега, пише: «Не виключено, що більше не буде слів. Сценічний простір заповниться тим, що можна буде реалізувати лише театральними засобами» [4, 348].

У будь-якому разі очевидно, що ідеї мейєрхольдівського «Театрального Жовтня» з його зухвальством і живою реакцією, подолав кордони радянської Росії і докотився до Л. Курбаса, який також живився німецькою культурою експресіонізму. Творчість цих двох «театральних митців» (за висловом Крега) стверджується як глибоко політична і революційна як у мистецькому плані, так і у плані методологічному та соціальному. І варто відразу додати, що фундаментом для їх діяльності став експеримент, оскільки їхня глибинна індивідуальна природа – це передусім природа експериментаторів, винахідників³. Обидва творять для теперішнього і майбутнього російського та українського театрів, а також і для європейської театральної сцени.

Форма, яку вони обрали для керованих ними театрів, претендує на новизну та ефективність. Мистецьке об'єднання «Березіль» – експериментальний центр з навчальними майстернями, серед яких режисерська школа, театр, який очолює Курбас, аматорська студія, театральний музей, лабораторія для сільських театрів. У МОБі виходить журнал «Барикади театру». У ті часи театр Мейєрхольда містить Лабораторію наукового пошуку (НІЛ), підтримує тісні зв'язки з аматорськими трупами Червоної Армії, керує акторською і режисерською школою (ГВРМ, ГВТМ, Гектемас), включає музей, журнал «Афіша ТІМ» [3, 326; 2, 198], видавництво. Якщо Курбас, здавалося, дуже швидко організував комплексну структуру, Мейєрхольд на початку

² Існують інші посилання на 1918 – 1922 роки.

³ В. Мейєрхольд заявляв про себе як про «взірцевого експериментатора».

1920-х років зіштовхнувся з величезними труднощами, щоб зберегти своє місце і протистояти злиттю з іншими трупами, які критикують його методи керування і заважають його проектам [6]. Але обидва думають про структуру театру-лабораторії.

Навчання, яке також вимагало поглиблення, стосується педагогіки та праці з акторами. Курбас наполягає на важливості актора у неілюзійному механізмі, який є «трамплін для актора, призначений допомогти реалізувати свої сценічні завдання, котрі є спільними для всіх лівих театрів» [4, 385]. Пізнаємо визначення конструкції, дане Мейерхольдом. Паралелі очевидні: «Сьогодні актор не ідентифікується з роллю, він її конкретизує», – пише Курбас у 1924 році. «Емоція може бути замінена точним чи механізованим вираженням, або також можна організувати монтаж емоцій, викликаний точними реакціями актора. Ідеться про такий період у системі Станіславського, який зафіксував Вахтангов... Гротеск будується на несподіваних контрастах, суто театральних, а не психологічних. «Принцеса Турандот»⁴ тримається суто на можливостях монтажу емоцій. У Мейерхольда, у тих випадках, коли рефлексологія замінює психологію, це також монтаж емоцій («Великодушний рогоносець»))» [7, 206]. На сцені актор Курбаса може перейти від звичайної людини до «гравця» і навпаки. Український режисер використовує термін «відчуження» [7, 160], натомість існує еквівалент у визначенні Мейерхольда, який він дає гротеску – «душа сцени» у висновках глави про «Ярмарковий театр» у «Про Театр» [2, 193], тобто у 1913 році.

До того ж, бачимо, що Курбас зацікавився науковими знаннями про нейропсихологічні процеси людини, про народження емоцій. Один із акторів, майбутній психолог, академік, Олександр Запорожець, свідчить, що цей досвід особисто його спонукав залишити театр, щоб стати учнем Льва Виготського, Олексія Леонтєва та Ісака Лурія. Курбас також цікавився ідеями, розвинутими групою Лурія [3, 171-172].

⁴ «Принцеса Турандот» була на гастролях у Києві 1922 року.

Актор Курбаса, як і актор Мейєрхольда, – це актор-поет, і, мабуть, спільним для них є модель актора, втілена Михайлом Чеховим [7, 276]. Як і у Мейєрхольда, актор Курбаса повинен тренуватися (акробатика, танець, пантоміма), щоб розвивати нові тілесні можливості, адже його тіло – як він стверджує – найбагатший і досі найменш задіяний матеріал. Біомеханіка дуже швидко виникає і у Курбаса. За відсутності точних документів важко сказати, яким чином вона здійснювалася практично, але від 1926 року, як побачимо далі, зв'язок буде безпосереднім. Актори Курбаса вивчають медицину, біологію, психологію – від «Введення у психологію» аргентинського марксистського дослідника у царині експериментальної психології Хосе Інженьєрсо до ідей Льва Виготського. Деякі джерела виявляють інтерес Л. Курбаса до робіт Володимира Бехтерева та Івана Павлова [3, 251-330] і водночас відзначають його інтерес до зв'язків між тілом і розумом у людині, в акторській практиці. Починають дізнаватися про глибинний зв'язок, який поєднує театральні дослідження Вс. Мейєрхольда із роботами психологів того часу. Публікація лекцій та нотаток Л. Курбаса дозволяє нам поглибити цей аспект у педагогіці акторських технологій. Звідси походить спільна природа експериментаторів, яка примусила їх звернутися до сучасної їм науки про людину.

50

У мистецтві театру, яке обидва уявляють не як відображення життя, а як конструкцію цього життя, глядач відіграє основну роль. І один, і другий шукають, як розвинути у публіки мислення і відчуття асоціативного типу, використовуючи образи і метафори. І один, і другий досліджують публіку: соціологічні анкети, реєстрація реакцій залу.

Робота Вс. Мейєрхольда і Л. Курбаса спрямовує театральну критику на нові шляхи: у Росії школа Олексія Гвоздева розвивається, аналізуючи вистави і методи Вс. Мейєрхольда, а стосовно Л. Курбаса, то він сам закладає наріжний камінь у фундамент української театрології [7, 192].

Зрештою, можна також відзначити схожість у виборі репертуару, який ставлять обидва режисери, а також у його напрямках. Якщо Курбас поставив у 1923 році «Газ» Георга

Кайзера, то Мейерхольд зі свого боку зайнявся постановкою двох експресіоністичних п'єс, не у власному театрі, але також у Москві, у Театрі Революції (постановка П. Рєпніна, «Руйнівники машин» у 1922; постановка О. Велижева, «Людина-маса» Толлера у 1923). Курбас ставить «Ревізора» Гоголя, «Нору» Ібсена⁵ (під назвою, з якою у Мейерхольда також йшов «Ляльковий дім») і «Золоте черево» Кроммелінка. Всі п'єси, які Мейерхольд поставив чи хотів поставити у своєму театрі чи у своїх майстернях. Курбас також ставить «Протигази» Сергія Третьякова, найближчого соратника Мейерхольда.

Надалі кожен концентрується на національному сучасному репертуарі, намагаючись створити форми радянської комедії: з Володимиром Маяковським, Миколою Ерדманом співпрацює Вс. Мейерхольд, з Миколою Кулішем – Л. Курбас. Додамо, що саме завдяки М. Ердману одна з п'єс Куліша («Хулій Хурина»), гротескна комедія про радянське життя в Україні і процес «українізації», написана у 1926 році, була перекладена російською і поставлена у 1927 році у Театрі сатири в Москві, тоді, як у «Березолі» була заборонена. Додамо зрештою, що М. Ердман був заарештований у 1933 році і засуджений на заслання, і що М. Куліша розстріляли одночасно з Курбасом, у тому самому таборі.

Їхня спорідненість у цілях, пошуках, реалізаціях конкретизувалися і більш відчутними зв'язками – контактами. Л. Курбас і Вс. Мейерхольд зустрілися у 1923 році, під час гастролей ТІМа в Україні, у Києві та Харкові, із «Великодушним рогносцем», «Смертю Тарелкіна» та «Землею дибки». А з часів «Молодого театру» актори Л. Курбаса захоплені творчістю Вс. Мейерхольда [3, 159]. Саме Л. Курбас і «Березіль», які 1924 року нарешті отримали власний театр, офіційно запросили театр Вс. Мейерхольда на другі гастролі Україною (Київ, Харків), під час яких були показані «Земля дибки», «Ліс» і «Д.Є.» [8, 87-88]. Вс. Мейерхольд був вражений сценічною адаптацією Л. Курбасом роману «Джиммі Гітінс»

⁵ «Ревізор» – йдеться про виставу 1921 році, поставлену у «КийДрамТе», щодо «Нори» Ібсена, яка також нетривалий час була у репертуарі цього колективу, наразі немає жодних документальних свідчень, що її режисером був саме Курбас (прим. упоряд.)

американця Ептона Сінклера, поставленою у листопаді 1923 року у Києві. Аби поставити цей же роман на сцені Театру Революції, Мейєрхольд написав українському режисеру листа з проханням надіслати текст інсценізації, попередньо давши згоду на постановку та обговоривши фінансові умови [8, 89-90]. Л. Курбас дав згоду, але проект не був здійснений. Врешті, 1926 року Л. Курбас запрошує до «Березоля» Валерія Інкіжинова, одного з найближчих помічників Вс. Мейєрхольда у розробці вправ та етюдів із біомеханіки на початку 1920-х років.

Довгий час цікавлячись театром Азії, 1928 року Л. Курбас їде до Москви, аби побачити виставу компанії Шишави Садандзі, причому разом з усією трупою, яка поділяла його зацікавленість театром Кабукі. Вс. Мейєрхольд у цей час перебуває у Парижі. У Москві вже починає іти розголос про «Березіль», і навіть ходять чутки про можливі гастролі. Говорять також і про «високу оцінку, яку Мейєрхольд дав Курбасові» [3, 116]. Повернувшись, Л. Курбас вирішує, що молодій трупі ще зарано виїздити за межі України, що є ще чому вчитися і, насамперед, у японців [3, 112-118]... Відмітимо, що Л. Курбас, як і Мейєрхольд, уважно вивчає театр Кабукі і цікавиться синтезом між Заходом та Сходом, шукає можливостей поглибити свої знання у східній філософії, зокрема у синтоїзмі.

Відомо також, що у 1933 році після усунення Л. Курбаса від керівництва театром «Березіль», йому зателефонує Вс. Мейєрхольд [3, 189]. Але прийме його до себе саме Соломон Міхоелс. Однак Л. Курбас, залишившись один, не шукає підтримки Вс. Мейєрхольда, не заявляє про себе як про його учня. Хоча, починаючи із гастролей 1923 року, українська преса постійно порівнює їх, аби довести, що Л. Курбас перебуває під цілковитим впливом російського майстра, або ж, навпаки, дискредитувати естетику Вс. Мейєрхольда як міщанську і закріпити за Л. Курбасом першість як за творцем нових, автентично колективних форм.

У українській пресі 1923 року точилися запеклі суперечки, у яких робилися спроби, часто у доволі штучний спосіб, виявити подібності й розбіжності між двома режисерами. Л. Красовський, І. Уразов, В. Коряк виставляли

Л. Курбаса епігоном Вс. Мейерхольда, іронічно підкреслюючи, що «нові театральні форми народжуються спочатку в Москві, і звідти їхній вплив поширюється на периферію, зокрема на Україну» [9, 4]. Інші – І. Туркельтауб, Е. Бойм, М. Бажан – захищали Л. Курбаса. Дехто намагався показати, що Вс. Мейерхольд та Л. Курбас – явища цілковито протилежні як в ідеологічному, так і у мистецькому сенсі. Так режисерську роботу Вс. Мейерхольда зводили до формальної сценічної конструкції, повністю відмовляючи їй в емоційному змісті. Він ніколи не відчував «ритму революції, ні пафосу пролетарського колективу», тоді як Л. Курбас схоплював діалектику пролетарської епохи у своїх ритмічних композиціях та своєму розумінні мас. У цей самий час В. Мейерхольд був «пролетарським лише у заявах, тоді як у процесі творчості був буржуазним» [9, 4].

Однак преса одноставна у тому, що вистави, показані Л. Курбасом і Вс. Мейерхольдом, ставали подіями. Вс. Мейерхольд виступав як «деструктор, чистий футурист, що відстав від своїх колег на 10 років», натомість «Курбас мало деструктивний, він емоціональний, він екструктивний» [10]. Преса закладала дуже сильну, мало обгрунтовану й небезпечну для обох художників конкуренцію: «Чемпіон Києва (Курбас) положив на обидві лопатки чемпіона Москви (Мейерхольда)» [10].

Проте треба було стверджувати ідентичність українського театру, виявляти його специфіку, самобутність, а тому потрібно було виключити російські впливи. Однак на початку 1920-х років вони присутні, особливо на сценах російських театрів Києва. Хоча Л. Курбас визнає необхідність навчатися у російських майстрів театральній техніці та культурі, він попереджає: «Це культурна небезпека, небезпека того, що ми перетворимось на український варіант російського театру, і не більше» [3, 21].

Аби протистояти цьому Л. Курбас вступає у «змагання» із Вс. Мейерхольдом. Так, у 1925 році він заявляє, що театр «Березіль» випереджає російських митців. Спираючись на статті М. Чужака, Л. Курбас пише, що Вс. Мейерхольд здає свої позиції – він ставить «Ревізора», якого вже ставив 1921 р., та планує «Кармен» [4, 625]. У його очах Вс. Мейерхольд

насамперед цікавиться формальними проблемами. Відомо, як серйозно сприйматимуться такі заяви кілька років потому.

Але цікавішим, ніж цей «конфлікт» двох режисерів, спровокований виключно критиками та браком інформації, є правдивий прихований діалог між двома художниками, діалог реальний, який варто досліджувати.

Зрозуміло, опозиція «деструктор/екструктор» виражає ситуацію двох режисерів, один із яких від початку працює на оновлення традиції російського театру, а інший працює у культурному ландшафті, де все, чи майже все треба створювати. Л. Курбас грає роль не реформатора, а фундатора.

У 1927–1928 роках вороже налаштована критика перестала розглядати Л. Курбаса як російського епігона, аби краще проаналізувати особливості його творчості, не забуваючи і про суперечності. Якщо вивчати документи (фото, статті, свідчення), зв'язок між «Газом» і виставами Вс. Мейерхольда видається очевидним. Навіть якщо Л. Курбас ще не бачив цих вистав – як він підкреслює [4, 614] — розголос від маніфесту і руху «Театральний Жовтень» було таким, що інформація про нього мали дійти до України. Так само Вс. Мейерхольд не бачив «Джиммі Гігінса», прем'єра якого відбулася після гастролей театру Мейерхольда в Україні. Але він багато чув про нього, бачив зображення, і саме це змусило попросити у Л. Курбаса права на інсценізацію.

У «Газі» завод є передовсім місцем розгортання фабули, а вже потім місцем гри актора-робітника сцени, як у «Великодушному рогоносці». Сконструйована Вадимом Меллером дво- чи трирівнева, позбавлена конкретної форми конструкція пропонувала акторам у театральних уніформах місце для гри, де їм можна було демонструвати акробатичну вправність, а режисеру – можливості сценічної виразності. Ім'я автора, написане на нижньому щиті, трохи нагадувало графічні новації «Великодушного рогоносця». Складалося враження, що «Газ» поєднував елементи «Зорь», «Великодушного рогоносця» та «Землі дибки» (конструкція, що нагадує кран), швидко синтезуючи їх підручними засобами.

З приводу гастролей Вс. Мейерхольда Курбас розмірковує так: «Було б наївним думати, що перше

зіткнення з багатою традиціями всього російського театру продукцією революційної театральної Москви могло зостатися без наслідку для колективу, що в провінціальних обставинах української дійсності, без допомоги спеціалістів усяких ділянок, у різкій антитезі традиціям національного театру, не в гармонійному їх розвиванні, на плечах одиниць вивозив театральну революцію на Україні. Вплив торкнувся мистецької ідеології деяких формуліровок і взагалі приспішив деякі процеси. Тим не менше «Джиммі Гігінс» безконечно більше зв'язаний з догазівським «Руром», аніж з театром Мейсхольда (деякі зовнішності зовсім збили з пантелику нашу критику і нашого обивателя), так же як «Нові ідуть» – пряме розвинення попередніх робіт постановника». Він продовжує: «Але ж, як для всякого самостійно думаючого колективу, вплив зводиться до суттєвих корективів од знайомства з новою театральною культурною індивідуальністю і скоро зникає. “Березіль” і далі звучить самостійною творчою струєю у величезній колективній роботі великих і малих творців нового післяжовтневого театру» [4, 614 – 615].

У «Джиммі Гігінсі» ми, поза всякими сумнівами, спостерігаємо якісний стрибок кінофікації сцени, як внутрішньої, так і зовнішньої [11]. Також нема жодного сумніву у тому, що Л. Курбас іде далі, ніж Вс. Мейсхольд у «Землі дибки», яка є інсценізацією Сергія Третьякова «Ночі» Марселя Мартіне. С. Третьяков відповідав за «монтаж тексту» та за ту мізансцену, у якій російський режисер використав три екрани, аби проектувати фіксовані зображення, цифри, тексти, а також коментарі до сценічної дії. Початковий проект, який передбачав використання кіно, не вдалося реалізувати через матеріальні труднощі.

У «Джиммі Гігінсі» Л. Курбас робив, за його словами, «монтажний театр», поєднуючи різнорідні епізоди, які, між іншим, несли єдність стилю, методу, зображення. Він повністю інтегрував фільм у сценічну дію, так, як це робив Ервін Піскатор.

Так само, як Євген Вахтангов міг писати у 1922 році, що Вс. Мейсхольд формує коріння театру майбутнього, так само Осип Мандельштам 1926 року підкреслював, що Л. Курбас

працює на майбутнє українського театру [7, 209]. Поза всякими сумнівами, революційний театр Л. Курбаса зберігав зв'язки з українською культурою, так само, як і ГОСЕТ зберігав зв'язки з культурою єврейською (зокрема, О. Грановський із культурою штеттла)⁶, і одночасно відкривав, як і ГОСЕТ, європейську культуру, зокрема німецьку.

Театр майбутнього, на який працювали Вс. Мейерхольд і Л. Курбас – це театр за основою музичний, де сутнісним моментом є робота із композитором. Йдеться про музику для театру, вбудовану у композицію вистави, музику, яка задумувалася як супровід, де елементи ритму, мелодії, темпу, лейтмотиву, контрапункту, звукового ефекту і т.д. складають тонку й ефективну структуру для допомоги сприйняття глядачем акторської гри [13, 250-384; 8, 47-49]. І якщо Вс. Мейерхольд працював із багатьма композиторами, такими як Михайло Гнесін, Сергій Прокоф'єв, Дмитро Шостакович чи Віссаріон Шебалін, Л. Курбас залишався вірним лиш двом композиторам – Анатолію Буцкому та Юлієві Мейтусу.

Частина української критики у 1924 році усе ще буде кричати про плагіат у другій сценічній версії «Макбета», яку Л. Курбас насправді здійснив на кілька місяців раніше, ніж Мейерхольд поставив «Д. Є.» («Даш Європу»). Якщо Вс. Мейерхольд у своїй виставі добивався вражаючих кінематографічних ефектів [13, 154-159] за допомогою простих щитів на колесах, Л. Курбас використав щити у такий функціональний і поетичний спосіб, що говорити про копіювання не доводиться. Переконатися у цьому допоможуть кілька прикладів. У «Макбеті» щити не лише ставали мурами палацу, підземеллям і переходами, місцем для появи відьом, а також могли підніматися і опускатися, як леза гігантської гільйотини. У момент появи привида Банко, Макбет, який хотів підійти до нього, розбивав голову об мур-щит, який ковзав і усував привида. У фіналі, коли сцена залишалась порожньою і щити зникали, під звуки органу по діагоналі сцени йшов селянин і ритмічно й повільно починав робити рухи, ніби косив луг... Додамо,

⁶ 1928 року він емігрував, і його на посту директора театру замінив С. Міхоелс. Див.: [12].

що Л. Курбас увів у роль Блазня (один із п'яти персонажів, які він довірив своєму великому акторові Амвросію Бучмі) прямі «цитати» реальних подій – новини з газет чи місцеві чутки, типові повторювані фрази. Тут також можна говорити про принципи, які йшли від ролі Вісника у мейерхольдівських «Зорях», поставлених 1921 року...

Силою свого таланту відмовляючись від ідеологічних приписів, що були далекі від них інтелектуально і художньо, обидва режисери мали схожу долю, їхні твори довго залишалися в усних переказах, побутували у «внутрішніх лабораторіях» художників, які мали можливість бачити вистави, або чути розповіді й свідчення очевидців.

*Текст друкується зі скороченнями,
переклад з французької Н. Мірошніченко та О. Левченко*

Література

1. B. Picon-Vallin, «La Condition humaine au théâtre», in Les Cahiers de la Comédie- Française, 1997, nr 22, pp.5-15.
2. V. Meyerhold, Ecrits sur le théâtre, traduction, préface et notes de B. Picon-Vallin, vol. IV, L'Age d'Homme, 1995.
3. Леся Курбас : статьи и воспоминания о Л. Курбасе : Литературное наследие / составители М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк. – М.: «Искусство», 1987.
4. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський – К.: вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001.
5. Мейерхольд В. С техниками импровизации // Игра. – Птг., 1918.– № 2. – С. 29-30.
6. Аксёнов И. 5 лет в Театре Мейерхольда // Театр. – М., 1994. – № 1.
7. Корниенко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887 – 1937) – К.: [ГЦТИ им. Леся Курбаса], 2005.
8. Mémoire de DEA de V. Gopko-Pereverzeva, «L'Expressionnisme dans les mises en scène de Les Kurbas au Théâtre Berezil», 2002-2003, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle (direction B. Picon-Vallin).
9. Вісті ВУЦВК. – X., 1923. – 10 липня.
10. Панфутурист-екстректор [М. Бажан]. Леся Курбас і Всеволод Мейерхольд // Більшовик. – 1923. – № 138. – 23 червня
11. B. Picon-Vallin, «Le cinéma, rival, partenaire ou instrument du théâtre meyerholdien», in Théâtre et cinéma années vingt, sous la dir. de

Claudine Amiard-Chevrel, vol. 1, Lausanne, L'Age d'Homme, 1990.

12. B. Picon-Vallin, Le théâtre juif soviétique pendant les années 20, Lausanne, L'Age d'homme, 1973.

13. B. Picon-Vallin, Meyerhold, Les Voies de la création théâtrale, volume 17, Paris, CNRS Editions, Paris, 1990-2004, pp. 250-384.

Анотація

Сама історія поставила поруч постаті двох видатних режисерів – українця Леся Курбаса та росіянина Всеволода Мейєрхольда. Паралелі у їх творчих методах починали аналізувати ще їхні сучасники, і продовжують зауважувати сучасні дослідники. Насправді ж, автономність мислення і роботи двох режисерів лиш доводить існування спільних для усього авангардного руху ідей та схожих механізмів їх реалізації.

Аннотация

Сама история поставила рядом фигуры двух выдающихся режиссеров – украинца Леся Курбаса и россиянина Всеволода Мейерхольда. Параллели в их творческих методах начинали анализировать еще их современники, и продолжают отмечать современные исследователи. На самом деле, автономность мышления и работы двух режиссеров лишь доказывает существование общих для всего авангардного движения идей и схожих механизмов их реализации.

Summary

The history set alongside two persons – prominent directors – the Ukrainian Les Kurbas and the Russian Vsevolod Meyerhold. Their contemporaries have been started to analyze the parallels in their creative methods, and modern scholars continue to notify them. In fact, the autonomy of thought and work of these two directors only proves the existence of ideas common to all avant-garde movement and similar mechanisms for their implementation.