

НАТАЛІЯ ЧЕЧЕЛЬ

УКРАЇНСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ ВІДРОДЖЕННЯ



Саксаганський і Курбас
у Києві 1918 року

Театральні експерименти
Гната Юри

«Жакерія» Проспера Меріме
в театрі «Березіль»

На порозі
«великого перелому»

Шекспір дибом !?



НАТАЛІЯ ЧЕЧЕЛЬ

УКРАЇНСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ ВІДРОДЖЕННЯ

(Західна класика
на українській сцені
1920—1930-х років.

Проблеми
трагедійної
вистави)

Київ
1993

Авторське видання

Книга присвячена українському театральному відродженню 20-х років ХХ століття. На основі нових матеріалів вперше реконструйовано значні трагедійні постановки західних класиків на українській сцені 1920—30-х років і на їх прикладі розглянуто проблеми українського трагедійного спектаклю того часу. Автор показує роль демократичних традицій української культури в інтерпретації класичної зарубіжної драматургії, зв'язок класичних постановок з духовною атмосферою і суспільними подіями 20—30-х років, надає великого значення новаторському мистецтву Леся Курбаса, розкриває зміст художніх пошуків провідних діячів українського театру. Творчість майстрів української сцени розглядається в контексті європейського сценічного мистецтва.

Книга допоможе зрозуміти природу національного світовідчуження і своєрідність української культури. Розрахована на фахівців і на тих, хто цікавиться історією українського мистецтва. Ілюстрована архівними фотоматеріалами, більшість з яких друкується вперше.

Спонсор Міжнародний фонд «Відродження»

Редактор Яніна Зубко

4907000000-012
Ч —————
221-93

ISBN 5-12-003452-7

© Чечель Н. П., 1993

Передслово



Розвиток сценічного мистецтва все більше підтверджує велике значення досвіду режисерів-новаторів 20—30-х років, світових і національних культурних традицій. Сучасному українському театрознавству замість хибних стереотипів конче потрібна об'єктивна картина розвитку вітчизняного театру. Осмислення суспільно-історичного та театрального процесів неможливе без уважного вивчення архівних матеріалів, у тому числі й газетно-журнальних, а також реконструкції вистав минулих років.

Книга присвячена українському театральному відродженню 20-х років ХХ століття. Вперше реконструйовано значні трагедійні постановки західних класиків на українській сцені 1920—30-х років і на їх прикладі розглянуто проблеми українського трагедійного спектаклю того часу. Автор показує роль демократичних традицій української культури в інтерпретації класичної зарубіжної драматургії, зв'язок класичних постановок з духовною атмосферою і суспільними подіями 20—30-х років, надає великого значення новаторському мистецтву Леся Курбаса, розкриває зміст художніх пошуків провідних діячів українського театру. Творчість майстрів української сцени розглядається в контексті європейського сценічного мистецтва.

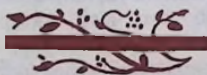
Аналіз вистав проведено на основі вивчення періодики, мемуарної та театрознавчої літератури, документів та фотографій. Досліджено численні газетні й журнальні рецензії, статті і виступи Л. Курбаса, Г. Юри та інших митців, надруковані у пресі тих років, а також неопубліковані документальні матеріали, що зберігаються в державних і приватних архівах. Спілку-

*В. Меллер.
Журнальна заставка.
1920-ті роки.*

вання з учасниками і глядачами реконструйованих спектаклів: П. Самійленко, І. Стешенко, Л. Сердюком, Н. Ужвій, П. Нятко, К. Осмаловською, О. Смирновою-Іскандер, С. Федорцевою, О. Романенко, Ф. Радчуком, Р. Черкашиним, Ю. Фоміною, О. Бартошевич, К. Стрелковою, Ю. Стефанчуком, О. Даценко, Н. Доценко, Я. Козачківською, Б. Тобілевичем, С. Чечель-Чабаненко — збагатило уявлення автора про історію українського театру. Спогади багатьох сучасників були записані на магнітофонну плівку.

Нові матеріали про класичні постановки П. Саксаганського, Л. Курбаса, Г. Юри, Б. Тягна, І. Чабаненка дали авторові змогу істотно доповнити і прояснити картину формування української акторської і режисерської школи; завдання книги — допомогти сучасному українському театрові повернутися в коло світової культури. Результати дослідження можуть прислужитися викладачам і студентам театральних інститутів при вивченні історії українського театру і сценічної історії драматургії Софокла, Шекспіра, Лопе де Вега, Шіллера, Гюго, Меріме на українській сцені, а також режисерам-постановникам, артистам, художникам, які працюють над сценічним втіленням західної класики у сучасному театрі. Книга допоможе зрозуміти природу національного світовідчуття і своєрідність української культури. Розрахована на фахівців і на тих, хто цікавиться історією українського мистецтва.

Ілюстрована архівними фотоматеріалами, більшість з яких друкується вперше. (Фотоматеріали та ескізи використано з архівів ДМТМіК України, Харківського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка, з архівів І. І. Стешенко, І. І. Чабаненка).



Вступ



Сучасне мистецтво, як і мислення людини, втратило цілісність і гармонійність, стало полістилістичним і синтетичним, відмовилося від канонізації і нормативності. В різних системах життя склалися різні художні системи, але існує певна схожість культурних процесів. Енергія сучасного сприйняття, художня чутливість, інформаційний бум, небачені комунікативні можливості, освоєння космосу сприяють універсалізації свідомості. Людина ХХ століття відчуває себе частиною Всесвіту, уособленням енергії ноосфери.

Українське мистецтво, глибоко вкорінене в історичну пам'ять свого народу, було традиційно відкритою художньою системою, побудованою на синтезі східних і західних мотивів. Завдяки зручному географічному положенню та природним багатствам Україна була торговельним й духовним перехрестям Заходу і Сходу, предметом суперництва сильних держав: Золотої Орди, Литви, Польщі, Туреччини, Росії. На території сучасної України протягом багатьох століть відбувалися складна міграція народів, взаємовплив різних культур. У князівські та козацько-гетьманські часи вона мала торговельні та дипломатичні стосунки з країнами Середземномор'я, Передньої Азії, Кавказу, Середньої і Західної Європи, а також з балтійськими та придунайськими країнами. Петро I та Катерина II, скасувавши Гетьманство, ліквідували й залишки української державності. Відсутність справжнього державного суверенітету України, пригнічена національна самосвідомість народу гальмували розвиток його творчих сил, економіки та культури. І все ж демократичні традиції

*А. Петрицький.
«Князь Ігор» О. Бородіна
1926 р.
Ескіз костюмів
скоморохів.*

українського самоврядування і судочинства, які спричинили короткобіжний феномен Української Народної Республіки в 1917—1920-х роках, певною мірою сприяють і понині демократичним процесам на Україні.

В об'єктах матеріальної культури, культових предметах, міфологічно-поганських уявленнях про світ, в обрядах та ігрищах дохристиянських часів знаходимо риси, що властиві культурі інших народів індоєвропейської групи. Культура Київської Русі не лише входила в систему візантійсько-болгарсько-східнослов'янської спільності, а й була пов'язана з культурами Хазарського каганату, країн Центральної і Західної Європи, Північного Кавказу та Закавказзя.

За часів Козацької України формувались своєрідні соціальні та культурні структури, із Заходу йшли впливи європейського гуманізму, насамперед пізнього Відродження та барокко. Гуманістичні ідеї, збагачені яскравим колоритом національного темпераменту, виявлялись у шедеврах українського барокко. Поганська театральність та фольклорна образність барокко динамізує, але водночас і свідомо врівноважує фантастичний та реальний світ, дарує відчуття єдності простору і часу, сущого і омріяного. Святкова пишність цього мистецтва, що поєднує умовні і натуралістичні елементи, співзвучна з мальовничою українською природою. Барокко другої половини XVII—XVIII століть свідчить про піднесення національної самосвідомості народу та про нездійснені надії на розквіт у союзі з православною Росією. Архітектура українського барокко, портретний живопис, філософія, риторика і поетика, література і театр цього періоду дуже своєрідні.

У 1633 році було відкрито Києво-Братську колегію — з 1701 року Києво-Могилянська академія. Прагнучи поєднати традиції слов'янського православ'я з латинськими традиціями католицького Заходу та взявши за взірць єзуїтські школи, викладачі цього першого у слов'янському світі вищого учбового закладу були носіями високої новочасної вітчизняної науки і культури. Шкільні риторики і поетики, шкільна література і театр розвивали античні, західноєвропейські та національні художні традиції. Це такі видатні філософи і письменники, як Григорій Сковорода та Феофан Прокопович, автори барокового шкільного театру Митрофан Довгалевський та Михайло Козачинський, українські композитори Дмитро Бортнянський та Максим Березовський, живописці Григорій Левицький та Володимир Боровиковський.

Водночас після втрати політичної автономії схильна до традиціоналізму Україна, обмежена кордонами Російської імперії, ставала все більш ізольованою від культурних впливів Заходу і все більш провінційною.

Національне піднесення початку XIX століття на Наддніпрянській Україні, що набуло переважно культурно-просвітницьких форм, розгортається в контексті ідей просвітництва, Французької революції, європейського романтизму, слов'янських відроджень. Зростання національної свідомості виявляє себе у ностальгічних настроях української інтелігенції щодо історичної старовини і фольклору, у праг-

ненні до самоврядування (Кирило-Мефодіївське товариство, українофіли). Набуває поширення художня література живою народною українською мовою (І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко та ін.), створюється український професійний театр Івана Котляревського та Михайла Щепкіна (1818—1821 рр.).

У XVIII столітті завершується доба цілісних художніх стилів. XIX століття приносить множинність стилістичних тенденцій і в українське мистецтво. На початку XX століття частково відроджується бароккова традиція (літературне та поетичне необарокко, архітектурний модерн), Київ стає батьківщиною світового сценічного конструктивізму (майстерня О. Екстер у мансарді на Фундуклівській, 27). На Україні відбувається згущення ідей і форм, відомих світові, тут вони зазнають цілком оригінальної інтерпретації. (Зазначимо, що багатонаправленість та контрастність художнього мислення нового часу органічно близькі романтичному світосприйманню українця. Відомо, що саме західноєвропейські романтики кінця XVIII — початку XIX століття, відкриваючи світове мистецтво минулого, засвоюють його різнобарвну художню мову).

Українське мистецтво традиційно відображало багатостраждальне життя пригнобленого народу з його безперервною боротьбою за своє визволення. В українській народній пісні, у віршах Тараса Шевченка, у спектаклях українського класичного театру кінця XIX століття з великою поетичною силою втілювались біль і мрії поневоленої людини. Романтичне, бунтарське прагнення до свободи, активна незгода з національним, соціальним та релігійним поневоленням — характерні риси української духовної культури. Бунтує народ, край, уся нація.

Волелюбна натура українського хлібороба протестувала проти турецько-татарської, польсько-литовської та панської неволі. Революційним пафосом проймає епічні речитативи історичних дум і балад, в яких народна пісня сягає вершин трагедії.

Почуття несвободи, нездоленості та безправ'я сприяє появі в живому народному організмі світовідчуття, схильного до перебільшень і сентиментальної мрійливості, до похмурих фантазій та химерних, веселих бурлесок — одночасно до мажорного і мінорного ставлення до життя. Згадаймо «Енеїду», «Наталку Полтавку», «Москаля-чарівника» І. Котляревського, «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Миргород» М. Гоголя, «Конотопську відьму» і «Козир-дівку» Г. Квітки-Основ'яненка, «Лісову пісню» Лесі Українки. Душевні страждання, моральний максималізм, трагічна доля приводять до божевілля й самогубства Лимерівну з народної балади «Ой пила, пила та Лимериха», шевченківську Катерину, багатьох героїнь М. Заньковецької. Трагічне світосприймання в цих сюжетах і образах поєднується з природною гостротою розуму і поетичною уявою народу. Класичне українське мистецтво відзначається метафоричною образністю, пристрасністю; воно розцвічене сміливими контрастними барвами і настроями, овіяне трагічною поезією і невмирущим переможним гумором. Окремо слід сказати про ігрову природу та яскраву театральність українського сценічного мистецтва, поширення пародійних прийомів.

поетичному ставленні до води. Східна езотерика — у знакових абстракціях українських писанок та рушників, у символах умовностей театру Леся Курбаса. З естетикою традиційного східного театру певною мірою пов'язані Курбасова ідея театрального синтезу та поширений в Україні монтажний принцип побудови сценічного дійства.

Слід звернути увагу на експресіоністські мотиви в українському мистецтві, а також на захоплення німецьким експресіонізмом у 20-х роках. Мистецтво крику, болю людського, протесту, химерних болісних фантазій — це експресіонізм. Це великі очі, роздерті пристрастю, це напружені м'язи тіла, враженого стражданням, це вишукана декоративність і дивна умовність, зумовлена провінціально-міщанським смаком. Чому саме Німеччина і Україна мають експресіоністські рефлексії? Може, забагато сили пристрасті, яка водночас і розуміє себе, зажурено-похмура. Може, мрії забагато. Може, схожа доля народу, розділеного кордонами і парканами, муштрованого і пригнобленого, на багато століть відчуженого від світової цивілізації, але народу, що знає свою силу і добре пам'ятає про своє славне минуле і прагне до волі.

Розмірковуючи над природою національного світовідчуття і своєрідністю української культури, не можна оминати давніх обрядів та ігор, виступів скоморохів, народного та старовинного українського мистецтва, «нового» театру, літератури та живопису XIX століття, творчості І. Франка, Лесі Українки, В. Винниченка, О. Олеса, творів поетів «Української хати», «Молодої музи», українського живописного авангарду, який засвоїв мову народного малярства. Не можна не помітити надзвичайну поліфонічність художнього життя 20-х років, штучно обірвану соціальною, політичною та мистецькою уніфікацією сталінізму.

Театр корифеїв, як і література XIX століття, були вимушені наполягати на національному, ішли шляхом свідомого самообмеження. Театральні і поетичні революціонери двадцятих відчували себе громадянами Всесвіту. Але ця півстолітня історія українського культурно-мистецького Ренесансу, незважаючи на полемічно-антагоністичну категоричність її творців, — цілісне явище. Протягом 1880—1920-х років український театр був осередком культури і духовності свого народу. Глибоко демократичне сприйняття кону як «кафедри», як «дзеркала» об'єднувало митців різних уподобань.

Лютнева революція в Росії не тільки розділила силою заперечення світ навпіл, а стала могутнім животворним поштовхом. дала вихід творчій енергії народу, сприяла відродженню української нації. Революційний потік виніс людину на безмежний простір історії та культури.

Так годі спати! Виходьте на дорогу
Людині гімн, Людині, а не богу!
Майбутньому всю душу — славний дар!
Горіть! Дивіться сонцю просто в вічі!
Бо стогне світ од «геніїв-нездар».
І жить самі не будете ви двічі...

(Павло Тичина)

В листі до К. Федіна у 1925 році М. Горький так писав про суперечливу добу злету і трагедії народу: «...нині письменник працює з матеріалом, який мерехтить, змінюється, фантастично з'єднуючи в собі червоне з чорним і білим. З'єднуючи не тільки фантастично, але й нерозривно»³.

Революція на Україні стверджувала себе у боротьбі за право української соборної демократії на власну державність, у вогні братовбивчої громадянської війни, в жорстокому опорі іноземній інтервенції. Радість вистражданого і здобутого соціального та національного визволення затьмарювалася нерозвиненістю українського національного руху та нерішучістю владних структур, небажанням імперсько-більшовицького центру визнати самостійність України, фантазмагорією німецької й польської інтервенції, розгулом анархії, яка несла на собі печать кривавого блазенства, страшними гримасами голодних зим 1921—1923 та 1933 років, міщанським чадом НЕПу, трагедією скривджених селян, диктаторською природою більшовицького режиму.

Складності й протиріччя початку 20-х років поступово переросли в адміністративно-командну систему 30-х, що призвело до подальшого згортання внутріпартійної демократії, догматизації духовного життя, політичних судових процесів і масових репресій. Імперсько-класовий підхід до національних культур сприяв нищенню творчого духу, створенню дивних стереотипів. (Так, наприклад, багатство і самобутність українського мистецтва, вже традиційно, зводяться лише до провінціальних меж органічного побутовізму чи романтичної «окриленості» і т. ін.). Індивідуальні риси живого обличчя народу начебто ховалися під певною маскою (хитруватого і вайлуватого хохла чи якоюсь іншою), а згодом і заступалися нею.

Після Російської та Української революцій постає питання про співвідношення художньої спадщини і нового мистецтва. «На порозі 20-х спіткалися віч-на-віч духовна спрага «повсталих мас» і донедавна відчужена, щільно ізольована від них культурна спадщина, а з нею і сучасність, яка спирається на цю спадщину, — зазначає В. Скуратівський. — Історії на мить засвітив неможливий раніше, небачений у ній синтез цих грандіозних начал»⁴. Нове покоління митців, здебільшого спершу захоплене активністю більшовиків, не дивлячись на показну декларативну революційність, насправді вступає в діалог із всесвітніми й національними культурними традиціями. Лесь Курбас у театрі, Михайло Бойчук і його школа в образотворчому мистецтві, Олександр Довженко в кіно, авангард української літератури в особі Миколи Хвильового чи Михайла Семенка, українські неокласики: Микола Зеров, Павло Филипович, Максим Рильський, Михайло Драг-Хмара та Освальд Бургардт прагнуть залучити необізнану «масу» до багатств світової мистецької скарбниці, поєднати найновітнішу естетику з мовою світової культури та народно-фольклорним світоглядом»⁵.

Основою репертуару багатьох театрів країни стає національна, російська та зарубіжна класика, яка інтерпретується в дусі, співзвучному революційній епосі. Наполегливі пошуки сучасного прочитання

класики взагалі характерні для театру 20-х років. Досить згадати практику Великого драматичного театру в Петрограді, який виник як театр класичної трагедії, романтичної драми й високої комедії, спектаклі К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, О. Таїрова, К. Марджанова, С. Ахметелі. У багатонаціональному радянському театрі відбувається переусвідомлення власних національних традицій і засвоєння досвіду більш розвинених сценічних культур, особливо російського театру.

У жовтні 1921 року колегія Агітпропу ЦК КП(б)У разом з Головополітосвітою УСРР опублікувала «Тези про художню політику». «Ми прагнемо,— говориться в цьому дещо наївному та вульгарно-соціологізаторському документі,— до розвитку в робітничому класі смаку, вільного від дрібнобуржуазної ідеалізації минулого, до вірного розуміння і класової оцінки великих творів мистецтва... Повна перемога Комуністичної партії в класовій боротьбі з буржуазією означає різкий розрив з буржуазною ідеологією і перемогу над нею. Але, заперечуючи і руйнуючи буржуазну класову естетику, ми ні в якому разі не руйнуємо і не заперечуємо художніх творів минулих епох, тим більше, що мистецтво в своєму минулому ще в рамках буржуазного суспільства має твори, що відображають боротьбу проти капіталу, співзвучають робітничому класу і яскраво революційні своїм духом»⁶.

Класична трагедія була на часі. Проблеми трагедійного спектаклю цікавили багатьох діячів як «лівого», так і «академічного» театру. «Справжньою темою трагедії — є революції», — виписав К. Маркс, коли читав «Естетику» Фішера⁷. У 20-ті роки ХХ століття трагедійний спектакль дає змогу глибше осмислити нове життя, прилучитися до загальнолюдської проблематики, яка відповідала масштабам складних революційних перетворень у країні.

У післяреволюційному українському театрі трагедійні спектаклі створюють режисери старшого (П. Саксаганський) і нового (Л. Курбас, Г. Юра, Б. Тягно) поколінь. Не дивлячись на дисгармонію життя, трагічні спектаклі театральних діячів різної художньої орієнтації і сценічного досвіду пройняті життєстверджуючими мотивами, співзвучними героїці революційного часу, одухотвореної соціалістичним ідеалом та державотворчою ідеєю. Оптимістичне світовідчуття 20-х років народжує мистецтво романтично піднесене, яскраво емоційне, підкреслено виразне і видовищне.

На дореволюційній українській сцені західна класика не ставилась. Збагачення репертуару сприяло живому спілкуванню українського театального мистецтва 20-х років з різними художніми культурами минулого, було прекрасною школою майстерності, допомагало подоланню тенденцій побутовізму, мелодраматизму та етнографізму в українському театрі початку ХХ століття. Водночас характерні особливості українського трагедійного спектаклю 20-х років зумовлені кращими демократичними традиціями українського театру. В народних драмах про царя Ірода, «Царь Максиміліан» («Трон»), у творах Т. Шевченка, у п'єсах «Лимерівна» П. Мирного, «Украдене щастя» І. Франка, у таких виставах українського класичного театру, як «Глитай, або ж

Павук» М. Кропивницького, «Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці» М. Старицького, «Наймичка», «Безталанна» І. Карпенка-Карого та багатьох інших, висока лірична і трагедійна тема органічно переплітається з побутовими, соціальними, фарсовими та сатиричними мотивами.

Досвід старого українського театру сприяв своєрідному прочитанню західної класики. Рух був зустрічним. Український театр прилучався до шедеврів світової драматургії, а вони, у свою чергу, набували на українській сцені особливої побутової достовірності і гостросучасного звучання. Давні українські драми здебільшого були віршовані і писані на світові сюжети. Класична українська драматургія відзначається яскравими, безкомпромісними почуттями і пристрастями, великою соціально-викривальною силою. Тому шлях від «Украденого щастя» І. Франка до «Отелло» В. Шекспіра був для українського театру не таким уже й довгим.

Лесь Курбас і Гнат Юра, ставлячи класику, використовували не стільки художній досвід своїх безпосередніх попередників, скільки традиції народного мистецтва, ярмаркового дійства, а П. Саксаганський — актор і режисер школи М. Кропивницького та І. Карпенка-Карого — спирався на традиції українського класичного театру ХІХ століття.

Досягнення українського дореволюційного театрального мистецтва відомі. Ми маємо на увазі не численні «горілчано-гопакові» українські антрепризи «гаркунів-задунайських» на зламі ХІХ і ХХ століть — Суходольського, Сабініна, Суслова, Колісниченка та інших, — а трупі Кропивницького, Старицького, Карпенка-Карого, Саксаганського, так званий «театр корифеїв», який протистояв аматорству, ремісництву й невибагливому жанризму на українській сцені. Вдячні сучасники умовним поняттям — «корифеї» — об'єднали художників, які, незважаючи на творчі розходження, прагнули до театру високих суспільно-політичних ідей, вимогливої акторської й режисерської майстерності. Корифеї вважали, що сценічне мистецтво повинно підіймати демократичну свідомість українського суспільства, стверджувати необхідність боротьби за права українського народу і його культуру, викликати обурення проти насильства, гнів за знедолених і скривджених. «Сцена була тією трибуною, з якої ми виступали на захист українського простого люду», — писав П. Саксаганський⁸.

Відродження українського професійного театру у 1882 році пов'язане з діяльністю М. Старицького і М. Кропивницького. Корифеї добре знали селянське життя, широко використовували усну народну поетичну творчість, а також засвоїли уроки українського фольклорного, вертепного і шкільного театрів, досвід Котляревського, Щепкіна, Соленика⁹, сучасної їм російської сцени і оголосили війну водевільно-оперетковому театрові середини ХІХ століття.

Корифеї віддавали належне естетиці романтизму із властивою їй зосередженістю на національній неповторності народу, замилюванням фольклором, але під впливом поширеного на той час нового художнього методу — реалізму почали досліджувати соціальні і психологічні проблеми.

Видатний артист українського театру, соратник корифеїв і режисера-новатора Леся Курбаса І. Мар'яненко так писав про Марка Кропивницького: «З п'єс, часто досить наївних і слабеньких з драматургічного боку, Марко Лукич умів робити яскраві спектаклі. Вирісши серед простого люду, він прекрасно знав життя українського села і українські народні звичаї. Це знання життя народу допомагало йому перетворювати мелодрами на високохудожні реалістичні полотна, які хвилювали глядача своєю життєвою правдою. Марко Лукич чудово володів режисерським мистецтвом композиції синкретичної театральної вистави і вмів задовольняти вимоги навіть витончених знавців театрального мистецтва. Кожну дію і кожну п'єсу він будував так, щоб тримати сприймання глядача в поступовому емоційному наростанні, роблячи розрядки через комедійних персонажів, через співи і танці, які завжди органічно впліталися в драматичну дію.

Декоративне й музичне оформлення постанов у театрі Кропивницького було досить примітивне як на теперішній час, але воно вражало своєю поетичною образністю. Можна дивуватись, як за допомогою найпростіших засобів Марко Лукич зворушував глядачів українськими краєвидами з вербами та віترями, темними ночами з вогниками у маленьких віконцях, далекою піснею на фоні літнього вечора та ін.

Як режисер Кропивницький насамперед прагнув вірно розкрити глядачеві ідею твору. Тому в роботі з акторами він багато уваги звертав на психологічне розкриття образів. Він вимагав простоти, органічності і водночас виразності, соковитості, багатства нюансів. Такі вимоги він ставив не тільки до виконавців головних та другорядних ролей, а навіть до учасників масових сцен. У п'єсах історично-побутових та мелодрамах Марко Лукич, добиваючись трохи піднесеного тону вистави, разом з тим нещадно боровся з фальшивим пафосом, що в деякого з акторів підміняв правду почуття. Проте психологічні п'єси, як «Глитай», «Доки сонце зійде, роса очі вість» та «Олеся», подавались інакше: вони звучали стриманіше, з максимальним психологічним заглибленням¹⁰. «В його поставах — п'єси, особливо мелодрами, подавались як барвисте етнографічне видовище, в піднесеному романтичному тоні, — додавав Мар'яненко, — пристрасті героїв бурхали в яскравих контрастах від горя, розпачу і гніву до мрійності, байдужості, веселощів, що виливались в українській народній пісні і танцях»¹¹.

Кропивницький і Старицький виховали чудових майстрів, які на багато десятиліть визначили розвиток українського театрального мистецтва. Брати Тобілевичі: актор і драматург І. Карпенко-Карий, актори й режисери М. Садовський, П. Саксаганський, такі актриси, як М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, Л. Ліницька, М. Садовська, які то збирались ненадовго разом, то розділялись на дві, три й більше труп, поповнюючи свої колективи молоддю, і, переїжджаючи із міста в місто, із села в село, грали в Петербурзі, Москві, Мінську, Баку, Тифлісі, Варшаві. (Перший український стаціонарний театр М. Садовського був створений у 1907 році в Києві). В тяжких умовах заборон і переслідувань, довгі роки не маючи права ставити рідною

мовою російську і зарубіжну драматургію, п'єси на історичні теми та з життя інтелігенції, обмежені рамками відображення життя українського селянства, незважаючи на царські заборонні укази¹², вони створили театр, розквіт якого припадає на 80—90-ті роки XIX століття.

Старі українські актори однаково добре володіли трагедійним і комедійним жанрами. (Українські актори, як правило, музикальні, органічні, емоційно рухливі й заразливі). Корифеї грали не тільки українською мовою, а й російською, особливо класику, водевілі. Кропивницький, наприклад, зіграв ролі Отелло і Городничого російською мовою.

Заньковецька створила численні образи скривджених жінок, оспівала народне горе, муки і надію. Стихійна сила історичних героїв Садовського живилась могутньою енергією українського народу. В творчості Старицького побутова основа поєднувалась з музичальністю, поетичністю, яскравою театральністю.

Корифеї українського театру, випереджаючи настанови К. С. Станіславського, так само, як сучасні їм мейнінгенці та перші європейські режисери-натуралісти, багато уваги приділяли підготовчому й репетиційному процесам, цілісності ансамблю, піклувалися про професійне навчання молоді. Розроблялися постановочні плани — «партитури» ролей, усього спектаклю, проводилися застільні репетиції, розведення по мізансценах, а також численних масовках. Як правило, в театрі були власні оркестр, хор, художник, костюми, бібліотека. Корифеї цікавилися біографією своїх героїв, прагнули відтворити на сцені узагальнений образ — соціальний тип, дотримувалися закону зовнішньої та внутрішньої характерності: пластичної, інтонаційної. Неодмінною умовою ансамблю було не тільки спілкування партнерів, а й історична та побутова точність обстановки, костюмів, стилю акторського виконання, благородна стриманість, життєва простота. Однією з характерних особливостей театру корифеїв була присутність на сцені маси, яка органічно входила в сценічну дію.

Відомий діяч російського театру М. Синельников писав про театр Кропивницького: «До ...хвилюючих спогадів відношу я і свою зустріч з «Малоросійським театром» на початку вісімдесятих років минулого століття. Колектив талановитої молоді, очолюваний Марком Лукичем Кропивницьким. Тут я вперше узнав, що таке справжній режисер, що таке ансамбль»¹³.

У трупах корифеїв проводилася серйозна робота по створенню оригінальних інтерпретацій українських п'єс, здійснювався пошук нових акторських прийомів. Стилістика цього театру була сценічно переконливою, життєвою, але разом з тим досить умовною і підкреслено мальовничою. (Зауважимо, що натуралістична традиція не характерна для народної національної творчості. Згадаймо хоча б орнаменти на стародавніх українських рушниках, не засмічені натуралізованими квітами та птахами так званого брокарівського стилю кінця XIX століття, або пишні форми українського барокко, яким властиві риси абстрагованої умовності). Сюжети для своїх п'єс українські драматурги XIX століття, на відміну від Митрофана Довга-

левського та Михайла Козачинського — авторів барокового шкільного театру — чи початку ХХ століття: Лесі Українки та Олександра Олеся, брали з життя: буднів українського села, національної історії, народних легенд, пісень. (Слід відзначити інтерес до вітчизняної історії та фольклору у того ж таки Феофана Прокоповича — «Владимир» чи Лесі Українки — «Лісова пісня»). Твори Котляревського, Квітки-Основ'яненка, Шевченка, Гулака-Артемовського, Старицького, Кропивницького, Карпенка-Карого, Панаса Мирного присвячені родинно-побутовим і суспільно-соціальним відносинам різних верств українського народу.

Народницькі ідеї на Україні мали національне забарвлення, вони пов'язувалися з ідеями загального відродження українського народу. Тому в театральному мистецтві виникала схильність до ідеалізованого відображення народного побуту, романтизації вітчизняної історії та етнографії. Незважаючи на зусилля великих майстрів в українському театрі на зламі двох століть були поширені канони української вистави 60—70-х років, що спекулювали на національному колориті: пісні, танці, любов і страждання. Демократичні традиції театру корифеїв угиналися під тягарем багаторічних штампів, український спектакль часто перетворювався на етнографічний жанр. Багато українських акторів захоплювалося колоритними побутовими подробицями, афектацією, натиском, підкресленою емоційністю в подачі слова і жесту. Сама мова, ритмічна побудова тексту традиційного українського репертуару були передумовою побутового тону й патетики, схиляли до сентиментальності та наспівної декламації. Одноманітність драматургічних рішень обумовлювала стабільність типажно-побутової та романтичної манери виконання, виникнення масок «народних месників», «ліричних закоханих», «спокусників», «сварливих свекрух» тощо. (Мимоволі виникає асоціація з комедією дель арте).

Саме життя ставило український театр, схильний до соціально-викривального відображення сучасності, перед необхідністю нових художніх пошуків. Традиції тлумачення і виконання української класичної та сучасної драматургії були розвинуті в «Товаристві російськомалоросійських артистів» (1890—1909 рр.), яке очолювали П. Саксаганський та І. Карпенко-Карий, а також у Київському театрі М. Садовського (1907—1917 рр.).

Саксаганський активно виступав проти натуралістичного відображення життя, афектації, шаржу й екзальтації. Вже в «Товаристві» Саксаганський намагався збільшити соціальний масштаб і розширити тематичні й стилістичні межі українського театру. Створюючи нові сценічні редакції «Наймички», «Безталанної», «Лимерівни», він скорочував сцени етнографічного характеру, дбав не тільки про їх видовищність, а звертав увагу на соціально-психологічну мотивацію конфліктів. Велику роль у справі оновлення українського театру відіграла драматургія Карпенка-Карого.

На початку ХХ століття зростав розрив між українським театром і суспільним життям, сучасною українською літературою. В колах демократичної художньої інтелігенції активно обговорювалося питання про необхідність реформи української сцени. У драматургію прийшло

нове покоління письменників: Леся Українка, В. Винниченко, О. Олесь, С. Черкасенко, С. Васильченко, Л. Старицька-Черняхівська. Замість побутової п'єси з рисами мелодрами про селянське життя вони створили сучасну й історичну соціально-психологічну драму, що тяжіла до поетичної образності та філософської проблематики, була зорієнтована на світові сюжети так само, як і давня українська драматургія. Для її сценічного втілення потрібні були нові постановочні засоби, інша, непобутова манера акторського виконання. Завдяки послабленню цензурних обмежень на сцені Київського театру М. Садовського — першого українського стаціонарного театру — поруч із сучасною і класичною українською драматургією вперше з'явилися перекладні п'єси, опери: «Ревізор» і «Одруження» М. Гоголя, «Тепленьке місце» О. Островського, «Ведмідь» А. Чехова, «Мазепа» Ю. Словацького, «Мораль пані Дульської» Г. Запольської, «Загибель „Наді“» Г. Хейерманса, «Забавки» А. Шніцлера.

Після революції 1905 року з'явилася можливість ставити на українській сцені російську й зарубіжну класику. Для українського актора відкривалася широка перспектива суспільного і творчого зростання. Але багато хто з антрепренерів був проти перекладної драматургії, вважаючи, що вона не забезпечить збору. «Одна, прогресивна, частина громадянства ставилась до включення в репертуар російської та західноєвропейської класики вельми прихильно, навіть із захватом, а друга була проти цього, — згадував І. Мар'яненко. — Чорносотенці на чолі з «Киевлянином» та «знаменитим» Шульгіним, а часом і ліберали, говорили: нащо в українському театрі показувати п'єси Гоголя й Островського, коли для цього є російський театр? Не зустрічала прихильності перекладна класика і серед київського дрібнобуржуазного суспільства. Тому великого матеріального успіху ці вистави не мали, навпаки, вони були дефіцитні»¹⁴.

Освоєння російської і західноєвропейської драматургії в дореволюційному українському театрі розпочалося з великим запізненням, йшло дуже повільно і тільки в Київському театрі М. Садовського. Перед акторами, які більше звикли до героїчних ролей та козацького вбрання, до ролей звичайних українських хлопців і дівчат, свиток і кожухів, широкого невимушеного жесту й твердої ходи, стояло важке завдання: навчитися носити костюми різних епох і народів, триматися на сцені відповідно до нових характерів ролей, оволодіти інакшими акторськими прийомами.

Корифеї втілювали на сцені те, що добре знали: життя українського села, національну історію. Зі сторінок творів зарубіжних драматургів постали чужий побут і звичаї, маловідомі герої. Від народних типів, побутових реалій і героїчної тематики національної історії, фольклору й етнографії український театр ішов до філософської проблематики, повертався до всесвітньої культури.

Театр М. Садовського не зміг подолати певної обмеженості старого театру, його побутовізму й етнографізму. Незважаючи на високий художній рівень вистав і послідовні спроби розширення репертуарних і жанрових рамок, цей театр залишився в межах виражальних засобів, які на той час були уже вичерпані.

Зміни в українському театрі назрівали не один рік. Існували багаті традиції народного, шкільного, вертепного та українського класичного театру, прекрасний репертуар, молоде покоління професійно підготовлених акторів — випускників Київської музично-драматичної школи М. Лисенка, заснованої у 1904 році, прогресивно настроєний глядач. Потрібний був сильний поштовх, щоб усе це прийшло в рух. З українською революцією і національно-демократичним відродженням на шлях пошуку стає багато театральних діячів. На Україні виникають театри різних художніх напрямків. Збагачується їхній репертуар. При виборі п'єс перевага віддається «крайнім» жанрам — трагедії та комедії. Особливий інтерес був виявлений до Софокла, Шекспіра, Лопе де Вега, Мольєра, Гольдони, Бомарше, Шіллера з їхнім гуманізмом, народністю, жанровою визначеністю, сильними пристрастями, героїчними образами, співзвучними могутнім ритмам революційної епохи.

¹ Розвиток українського шкільного театру в Києво-Братській колегії (пізніше Києво-Могилянській академії) припадає на другу половину XVII — першу половину XVIII століття. Щодо початків шкільної драми в Україні, згідно з концепцією, розробленою професором Р. Я. Пилипчуком, велику роль відіграли братські школи в Острозі та Львові ще наприкінці XVI століття *. Одна з перших вистав шкільного театру в Києві «Алексей — человек божий», яка була зіграна 17 березня 1673 р., складалася з прологу, двох дій, інтермедії «Играње свадьбы» та епілогу. Збереглися п'єси з життя «святих», літургічні, історичні та панегіричні. Більшість із них — релігійного змісту. Вони виконувалися на сцені за певними правилами, розробленими теоретиками шкільного театру: гра акторів умовна, з нарочитими жестами та позами, наспівною, піднесеною декламацією, дійові особи зображаються узагальнено, як алегоричні фігури. І тільки в інтермедіях можна було почути живу мову, побачити сучасний побут та звичаї.

² «Вертепом» (печерою) називали театр, в якому вистави розігрувались ляшками на паличках (маріонетками) у великій дерев'яній дво- або триповерховій скриньці. Вертепна гра — традиційна різдвяна святкова розвага українського народу. Вертеп — вид народної драми, усної народної поетичної творчості, примхливе поєднання містеріальних і народних мотивів. «Приводи для розвитку лялькових містерій на Різдво, — пише польський дослідник Г. Юрковський, — були як у римській, так і у візантійській релігійній традиції. Твердження Фрейденберг («Семантика будинку театру ляльок», 1926 р. — *Н. Ч.*) відсилають нас ще далі — до спільної грецької традиції **». (Театр Діоніса, іконографічні образи візантійської культури, іспанське ретабло (вітвар-шафа), середньовічна західноєвропейська містерія, польська шопка. — *Н. Ч.*) Історія вертепу, то — історія духовної культури України, що лежить на межі двох християнських традицій.

³ Литературное наследство: Горький и советские писатели. Неизданная переписка. — М., 1963. — Т. 70. — С. 497.

⁴ Скурятівський В. Українська культура — ХХ. Демократія і традиції // Український театр. — Київ, 1989. — № 1. — С. 17.

⁵ Треба зазначити, що на державному рівні інтерес до західного та східного мистецтва на Україні в 20-х роках не підтримувався, а згодом і переслідуювався як вияв націоналістичних інтересів української буржуазії. В постанові Політбюро ЦК КП(б)У від 10 квітня 1925 року неокласиків було кваліфіковано як «попутників». «У шоденнику М. Драй-Хмари збереглися чотири листочки, — читаємо у розвідці М. Жулинсько-

* Пилипчук Р. Українському театрові — 400 років! // Український театр. — Київ, 1991. — № 6. — С. 6—8.

** Юрковський Г. Ляльки і традиція вистав на Різдво // Український театр — Київ, 1992. — № 5. — С. 15.

го,— на яких ще не вицвіли рядки поетичного подиву з безпідставних звинувачень митцеві у шкідливості пропаганди класичних зразків поезії Давньої Греції і Риму:

Дарма, що він у піджаку старому,
Пив скромний чай, приходячи додому,
І жив працівником з юнацьких літ,—
Он Муза аж здригнулась, як почувла,
Що ті переклади з Гомера і Катулла
Відродять капіталістичний світ.

Згодом цей поетичний жарт став приводом для звинувачення в запереченні радянської дійсності й виголошенні класових інтересів української буржуазії,— продовжує М. Жулинський.— Більше того, на червневому пленумі ЦК КП(б) У 1926 року відзначалося, що українські літературні групи типу неокласиків прагнули «спрямувати економіку України на шлях капіталістичного розвитку, тримаючи курс на зв'язок з буржуазною Європою» — Жулинський М. Із фаланги вибували найкращі... // Літературна Україна.— Київ, 1990.— 24 травня.

⁶ Известия ЦК КП(б) У.— Харьков, 1921.— 15 окт.— Цит. за: Український драматичний театр.— Київ, 1959.— Т. 2.— С. 90.

⁷ Цит. за: Лифшиц М. Карл Маркс. Искусство и общественный идеал.— М., 1972.— С. 245.

⁸ Цит. за: МХАТ і українська театральна культура.— Київ, 1949.— С. 41.

⁹ Т. Шевченко, вперше побачивши геніального українського актора Карпа Трохимовича Соленика (1811—1851 рр.) в ролі Михайла Чупруна («Москаль-чарівник» Котляревського) на Ільїнському ярмарку у Ромнах 1845 року, записав у своєму «Журналі»: «Він здався мені природнішим та витонченішим за неперевершеного Щепкіна». (Шевченко Т. Г. Повна збірка творів: В 3 т.— Київ, 1949.— Т. 3.— С. 140). Соленик грав українською мовою бланза в «Королі Лірі» Шекспіра, Хлестакова в «Ревізорі» Гоголя. Яскравий живий темперамент та вільна імпровізація прикрашали його сценічні творіння. Він виступав у ролях: Макогоненка («Наталка Полтавка» Котляревського), Стецька і Шельменка («Сватання на Гончарівці» і «Шельменко-денщик» Квітки-Основ'яненка). Соленика неодноразово запрошували на сцену Олександринського театру. Гоголь хотів, щоб знаменитий український актор грав Хлестакова в першій постановці «Ревізора» на петербурзькій сцені у 1836 році.

¹⁰ Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі.— Київ, 1964.— С. 32.

¹¹ Білецький О., Мамонтов Я. Український театр: Від початку ХІХ до перших років ХХ ст.— Харків, 1941.— С. 162.

¹² Маються на увазі: Валуєвський циркуляр 1863 року, який забороняв видавати навчальну, релігійну і наукову літературу українською мовою; Емський акт 18 травня 1876 року, який забороняв ввозити до Росії з-за кордону українські книжки, видавати українські переклади з російської та іноземних мов, не дозволялися театральні вистави українською мовою — «заборонити також різні сценічні вистави на малоруському наріччі, а також друкування на ньому текстів до музичних нот»; височайші укази 1881, 1884, 1892, 1895 років.

¹³ Синельников М. М. Спогади.— Київ, 1975.— С. 17—18.

¹⁴ Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі.— Київ, 1964.— С. 148.



Саксаганський і Курбас у Києві 1918 року





О. Екстер.
«Фаміра Кіфаред»
І. Анненського,
1916 р.
Ескіз костюма
вахханки.

Після Лютневої революції 1917 року в Росії Україна прагнула здобути статус суверенної держави. На її землях розгорнулась гостра і складна політична боротьба. Перший уряд Української Народної Республіки — Генеральний Секретаріат Української Центральної Ради, який складався переважно з представників наукової і художньої інтелігенції, очолив відомий письменник Володимир Винниченко. Президентом УНР 17 березня 1917 року було обрано Михайла Грушевського — видатного вченого, історика зі світовим ім'ям. 22 січня 1918 року було прийнято Четвертий універсал, згідно з яким Україна проголошувалася вільною і самостійною державою. Незабаром, у березні, командир більшовицьких загонів Михайло Муравйов залив Київ кров'ю. 28 квітня німецькі війська, «запрошені» делегатами УНР на переговорах у Брест-Литовську, здійснили переворот, скинувши Центральну Раду, що не мала боєздатної армії та дійового адміністративного апарату. Наступного дня гетьманом України було проголошено Павла Скоропадського. (Начебто на печальну згадку про заборону Петра І обирати нового гетьмана після смерті гетьмана Івана Скоропадського). Кайзерівська Німеччина та Диктаторська Польща спрямували свої війська на Україну із заходу, більшовицька Росія — з півночі, Біла армія на чолі з генералом Денікіним — з Дону, Франція — з півдня.

Центральна Рада, Гетьманщина, далі — Директорія, злука УНР з ЗУНР. Протистояння численних дрібнобуржуазних, анархічних, націоналістичних та соціалістичних партій. І довічна нездатність українців об'єднатися для досягнення спільної мети.

В таких суспільно-історичних умовах зростало розуміння необхідності піднесення національної свідомості, розширення культурної роботи, розвитку українського мистецтва. За часів гетьмана Павла Скоропадського українські художники, вчені та громадські діячі Олександр Мурашко, Федір і Василь Кричевські, Георгій Нарбут, Микола Бурачек, Михайло Жук, Абрам Маневич, Іван Стешенко створили Українську Академію мистецтв. У Києві продовжували своє творче життя Соловцовський театр та Театр М. Садовського, відкрились Національний (згодом Народний) театр, Державний Драматичний, «Молодий театр». У Москві та Петрограді майоріли червоні знамена, панував холод і голод, а Київ, що був на той час у так званій «нейтральній зоні», приваблював теплом і хлібом, відносним благополуччям та досі незнаними можливостями буржуазної демократії. Влітку 1918 року Київ заповнив потік біженців — державних діячів та видатних вчених, столичних знаменитостей та підприємців.

Володимир Вернадський та Микола Василенко створювали Українську Академію наук; у Художньому театрі мініатюр відбулися гастрольні вечори Миколи Євреїнова; відома опереткова прем'єрша Тамара з шаленим успіхом виконувала циганські романси; Станіслава Висоцька разом зі своїми однодумцями вивчала можливості людського голосу і тіла — удосконалювала акторську майстерність; строката публіка заповнювала зали наукових і громадських зібрань, численних київських театрів малих форм — кабаре, шантанів, клубів та казино.

Опинившись у складній політичній ситуації Києва 1918 року, кращі майстри українського театру сміливо й недвозначно заявили про свою громадянську та художню позицію. 11 жовтня П. Саксаганський показав у Народному театрі «Розбійників» Ф. Шіллера, 16 листопада в «Молодому театрі» відбулася прем'єра «Едіпа-царя» Софокла у постановці Л. Курбаса. Представник славетного українського класичного театру корифеїв Саксаганський і молодий режисер-експериментатор Курбас протиставили кривавому політичному хаосу незаперечні гуманістичні й естетичні цінності. (Ці вистави з'являються в часи існування «Української Держави» (29 квітня — 14 грудня 1918 р.), яка ґрунтувалася на дивному поєднанні монархічних, республіканських та диктаторських засад. Режим Скоропадського — не дивлячись на фатальні політичні прорахунки: залежність від німців, пов'язаність з маєтними класами і надмірна прихильність до росіян, — відновив правопорядок і стабільність, широко українізував освіту і культуру, обмінювався посольствами з 12 країнами).

Спектакль Народного театру «Розбійники» закликав до боротьби з тиранією¹, стверджуючи ідеї рівності і свободи. Саксаганський поставив «Розбійників» майже на рік раніше відомого спектаклю Петроградського Великого драматичного театру. Схильний до соціально-психологічного аналізу твору — манери, що визначилися в роботі над драматургією І. Карпенка-Карого, він інтерпретував п'єсу, продовжуючи романтичну традицію російського та українського театру ХІХ століття, водночас полемізуючи з нею. Його тлумачення не збігається з властивим мистецтву ВДТ сприйняттям шіллерівських п'єс

як ліричних поем, в центрі яких — романтичний самотній бунтар. Саксаганський відмовився від зовнішньої романтизації Шіллера, зменшуючи експресивність авторського стилю психологічною розробкою характерів.

Як режисер-постановник і виконавець ролі Франца Моора, вносячи незначні зміни в текст, Саксаганський намагався переосмислити філософську колізію п'єси, яка, на думку Н. Берковського, полягає в тому, що «або Карлу Моору треба було обрати мораль без боротьби, або боротьбу без моралі»². Український режисер інтуїтивно відчував: революційне діяння, яке ламає існуючу соціальну систему, здається законним, оскільки воно прагне до встановлення іншого порядку, гуманнішого і справедливішого. Сумніви в правомірності повстання у спектаклі, на відміну від п'єси Шіллера, втрачали актуальність. На перший план виступали інші питання.

Приглушуючи деякі мотиви трагедії, Саксаганський підсилював її соціальне звучання. У сценічному варіанті «Розбійників» пропущені: розмова Рацмана і Шпігельберга (дія II, сцена III) про їхні злочинні пригоди та сумнівне героїство Карла; окремі репліки про криваві злочини; вся III дія — сцена Амалиї та Франца в саду і розбійників на Дунаї; чотири сцени IV дії — зустрічі Карла Моора з рідним краєм, з домом, з Амалиєю³.

Головними у виставі стали сцени в корчмі та в Богемських лісах. Бунтівний дух студентського братства на сценічних підмостках відповідав настрою глядачів. (Працюючи над «Розбійниками» у ВДТ в 1919 році Б. Сушкевич хотів передати «натхнення думкою». Спрямованість режисерських прагнень показова).

Для Саксаганського-режисера істотним було поняття суспільного тла. У київській газеті «Последние новости» від 24 жовтня 1918 року читаємо, що режисер зміг «створити ансамблеву стрункість у виконанні, вдихнути «душу живу» в масу, зробити її яскравою, красивою і стильною». Київський критик І. Александровський головним у спектаклі вважав «те, що режисеру вдалося створити з масових сцен живі та мальовничі групи, а з окремих персонажів цих груп — живих людей, сповнених своєїрідної індивідуальності... режисер досяг того, що всі ролі «з натовпу» виконуються чітко й змістовно»⁴. Декораційне оформлення спектаклю вирішувалося в пишному стилі барокко⁵.

У відповідності з традиціями українського класичного театру Саксаганський загострив соціальні мотиви трагедії, зробивши акцент на масових сценах, послідовно й різко протиставляючи образи братів — Карла і Франца. За сюжетними колізіями «Розбійників» у постановці Саксаганського вгадувалися сучасні революційні події: брат ішов на брата, як на фронтах громадянської війни.

Н. Берковський справедливо відзначав, що Карл Моор у Шіллера — «громадський діяч, поборник свободи для всіх, який поєднав справу свободи зі справою моралі: Карл Моор — «штюрмерство» — в його великодушному і демократичному варіанті»⁶. Саксаганський переосмислює бунт самотнього бунтівника: оточує юного й палкого, беззавітно відданого спільній боротьбі Карла Моора — Б. Романицького не розбійниками-грабіжниками, а товаришами-студентами, які поді-

ляють його революційні погляди. (В славетному спектаклі С. Ахметелі 1933 року в Театрі ім. Ш. Руставелі «Розбійники» теж були єдиною студентською масою). Розбійник Роллер у Шіллера вигукує: «Без Моора ми тіло без душі!» Карл у виставі Саксаганського, втративши свою моральну винятковість, цілком належав колективу бунтарів. У виставі розглядалися моральні й духовні колізії не тільки Карла Моора, а й маси, що повстала.

Зерно образу Карла Саксаганський визначив словами Гіппократа — першим епіграфом п'єси: «Чого не зіцлюють ліки, зіцлює залізо; чого не зіцлює залізо, зіцлює вогонь». Не просто заклик до бунту, а утвердження нової людяності, в основі якої — самозречення та служіння спільній справі. Максималіст Карл Моор у виконанні Бориса Романицького водночас був наділений здатністю до рефлексії⁷. Він поєднав у собі незламність і цілеспрямованість борця з роздумами та сумнівами інтелігента революційної епохи. Актор Лесь Олесь, який працював з Саксаганським, писав у спогадах: «Ця постановка і режисерська робота П. К. Саксаганського над «Розбійниками» цікава не тільки з боку режисерської трактовки, акторського виконання, а тієї громадської думки, творчої атмосфери, яку створило «громадянство», літературні робітники та акторські кола м. Києва»⁸.

Старанно досліджуючи характер старіючого Франца Моора, Саксаганський виносив вирок індивідуалістичному світоглядові. Трагічна істина у його спектаклі народжувалась у зіткненні різних сил, що заперечували одна одну. Франц у Саксаганського виріс у соціальний тип, що належав до старого приреченого світу насильства та свавілля. Саксаганський, узагальнюючи свій творчий досвід, писав: «Творчість артиста полягає в тому ...щоб своїм мистецтвом доповнити образ автора і зіграти свою роль так, щоб потрібний тип розкрився перед глядачем у повній своїй суті»⁹.

Психологічно ускладнюючи образ Франца, Саксаганський знімав з нього «маску» лиходія, що була властива старій традиції. Як свідок еволюції виконання ролі Франца чудовим російським актором О. Ленським, який ішов від бурхливої експресії «до психологічної складності та багатогранності характеристик і природної простоти вираження», він у своїй творчості також «шукав прості, життєві барви, природний тон»¹⁰.

Саксаганський першим в українському театрі обґрунтував принцип режисерського єдиновладдя, розробивши правила етичних та професійних взаємин між акторами і режисером у «Товаристві російсько-малоросійських акторів». Вступаючи до трупи, актори підписували «контракт» — дисциплінарний кодекс, який мав 27 параграфів¹¹. Виконавча манера в «Товаристві» найповніше виявилася у його постановках сучасних та історичних соціально-психологічних драм І. Карпенка-Карого. «Основними тенденціями розвитку ансамблю було тягіння до детального відтворення психології персонажів, до безперервності сценічного життя, занурення в побут, повсякденність, до лаконозмі у виборі засобів сценічної реальності»¹². Вольове й інтелектуальне начало мистецтва Саксаганського як актора і режисера — у свідомому ставленні до творчості, в умінні тонко відчути стилістичні

та жанрові особливості п'єси, спектаклю, у стриманості й точності виконання.

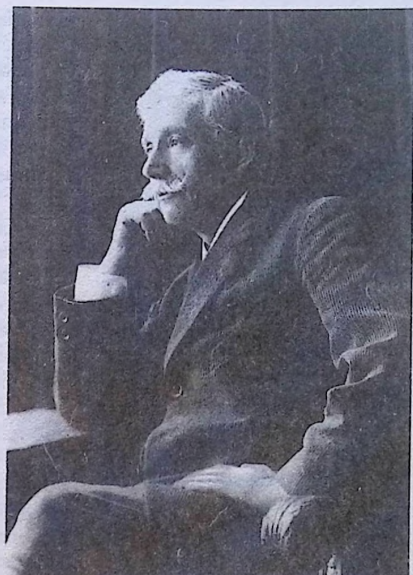
Він «вражав надзвичайно красивою й переконливою дієвістю пластичних, віртуозно розроблених рухів, ракурсів і жестів. Вони вражали своєю природністю, відчуттям епохи, стилю, костюма. Особливо виразна була кисть руки... Можна було б скласти цілу партитуру пластичних виразів найрізноманітнішої гами почуттів у різних ролях Саксаганського, — згадував І. Мар'яненко. — Глибиною й силою темпераменту П. К. Саксаганський значно поступався перед своїм братом М. К. Садовським, проте в засобах виявлення внутрішніх почуттів стояв, безумовно, вище завдяки своїй надзвичайній техніці»¹³.

Постійно самоудосконалюючись, Саксаганський створив власну систему роботи над роллю, над виставою, ввів до практичного обігу термін «логіка типу». У «партитурах» робив аналіз п'єси, основних ролей, фіксував своє бачення майбутнього спектаклю, темпоритм, декораційне, світлове та шумове оформлення, розмічав мізансцени. «Маючи свою «партитуру» і глибоке, точне розуміння кожного характеру, кожної ситуації п'єси, вмюючи зображувати кожний її персонаж, я приступав до роботи з акторами», — писав він у книзі «Думки про театр»¹⁴. Особливо непокоїли його масові сцени, які він розписував у «партитурах». «В них я розділяв всіх учасників масовки на декілька окремих груп і окреслював поведінку кожної... Для кожного окремого члена групи я писав додаткові слова, яких не було в автора. Ці слова актор повинен говорити про себе або дуже пониженим голосом, щоб не заглушати слів, потрібних для п'єси. Цим я хотів викликати у виконавців більш натуральні рухи, міміку і жести»¹⁵. «Розвиваючи дихання й голос, Панас Карпович щоранку робив вокальні вправи і читав напам'ять монологи з Шекспіра, Шіллера, — згадував Мар'яненко. — Уже в похилому віці... П. К. Саксаганський прекрасно зіграв роль Франца в «Розбійниках» Шіллера. Цю складну роль він показав у філігранній розробці кожної деталі, кожного внутрішнього поштовху, кожного пластичного вияву при великому внутрішньому емоційному напруженні і зовнішній стриманості. Особливо вразили мене сцени, коли Франца мучили кошмари, та фінальна, коли він вішався на шнурку, закинутому за спинку високого крісла, спиною до глядачів. У цих сценах Саксаганський досягав трагедійних вершин сценічного мистецтва. Роль Франца була блискучим завершенням його довголітньої акторської праці»¹⁶.

Саксаганський — актор витонченої техніки — у ролі Франца був скупим у рухах. В його чіткій дикції відчувалася сила і жорстокість героя. Його Франц був заворожений глибиною своїх роздумів і запаморочливістю диявольських планів. Г. Маринич згадував, що Саксаганський вразив його «у цій ролі вишуканою деталізацією хижацького характеру Франца»¹⁷. Справжня сценічна правда проглядала у стриманій грі Саксаганського та в романтичній манері Романицького. «Великий Шекспір навчає акторів устами Гамлета, — пише Саксаганський у своїй статті «До театральної молоді», — бути стриманими у вияві почуттів та пристрастей... Ці слова Шекспіра я ніколи не забував»¹⁸. (Сказане стосується лише виконавців головних ролей, бо у спектаклі

виявилася невідповідність побутової акторської манери стилістиці п'єси. Після «Розбійників» рецензент писав: «Можливо, раніше треба створити «нову породу» українських акторів, а потім уже прагнути до запровадження європейської класики на українській сцені»¹⁹).

У Народному театрі, який існував з 1918 по 1922 рік, Саксаганський хотів відродити демократичні традиції театру корифеїв: громадянськість, психологічну й побутову правду. До складу трупі входили талановиті актори старого театру та їхні учні: М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, Л. Ліницька, І. Замичковський, Б. Романицький та інші. Саксаганський реконструював давні українські вистави. Пряме наслідування



Панас Саксаганський.

старих зразків виявилось нежиттєздатним, довело необхідність оновлення естетики спектаклів традиційного репертуару, зміни самої природи театральної умовності. Водночас Саксаганський прагнув розширити репертуар західною класикою. Ставлячи «Розбійників» Шіллера та «Уріеля Акосту» Гуцкова, він використовував досвід соціально-психологічного українського театру, намагаючись застосувати його до нового матеріалу.

Трагедійна тема та класична драматургія, співзвучна революції, безумовно привертала увагу не тільки Саксаганського. Лесь Курбас — яскрава зірка на театральному обрії тих років, ставлячи класичну трагедію, прагнув до філософського осмислення сучасної дійсності. (Тут доцільно зауважити, що Курбас навчався на філософському факультеті Віденського, а потім Львівського університетів). Народження нового українського театру звичайно пов'язують зі створенням «Молодого театру». Лесь Курбас — актор Театру М. Садовського, який приїхав із Галичини 1916 року і був глибоко обізнаний з європейськими ідеями оновлення театру, очолив групу випускників Київської музично-драматичної школи, молодих мрійників і ентузіастів, і організував з ними студію, а потім театр. «Наша поява тісно зв'язана з розвитком української інтелігентської думки», — писав Курбас у 1917 році²⁰. Курбас будував свій театр орієнтуючись на світову класику і нову українську драматургію. Зарубіжні враження і книжкові знання поєдналися з досвідом роботи в українському театрі, з життєвими спостереженнями і роздумами українського інтелігента в революційну епоху. («Запорізьку стихію він (Курбас. — Н. Ч.) сприйняв краще і



Лесь Курбас, кінець 10-х років.

глибше, ніж перший-ліпший інший галичанин. Західна точність — і диявол вільної стихії», — свідчив у листопаді 1954 року в інтерв'ю Ігорю Костецькому в Західній Німеччині російський режисер Валерій Інкіжинов, який працював з Курбасом у 1927—1929 роках в «Березолі»²¹).

«Едіп-цар» з'являється в планах роботи «Студії», а згодом Товариства на вірі «Молодий Театр у Києві» (1917—1919 рр.) з перших днів її існування — у травні 1916 року. Про це тоді писав сам Курбас: «Ми оснували «Студію». Признали і рішили, що стиль в формах Мистецтва головне. Що з ним зв'язане все проче..., що він услів'є для жесту, слова, тону, ритму. Що зрозуміння і відчуття його дає точки опори для праці над средствами артистичного проявлення актора. Що чим далі в історії Мистецтв, тим він складніший, важчий для розу-

міння. І тому почали роботу із старогрецького «Царя Едіпа»²². Своїм програмним спектаклем Курбас обрав «Едіпа-царя» Софокла, використовуючи давньогрецьку трагедію для виховання молодого актора і створення нового театру, а також як основу майбутнього репертуару. Гармонійна людина і обрядово-поетичне мистецтво античності, поряд із середньовічною культурою, були для Курбаса втіленням його ідеалу, прообразом сучасного театрального стилю, в основі якого синтез «між переважно духовним і переважно фізичним»²³. Як Поль Фор, Люньє-По, Жак Руше, Жак Копо, Макс Рейнгардт, Гордон Крег, Всеволод Мейерхольд і багато інших театральних майстрів його часу, Курбас захоплювався пошуками пластичних принципів режисури, створенням нової акторської техніки, використанням художніх стилів минулого. Він опановує закони східного театру, планує до постановки п'єси давньоіндійського драматурга Калідаси «Сакунтала». В ці роки режисер прагне до поетичного спектаклю, до синтетичного видовища, пройнятого музичним ритмом. Розробляючи принципи умовного оформлення сцени, намагаючись збагатити театр відкриттями сучасного образотворчого мистецтва, Курбас залучає до роботи талановитих живописців А. Петрицького та М. Бойчука.

«Молодий театр», до якого увійшли випускники Київської музично-драматичної школи М. Лисенка і молоді галицькі актори на чолі з талановитим молодим режисером-новатором Лесем Курбасом, «в прискоренім темпі пройшов увесь той шлях шукань, що ним ішли експериментальні театральні формування Росії і Європи в перші 20 років 20 століття», — відзначав один із кращих українських критиків 20-х років, в минулому молодотеатрівець Йона Шевченко²⁴. Курбас хотів пізнати закони сучасного сценічного мистецтва, знайти нові засоби

театральної виразності. (Культ ретельного відбору виразальних засобів у спектаклях «Молодого театру» обумовлений, крім того, ситуацією, яка склалася в українському театрі у передреволюційні роки, — це була реакція на стихійність і безформність в акторському мистецтві).

Звертаючись до джерел ігрового мистецтва, до стародавніх театральних культур, Курбас вважав, що театр здатен відродитися лише із самого себе, мобілізуючи свої внутрішні можливості, що актор і режисер — володарі сцени. Головне завдання полягало, на думку Курбаса, у тому, щоб виховати універсального актора-інтелектуала, «розумного арлекіна» (термін Курбаса); кожного разу знаходити точну й оригінальну образну форму для художнього втілення своїх ідей. Актору важливо вміти співвідносити себе, свою пластику зі сценічним простором і часом, а імпровізацію з точним малюнком ролі. Театральність режисерського мистецтва Курбаса загальновідома. Його пошуки органічно входять у контекст художніх ідей того часу. Риси романтики і експресіонізму споріднюють Курбаса з Вахтанговим.

Спектаклем «Едіп-цар» «Молодий театр» розпочав сезон 1918—1919 року у власному, тільки-но обладнаному приміщенні по вулиці Прорізній № 17 (м. Київ) як професійний, стаціонарний театр зі своєю експериментальною базою і школою-студією. (Меценатом «Молодого театру» був Мілорадович).

У класичних формах, що були властиві давньогрецькому мистецтву, Леся Курбас шукав ідеал спокою і краси, внутрішньої гармонійної цілісності та завершеності, які протистояли б сум'яттю передреволюційних років і першого року революції. Курбаса цікавила знаково-умовна мова давньогрецького театру, відсторонено-магічне, надбудоване тривання еллінського актора. Афіїнська культура приваблювала художника «цивілізованістю» широких народних верств, що ставало для нього моделлю майбутнього нового суспільства.

«Едіп-цар» Софокла²⁵, прем'єра якого відбулася 16 листопада 1918 року, — перша програмна режисерська робота Леся Курбаса. У тривалій праці над цим експериментальним студійним спектаклем розроблялися й перевірялися театральні ідеї, так чи інакше розвинуті в наступних постановках Курбаса. Осягалася природа сценічного перетворення, вироблялися закони композиційної рівноваги, протистояння, ритмічного повтору, динамічного наростання — основоположні для його режисури. Перевірялася сила впливу підкресленого простору і штучної напруги поєднання різнобіжних ліній, м'яких і твердих рухів.

В «Едіпі-царі» Курбас починає пошуки музично-ритмічного зв'язку між жестом і словом та, за виразом французького співака і педагога, творця системи постановки голосу і фізичного виховання Франсуа Дельсарта, «знаку, відповідного суті» — перетвореної, матеріалізованої думки та емоції. Режисер перевіряє смислове значення суто естетичних засобів сцени, естетичного переживання²⁶.

В основу постановки було покладено принцип стилізації — вільної інтерпретації античного стилю, — але її лейтмотивом стала сучасність. Курбас тонко відчув у цій античній трагедії мелодію, співзвучну часові. Ідея спектаклю була актуальна і глибоко людяна.

У переломний для України історичний момент, в роки першої світової війни і, вже пізніше, — в революційному Києві, Курбас бачив героя античної трагедії, позбавленого ореола винятковості. Особиста драма людини набувала в його виконанні позаособового контексту. Близькість «Едіпа-царя» до сучасності полягала для Курбаса в сумнівах і прозріннях, через які проходив Едіп, у взаємовідносинах сильної, вольової і мислячої особистості з навколишнім світом.

Підготовча робота над «Едіпом-царем» тривала понад два роки. У «Студії» ретельно вивчали давньогрецьку епоху, її духовну культуру, працювали над пластикою. Виразність і чистота вимови, ритм слова і руху відточувалися під метроном. «Вимогливий режисер-педагог, Курбас весь час працював над темпоритмом сцен, інтонаційним малюнком, щоб привести їх у єдність і гармонію, розвивав у нас почуття віршованої мови», — пише одна із засновниць «Молодого театру» П. Самійленко²⁷.

Напружений репетиційний період тривав понад п'ять місяців, репетиції відбувалися і вдень і вночі. З травня по вересень 1918 року працювали в Одесі. Особливо багато уваги приділялося хорові. Репетиції хору проводилися не лише під час роботи над «Едіпом-царем», а й після репетицій інших спектаклів. Часто працювали на березі моря, слухали його гомін, дихали уявним повітрям Еллади, розвивали голос і дихання — повертались до природних ритмів²⁸. (Саме у ці роки Курбас мріяв грати спектаклі просто неба, в природній декорації, силами акторів-сподвижників, об'єднаних «союзом праці й мистецтва»).

Готуючи спектакль, працювали над художнім словом, мімодрамою й пластикою. Актори ритмічно рухались по системі Жака Далькроза, оволодівали мистецтвом жесту Дельсарта за книгою С. Волконського «Выразительный человек»²⁹. Заняття з мистецтва хореографії проводилися під керівництвом Михайла Мордкіна.

Звичайно, Курбас сприймав «Едіпа-царя» не тільки як учбовий матеріал. У цілком оригінальному задумі трагедії виразно вбачається полеміка зі спектаклем Макса Рейнгардта 1910 року³⁰. Рейнгардт підкреслював мотиви фаталізму і прагнув передати велич античної трагедії в монументально-пластичних формах. Головним виражальним засобом його спектаклю, який розігрувався на цирковій арені у великому трагічному просторі, були руки натовпу, в єдиному пориві спрямовані угору — чи то до Едіпа, чи то до неба. Багаторука маса благала про допомогу, шукала порятунку й правди, вимагала й одночасно погрожувала своєю могутньою сліпою шаленістю. Вона жадала помсти, жертви, яка спокутувала б її провини. Натовп наступав з неминучістю зловісного фатуму.

У спектаклі Рейнгардта царя Едіпа грали Пауль Вегенер та Олександр Моїсі. Рейнгардт трактував Едіпа як самотнього героя, який протистоїть безликому ворожому тлу — натовпу.

Курбас високо цінував культуру німецького театру, але він відчував «„Едіпа-царя“ інакше, ніж Рейнгардт. У постановці Курбаса не було „масовки“ Рейнгардта. В Едіпі Курбаса головне було у передчуттях і сумнівах. Це — трагедія нової людини, обтяженої тягарем родових злочинів. Він розумів, що на нього насувається якийсь хаос,

темрява — і шукав у собі сили протистояти їм. Моїсїї був трагік на класичний кшталт — Курбас більше підкреслював особисте і як режисер виводив на перший план суто людську ідею»³¹, — свідчить Олександр Дейч, викладач історії західноєвропейської літератури і теорії драми в студії Курбаса.

Курбас шукав стиль античної трагедії в гармонійних музично-пластичних формах: музиці поетичного слова, людського голосу, експресивно-стилізованому, дещо умовному і патетичному жесті, русі, гармонії ліній, фарб і світла. Головною дійовою особою спектаклю Курбас зробив хор трагедії — чутливу совість і глибоку мудрість еллінського демосу — і використав прийом відкритого спілкування акторів із залом через хор, який став у спектаклі ніби посередником між трагічним протагоністом і глядачем. Вишукано пластичний, у дусі ритмічної гімнастики і неокласицизму 1900—1910 років, хор Курбаса — це не сліпа жорстока маса, відчайдушний натовп Рейнгардта, а дружня Едіпові сила. Курбас шукає єдності особи і народу, яка б відповідала революційним настроям, і втілює її у співзвучності думок і почуттів Едіпа та хору — героя і народу. Хор — вісім дівчат і шість юнаків — усе бачить і чує, він відгукується на слова і вчинки Едіпа й інших дійових осіб. Московська дослідниця античної трагедії В. Стратілатова відзначає: «Співвідношення героя і хору в трагедії класичного періоду являло собою ніби мікропроекцію співвідношення колективу і його окремого члена. Тому в трагедії V століття, яка розквітла на справжній демократичній основі, хор був необхідний перш за все як виразник громадської думки, думки колективу»³². Нерозривний зв'язок між хором і духовно сильним, із сумнівами і пошуками істини Едіпом-Курбасом — те нове, що український театр привніс у сценічну історію трагедії Софокла. (Кращий спектакль українського театру епохи революції — «Гайдамаки» 1920 року — безпосередньо пов'язаний з першим програмним спектаклем Курбаса).

«Ми запліднені сонцем, і вітром, і штурмом, і небом, де удар на удар — над нами двобій блискавиць. Океан! Океан! Я краплина в тобі. Я хвиля в тобі. Я серце в тобі, і прибоєм — у берега ребра... Батьку мій океан! Ти лежиш горілиць. Ти на ноги стаєш — ми з тобою у бурю знялись!» — писав український поет Леонід Первомайський про революційне покоління.

У виставі Курбаса так само, як і в постановці Рейнгардта, відчувається вплив експресіонізму. Тим більше, що саме у період створення античного спектаклю Курбас захоплювався новою німецькою драматургією³³.

Риси експресіонізму в спектаклі «Молодого театру» в елементах пластичного рішення хору — різкості, поривчастості, а також у трактуванні постаті головного героя. Цар Едіп у виконанні Леся Курбаса — духовний автопортрет самого художника, його моральних пошуків і душевного неспокою того часу.

Курбас шукав можливості урівноважити світ, що розлітався на очах, знайти зв'язок між індивідуальним і колективним. Художник переломної доби, гостро відчуваючи її дихання, звертається до античної трагедії і спирається саме на міф, не зосереджуючись на потаємних

відтінках змісту, закладених у структурі міфа і характерних для античного сприйняття, наголошує його вселюдський сенс, виявляє його співзвучність революції. Згадаймо тогочасні міркування Вахтангова: «у міфі, в цьому споконвічному осадку кристалів душі народної... художник має черпати вогонь для своїх устремлень до неба»³⁴.

Оформлення спектаклю здійснив молодий талановитий художник Анатолій Петрицький. Невелика сцена театру завдяки класичній простоті і лаконічності сценографічного рішення наповнилась повітрям музично-трагічного простору.

Сценічна композиція розгорталася фронтально і поширювалась у горизонталь. Глибину створювали шість тонких іонічних колон на триступінчастому постаменті — широкому цоколі. З обох боків було ще по одній колоні.

У центрі порожнього, вільного просценіуму стояв лише невисокий жертвник — фімела, по обидва боки якого рухався хор: симетрично по сім (чотири дівчини і три юнаки), як дві септіми з високими й низькими звуками. Хоревти були одягнуті у світлі, вільно задратовані короткі хітони, прикрашені лише одним квадратом традиційного стилізованого хвилеподібного морського орнаменту. Рухи струнких фігур були виразні й гнучкі, складки одягу коливались в ритмі рухів тіла. Фронтальна композиція з жертвником у центрі замикалась з одного боку сірими сукнами задника й куліс, а з другого — просто вбраним залом для глядачів.

М. Могилянський писав: «Ви чуєте, що є надзвичайна краса в цих білих колонах, якими вирисовується перед нашими очима чудовий античний портик, і ця ж саму красу ви бачите в блідо-червоній завісі посередині, яка без слів говорить вам, що там, за нею, є якийсь справжній центр життя і духа, вічноневтомний порив світового шукання, «страшенна проява страждання людського»³⁵. Блідо-червоною завісою, прикрашеною по краю рослинним орнаментом, було задратовано один із просвітів між колонами — вхід до палацу, до будинку Едіпа.

Тяжіючи до композиційних центрів сценічного простору і відштовхуючись від них, хор і герої трагедії рухалися вишукано і експресивно. Причому герої рухалися менше, ніж хор, їхня пластика була ритмічно-дискретна.

Хор Курбаса був близький мрії А. Дункан про відродження хору грецької трагедії. Курбас стилізує хор під давньогрецькі барельєфи. Стилізовані рухи хору, що ідуть від ритмопластики Дельсарта і Далькроза, — своєрідний пластичний танок. Вони одухотворені й осмислені.

В умовних рухах хору часом відчувалися елементи скульптурної нерухомості й спортивності, а у завченому зафіксованому жесті — певний автоматизм. «Тонування ролей, рух і жести окремих виконавців і особливо «хору» мають явні сліди заученості, — пише критик І. Александровський, — позбавлені художньої легкості та безпосередності, властивих мистецтву»³⁶. Про це свідчить критик газети «Голос Києва»: «Багато серйозної й умілої режисерської роботи вкладено у масові сцени... Цікава й сама думка внести в хор пластику

й рух, але якраз тут ми натрапляємо на деякі сторони, які треба рішуче заперечувати. Потрібна і так бажана «пластика» часом падала в область ритмічної гімнастики»³⁷. Київські критики, визнаючи новаторство експериментальної вистави Курбаса, не в усьому її приймали. Зауваження щодо хору висловив рецензент київської театральної газети «Зритель»: «Чи не здається режисерові, що хор, одягнений у коротенькі білі сукні, виглядає занадто нарядно і нагадує скоріше ніжних флейтисток або танцюристок»³⁸. Естетизовано-гімнастичні форми «танцю» хору, властиві ритмічній гімнастиці, певною мірою відображали сучасні ритми.

В «Едіпі-царі» Курбас продовжує музично-просторові експерименти Аппія і Крега і по-своєму вирішує проблему простору і фону, яка хвилювала діячів символістського театру. У монументальності й простоті сценічної архітектури Петрицького, у динамічності й вишуканій красі підкреслено абстрактного «балету» — хору була знайдена ритмічна єдність музичного і образотворчого принципів³⁹. Статика доповнювалась динамікою, раціональність і симетрія — пристрасстю та поезією. Дві пластичні системи, які прагнули до гармонії й краси, єдині у своїй різноманітності, взаємодіяли, відтіняючи й доповнюючи одна одну. Греки цінували розумність, рівновагу, міру. У сполученні живої безпосередності й раціональної конструктивності був витриманий стиль грецького класичного мистецтва. У тривалій підготовчій роботі режисер прагнув урівноважити простий сценічний фон і пластично вишукану акторську техніку.

Центром спектаклю, як це було в Елладі, став хор. «Хор — це ж „ідеальний зритель“, це сама думка трагедії, це сумніви, біль, радість, надія, жага й мука її автора, душа самої епохи»⁴⁰. Хор «акомпанує трагедії царя Едіпа і головних персонажів п'єси, являється ритмічною луною їхніх переживань, їхніх душ, і, коли так можна висловитись, одкриває музикою безодню страждань і одвічного горя людської душі»⁴¹. Курбас бачив трагедію очима хору — народу. Хор перебував у подвійному стані — учасника подій і спостерігача. Він ділився, сходився і розходився в різні боки, але завжди був на сцені мовчазним або гомінким учасником подій. Крегу в «Гамлеті», як пише на сторінках своєї книги Т. Бачеліс, «бачився світ, що колихався від кожного кроку і кожного слова принца датського»⁴². Спектакль Курбаса пластично дихав кожним словом, кожною думкою Едіпа.

«Трагедія Едіпа не є тільки особистою його трагедією, але й трагедією величезної юрби, страждаючої в своїх шуканнях повної правди»⁴³. Шлях пізнання і самоусвідомлення Едіпа був і шляхом самоусвідомлення народу. Співом-декламацією, зігнанням, стогоном, вигуками хор коментував події, передавав духовне життя героя, «переносячи тяжість з особи самого Едіпа на трагедію маси, яка живе тим же почуттям і тою же біллю»⁴⁴, збуджував емоції залу. Відповідність наспіваної декламації й руху, ошатна краса і вивірена образність пластичних побудов створювали справжню гармонію, яскравий видовищний ефект.

Спектакль «Молодого театру» був близький до народно-музичної основи давньогрецького мистецтва. Студійний характер театру сприяв

наближенню його до естетики народної обрядовості й трагічного дійства, органічних для революційної епохи. В музиці революції легко вловлювались і заклино лунали колективні ритми. Народність «Едіпачаря» виявляла себе також у мелодиці декламації хору.

Увесь спектакль був підпорядкований музичній ідеї. Талановитий музикант-імпровізатор Курбас-художник абсолютного слуху і смаку, відроджував античність через музику і скульптуру. Відомий критик і поет Я. Савченко писав, що Лесь Курбас «душу людську з її стихійними страстями взяв і кинув в музику, або краще — створив музику з людської душі»⁴⁵. «Ще з Молодого театру Курбас розглядав кожну драматичну виставу, навіть коли вона йшла без музики, як симфонічний твір, — згадував Йосип Гірняк. — Він перший на Україні звернув увагу на ритмічну розробку театрального видовища. Спектакль, за Курбасом, це слово і рух, а де рух — там ритм, де звук — там музика. Кожна сцена, фраза, кожен сценічний образ повинні мати свій ритм. Усе це разом творить ритм усієї вистави»⁴⁶.

Курбас відчув музичну природу античної драматургії. «Ми маємо право говорити, — пише Н. Берковський, — про дух музики в античній драматургії, про внутрішню потребу в музиці, про потребу, якою просякнутий текст, який то тут, то там підказує самий характер цієї музики»⁴⁷. Наспівність українського мовлення, музичальність і пластичність українського актора, народно-музична основа українського театру дали змогу органічно відчувати синтетичну природу античної драматургії, зрозуміти і передати стиль театру Давньої Греції в музикальних і пластичних формах. (Нагадаємо, що у минулому Україна була складником класичних цивілізацій Середземномор'я, слугувала культурним кордоном між Сходом і Заходом).

Молодотеатрівці А. Макаренко і А. Баглій-Смерека в листі до С. Бондарчука писали: «А згадайте, як рішалося в „Едіпі“ сценічне слово. На глибокій пристрасі і виразній скупій формі вияву! А гармонійність просторових рішень?!»⁴⁸.

Тодішня студійка «Молодого театру» П. М. Нятко свідчить, що «музичальність хору й створювала музику вистави. Музики ж як такої не було. Вона була непотрібна»⁴⁹. Сучасний критик Н. Корнієнко зауважує: «Стилізуючи колективні рухи, автори спектаклю прагнули такого емоційного впливу на глядача, який сприймався б як враження від класичної музики, скажімо, як від ораторії Генделя, написаної ним на один із античних сюжетів»⁵⁰. Курбас як хормейстер розподіляв учасників хору за відтінками голосів⁵¹. Високі жіночі і низькі чоловічі голоси, тони й півтони звучали гармонійними акордами або дисонансами. Жіноча і чоловіча частини хору були або узгоджені в ритмі почуттів, або ні; емоційні сплески жіночого хору, більш чутливого, урівноважувалися стриманістю чоловічої його частини.

Дійство розгорталося на тлі сірих сукон, білих колон, сходів, жертovníка. На вільному просторі авансцени, симетрично віддзеркалюючись у вівтарі Діоніса — жертovníку, рухався хор. Трьома сходами вище, на широкому цоколі портика біля колон, на сходах і поряд з ними діяли герої трагедії. А нижче сцени — в залі перебували інші учасники подій — глядачі революційного Києва. У Стародавній

Греції «світ мистецтва був живим, ясним світом, ніби бельетажем людської громади, подібним їй, але більш досконалим»⁵². В єдності акторів між собою і глядачів з акторами через хор відчувалася давня традиція народної обрядовості — традиція, що була яскраво втілена в народно-музичній основі курбасівського спектаклю.

Дія спектаклю, так само, як і в трагедії Софокла, починалася з прологу. (Йому передувала хвилинна пауза порожньої сцени, яка примушувала глядача зосередитись). Перед палацом царя Едіпа збирається натовп зі своїм горем і надією. «Відчай народу хор інтерпретує хаотичними, різкодисонуючими звуками, які в цілому набирають характеру бур. З'являється Едіп, заспокоює народ. Родиться надія і віра. Над затихаючим ревом і гамором натовпу плывуть мелодійні акорди, десь ритмічно гинуть, як луна»⁵³. Виходить благородний, величавий Едіп-Курбас, і хор трохи затихає, а потім знову благає і стогне, відгукуючись на слова Жерця. «Після монологу Едіп іде у глибину сцени. А за ним — хор легкокрилих дівчат. Тепер це його думи, ще не займані досі гіркотю зла. Дівчата розсипалися по сцені, наче в бентежному клекоті шукань перед неминучою грозою»⁵⁴.

III сцена — перший парод хору — починається реплікою Жерця:

О, Зевса милозвучна мова,
Що з позолочених хором
Піфона в Фіві принеслася⁵⁵.

На ці слова жіночий хор, нахилиючись, тягнеться вперед. У хорі «мольба, жалоба, нарікання»⁵⁶. «Холоне серце, дрож тривоги Мене проймає», — вступає чоловічий хор, а жіночий в цю мить мовчки відсахнувся. І раптом лунає ніжний, тремтливий голос хористки: «О, Пеане, Делійський лікарю святий!» За нею вступає друга, її благання підхоплює третя: «Тебе зву першу, Зевса доню. Безсмертна Атено...» Їхні високі, ніжні, дзвінкі голоси зливаються з більш низькими, теплими голосами середнього регістру інших учасниць жіночого хору: «Явись ти, трійце, що від смерті людей борониш!», — благаючи, поривається вперед увесь хор. За цим дві, три або чотири хористки ритмічним речитативом, перекликаючись, декламують поетичний текст. У ритм декламації хор симетрично коливається, ділячись по четверо, по двоє, беручись за руки. Чи то частина хору стане на коліна, чи то хоревти, відставляючи ногу вбік, підводять руки до плечей. Кожна музична нота має відповідний жест.

І наче птахи бистрокрили,
Бистріш, ніж огняні язики,
Летять їх душі к берегам
Західним, де вечірній бог царює,—

у відчаї розповідає хор про те, що діється в ураженому епідемією місті, і тягнеться в центр сцени до жертовника. Всі кричать в єдиному пориві, простягаючи руки до глядачевого залу. «Без ліку в місті гине люд». Жрець вторить хорові: «Дрібні діти на землі лежать померші без призору». Звертаючись до Жерця Зевса, три дівчини продовжують: «А матері й жінки старенькі на ступнях вівтарів лежать...»

Темп і сила музичного ритму то зростають, то гармонійно спадають⁵⁷.

Український варіант трагедії «Едіп-цар» досить емоційний, ліричний. Редагуючи і скорочуючи поетичний переклад, зроблений Іваном Франком наприкінці XIX століття, Курбас співвідносив його з вимогами сучасної йому літературної мови, домагався більш мелодійного її звучання. Так, «заглади» замінив на «руїни»; «жінки-старушки» на «жінки-старенькі»; «вокруг Тракійської затоки» на «кругом Тракійської затоки»; «се самотній чоловік, в котрім живе ще правда» на «се самотній чоловік, в якому живе ще правда»; «відпусти м'я додому» на «відпусти мене додому» тощо.

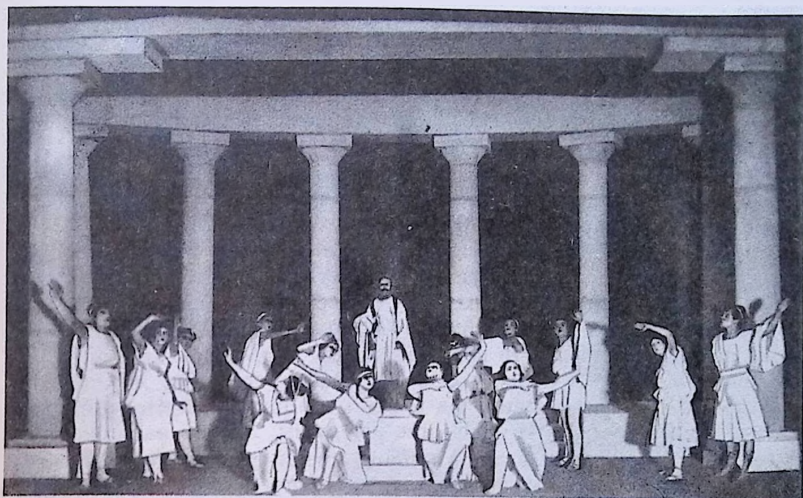
Немов спрямовуючи свої благання, свій мученицький крик до неба, центральна група жіночого хору, звівши руки, відходить назад. Одразу вступають чоловічі голоси: «О, золота Зевеса доню...», — один, «Благаю й Ареса страшного...», — другий хорист. Із словами Жерця: «Нехай іде від мене...» увесь хор відступає в глибину сцени. У третій антистрофі театром зроблена купюра.

Освітлений прожектором, з'являється Едіп і, звертаючись до хору, запитує: «Ви молитесь?» На його слова хор робить рух у глиб сцени з надією⁵⁸. Всі повертаються до Едіпа, який стоїть на цоколі біля входу в палац, слухають свого царя.

Велике значення мала світлова партитура спектаклю. Гра рівного теплого світла на сірому полотні фоні, на простих тканинах костюмів, на обличчях акторів у напружені моменти дії порушувалася контрастним червоним променем прожектора. Критик відзначає, що «саме освітлення передає поруч із хоровими рухами душевні рухи самого героя...»⁵⁹. Едіп-Курбас одягнений у світлий хітон і вишитий розкішний хіматіон. Темний парик, середньої довжини борода, на голові царський вінець — золотий обруч. Одухотворене лице, тривожні, виразні, натхненні очі. У погляді, в усій постаті було щось непоборне, сміливе, вгадувалася внутрішня сила натури, пристрасність, незламність душі. Горда постать, скульптурна виразність тіла, пластики — все було прекрасне в цьому молодому царі.

Артистична манера Олександра Степановича Курбаса, надзвичайно тонке відчуття стилю сповна виявилися в цій ролі. «Він був артистом високого класу, — згадує О. Дейч, — такого масштабу, як Моїссі, як Джованні Грассо, як молодий П. Орленев. Легко збудливий, із трагічними очима, різкий, розвинута пластика... жест завершений, голос багатий модуляціями. Він до того ж гарно співав, умів слухати партнера, чудово витримував паузу і любив розробляти паузу технічно»⁶⁰.

Маючи справжній трагічний темперамент, Курбас грав Едіпа підкреслено стримано і просто, з великою ліричною силою, освітленою внутрішнім полум'ям, яке відчувалося в усьому його єстві. Курбас-Едіп жив зосередженим внутрішнім життям. Актор, в цьому наслідуючи традицію Саксаганського, прагнув перш за все виявити людяність героїчного характеру. Критики звертали увагу на природність курбасівської інтонації. «Роль Едіпа Курбас веде в тоні, що відзначається простотою і щирістю», — писав І. Александровський⁶¹. Граючи



«Едіп-цар» Софокла, «Молодий театр», 1918 рік.

Режисер — Л. Курбас, художник — А. Петрицький. I дія. Жрець і хор.

Едіпа, Курбас уникає традиційної пафосної декламації і відмовляється від модної на той час трагічної експресивності. Він не ставить свого героя на котурни, не боючись докорів за відсутність трагічного темпераменту. Лірична сила і трагічна простота — саме те, чого він домагався у спектаклі, — у колі деяких консервативних київських критиків, вихованих значною мірою на мелодрамі, сприймалися як слабе місце в спектаклі. (Природність Едіпа та протилежну їй абстрактну умовність хору і всієї вистави в цілому можна водночас розглядати як несумісність творчої особистості з навколишнім світом та прояв експресіоністської естетики).

«Курбас-Едіп часом впадав у якийсь побутовий ліричний тон (особливо в останній дії), чим позбавляв образ його трагічної експресії», — газета «Голос Києва»⁶². «Курбасу не вистачало місцями достатньої темпераментної сили», — газета «Зритель»⁶³. Рядки газетних рецензій рясніли порівняннями: «Курбас-Едіп не має темпераменту Муне-Сюллі або сучасного нам Моїссі». Безперечним було те, що гра Курбаса — «це не розмірена холодна декламація Муне-Сюллі, не крики відчаю Моїссі, до яких він вдається в ролі Едіпа»⁶⁴, а щось інше, нове для сприймання трагедії київським глядачем.

Та повернемося до спектаклю.

Під час бесіди Едіпа і Тейрезія — зрячого сліпця із сліпим прозорливцем — хор узгоджений з настроями головного героя. Едіп просить старця, який спокійно сидить, врятувати місто від біди; він простягає руки до Тейрезія, і хор разом з ним поривається вперед. Сліпий прозорливець кидає загадкові слова про шкідливість знання, і хор в цю ж мить відсахнувся.

Цар розлючений — хор завмер. Після величної самовпевненості в Едіпа з'являється підозрілість до людей і наростаюча тривога. Під час монолога Едіпа: «О скарби, власте», хор починає рухатись — перегруповується: «Пішли — зупинилися: «Задля тої власті...»; пішли — зупинилися: «Креон на мене тайком засідає...»⁶⁵. Хор, не схвалюючи вибуху ображених самолюбств, намагається протверезити співрозмовників і нагадує їм про головне.

Коли в душі Едіпа вперше зародилася тривога і він раптом зупинив Тейрезію, якого тільки-но прокляв, хор з тривогою звертається до глядача. Спокій Едіпа порушено, ритм його поведінки зламано. Він мало рухається, вся увага актора — на внутрішній світ героя.

У сцена — перший стасим хору — передчуття близької трагедії і сумнів у правдивості пророцтва. Як може Едіп, врятувавши Фіви своїм ясным розумом, бути вбивцею батька і чоловіком матері, соромом своєї країни? З перших слів строфи, яку починає Жрець, хор рухається. Два кроки, один, ще один, і всі підхоплюють: «Вбійство тєс завдала?» Темпоритм рухів стає швидшим. Хор то наближається до рампи, то відходить від неї в глибину сцени, робить кроки то ліворуч, то праворуч, розгортається і витягується в одну лінію вздовж авансцени. Руки простягнуті вперед, хор коливається в ритмі вірша. Виразні жести рук, рухи ніг, взутих у сандалі з вузькими ремінцями, порухи голови, туго стягнутої традиційною стрічкою лемнійської зачіски. Легкий, доцільний грим — у всіх учасників спектаклю.

VI сцена — Креон і хор — діалог-примирення жіночого хору та Креона. Хор у спектаклі — врівноважуюча основа трагедії. Він виражає споконвічні прагнення народу до миру і злагоди.

Праворуч з'являється Едіп. Учасники хору, які стоять посередині сцени, повернули голови в його бік, нахилиються вперед. Суперечку Едіпа і Креона хор коментує пластично, він німий її учасник. Хор повільно сходиться в групи і то напружено коливається в різні боки, коли Едіп запитує, чи давно був убитий Лай, то весь сама увага, то заспокоюється. Експресивність діалогу-поединку, в якому супротивники кидаються один одному назустріч, підкреслюють перегруповання хору, а пластика героїв більш статична, скульптурна. Дві «септими» хору рухаються, міняючись місцями, згортаючись і розгортаючись, прямуючи до центру, вперед — назад, звертаючись до публіки, шукаючи в неї співчуття і підтримки. Хор робить крок до Едіпа, заспокоює і застерігає його, а коли Едіп засуджує Креона до страти, — робить застережливий жест.

Цікавий фінал цієї сцени. У перекладі Франка й інтерпретації театру сцена безпосередньо перекликала з сучасністю. Герої і хор зверталися до глядача як до співучасника подій. Супротивники стояли не на підвищенні біля колон, а біля східців, ближче до глядачевого залу, на одному рівні з хором, разом з ним. Дивлячись у зал, Креон говорить: «Ні! Злих владників не слухаю». Едіп промовляє: «Панове! Ви чуєте?» Креон: «Не бійся, чують все, не тільки те, що ти один говориш». Хор: «Спокій, панове!»

Виходить із палацу Іюкаста і зупиняється на східцях. На старій фотографії, яка зберігається у фондах Київського театрального му-



Едіп — Л. Курбас, Іокаста — В. Щепанська, Креон — В. Леонтович.

зею, видно, що мізансцена утворює графічно чіткий рівнобедрений трикутник. Урівноважуюча вершина — Іокаста, точки його основи — Едіп і Креон, їхні простягнуті руки — стрімка лінія основи.

Починається перший комос — діалог героя і хору. Хор благає Едіпа подумати, поступитися, простити Креона. Слова безсилі передати усі почуття, і хор рухається, але це не танок, а ритмічні кроки у супроводі жестів. Адже рух для греків — зовнішній вияв характеру, психічного життя людини. «Послухай, царю!» — крок назад, до рампи, всі нахилиються вперед. «Не зневажай його! Безумним не бував він досі...» Всі — крок вперед, простягають до царя руки, потім повільно їх опускають.

Під час діалогу Едіпа та Іокасти весь хор — спокійна або здивована увага. Іокаста — В. Щепанська — струнка і сувора, у світлому короткому хітоні з обвідкою із стилізованих хвиль, бажаючи заспокоїти гнів Едіпа, розповідає йому про давнє пророцтво Аполлона і деякі обставини загибелі Лая.

Слова цариці не тільки не заспокоїли Едіпа, а навпаки, збентежили його. Кожне слово Іокасти наводило на Едіпа-Курбаса всенаростаючий жах. Він починає з тривоگو і нетерпінням випитувати у дружини подробиці цієї сумної давньої пригоди. Згадує про попередження дельфійського оракула, що йому загрожує доля стати батьковбивцею і кровозмішувачем. Курбас підкреслює тривожний зміст тексту гострим інтонаційним малюнком ролі. Коли жажливий біль передчуття охоплює Едіпа, він звертається до хору, не приховує від



Едіп — Л. Курбас.

нього, як і від своєї совісті, нічого: «Ой, ой! Аж надто ясно вже стає!» З величного героя він стає страдником. Починається трагедія Едіпа — свідомо прийняті на себе страждання.

Професор Львівського університету М. Рудницький, який знав задум Курбаса і бачив його в ролі Едіпа, писав: «Він справді був у цій ролі і сильний, і вольовий, і схвильований від сумнівів і вагань, і мужній, коли з величезним напруженням волі спокійно приймав присуд вищих сил»⁶⁶.

Курбас поставив античну трагедію в складний, тривожний час прагнень до соціальної справедливості та національної незалежності України. «Я вважаю, — пояснював він свій намір, — цю трагедію зовсім сучасною»⁶⁷. У розпалі громадянської вій-

ни на Україні Курбас, так само як і Едіп, напружено думає про свій народ, про правду, про свій обов'язок перед Вітчизною. Атмосфера трагічної непевності та невідомості увійшла в спектакль. Перед інтелігенцією, що усвідомлювала свою відповідальність, постала необхідність дізнатися правди, прийняти рішення, обрати свій шлях, не втратити себе. Лесь Курбас в «Едіпі», так само як і Михайло Чехов у Гамлеті, зіграв трагедію сучасної людини. «Не було ніякої містики, патології... Була вольова, діюча натура, яка стихійно, пристрасно, протистояла злу, гострий розум, страждаюче серце і нерви, напружені від думки й болю...»⁶⁸, — пише про Чехова-Гамлета С. Гіацинтова. Революційність спектаклю Курбаса полягала в самій інтенсивності поетичних переживань його героїв. С. Бондарчук згадує: «В образах античних дійових осіб Лесь Курбас зумів вложити тепле тремтіння сучасних хвилювань»⁶⁹.

«Вже тоді я подумав, — пише в своїх спогадах О. Дейч, — що Курбас, напевне, дуже гарний актор для українського Гамлета — з отим своїм чуттям нової правди, з очима, повними печалі і запитань...»⁷⁰ Лесь Курбас хотів ставити «Гамлета» восени 1919 року, але його задуму не судилося здійснитися. Гамлетівську тему Курбасу вдалося частково втілити в трагічному, людяному і дійовому Едіпі, в його сумнівах і пошуках.

Герої трагедії стоять на цоколі біля колон. «Мізансцени лаконічні, графічно виразні, іноді складні, але надзвичайно злагоджені»⁷¹. Едіп — у центрі на фоні зловісної червоної драпіровки, Іокаста — трохи праворуч. Хор переповнений почуттям жаху, але він підтримує героя, не дає згаснути в ньому надії. Іокаста не приймає страшної істини, не погоджується з нею: «Ні, ні, ні!»

Цариця відводить Едіпа у палац. Хор — на сцені. З'являється Жрець, — і починається заключний стасим другого епісодія. Театр скорочує першу строфу і кінець другої антистрофи — релігійні, фа-

тальні мотиви у тексті хору. Хор виражає свої почуття і думки — обурення, віру.

«Гордощі родять тирана...» — «Гор-до-щі,» — форсуючи кожний склад, починає чоловічий хор: «родять тирана», — підхоплює жіночий хор; «гор-до-щі...», — знову вступають чоловіки; «глупством надуті...», — жіночий хор. І так на різні голоси, ритмічно хор декламує першу антистрофу, тавруючи тиранів. Пихатість — впевненість у своїй виключності, необмеженій владі й знаннях — суперечить справжньому знанню і породжує тирана.

Хор поступово утворює півколо. Хоревти звертаються спочатку до глядачів, переконуючи і закликаючи їх, потім із запитанням до Жерця, одне до одного. Хор об'єднується в своїх почуттях і думках, витягується в шеренгу і всією фалангою йде вперед, крок — рядок: «Більше не піду на прощу», крок — рядок: «Де святе лоно землі...»

Фінальні рядки мають в українському перекладі погрозливий зміст: «Як на безбожних не впаде ганьба прилюдна, страшна...», — говорить чоловіча частина хору і всі розходяться в різні боки.

Режисер знову збільшує партію Жерця, віддає йому частину тексту хору. Жрець виступає як корифей хору. Едіп запитує старійшин, чи не бачили вони пастуха, про якого говорив Посланець з Корінфу, і Жрець, а не хор, відповідає: «Здається, що се той сам пастух із поля...»

З'являється Пастух. Хор відступає до рампи, замикаючи коло трагічного простору. Едіп починає останнє в своєму житті розслідування. Він вимагає правди, погрожує і нетерпляче допитує єдиного свідка — останню ланку надії, віри і сумніву.

Хор співчуває героям, з тривогою вслухається в розмову, реагує на кожне слово. Пастух (Г. Юра) і Посланець (Й. Шевченко) стоять на кону внизу, біля східців, нижче Едіпа. Темп прискорюється, рухи поживляються, виходи частішають.

Страшне прозріння, величезне горе звалюються на Едіпа-царя, героя і людину. Сцену узнавання Курбас грав, як описує В. Василько, «з таким темпераментом, з такою силою мислі, що саме вона вирішувала кульмінаційність сцени. Це було трагічне усвідомлення! Катастрофа! Злам свідомості! Далі починався спад»⁷².

Едіп спускається з вершини свого щастя і незнання, з висоти цоколя на підмостки і виходить на авансцену. Едіп-Курбас у промінні прожектора:

Ой-ой! Ой-ой! Тепер все ясно стало!
О світло боже, се останній раз
Тебе я бачу! На сукір судбі.
Родився я не так, як слід, женивсь
Не з тим, з ким слід, і вбив, кого не слід!

Хор тягнеться до Едіпа. Едіп у відчаї біжить у палац. Починається другий стасим хору. Хором опановує жах, туга, страшне передчуття трагедії. «Горе вам, горе, людські покоління!» — всі трічі повторюють: «Горе вам» і «тінь та марна». Хор ставить філософське запитання Жерцю:

Бо чи ж бува кому більшеє щастя,
Як коли сам себе чує щасливим
І з тим чуттям умира?

Хор наближається до палацу і повертається до блідо-червоної драпіровки — «дверей» в дім Едіпа, мов би до нього самого:

Бачачи долю твою,
Бачачи горе твоє,
Бідний Едіпе, твоє...—

і звертаючись один до одного і до глядачів:

Не назову вже щасливим нікого.

Ексод — заключна частина спектаклю. Виходить Слуга — В. Калін, стоячи на підвищенні портика, він звертається до хору з новою жахливою звісткою — що Іокаста повісилась, а Едіп над її трупом осліпив себе.

Хор — дві стрімкі діагоналі, що розходяться від центру. Відвернувшись, склавши руки на одному плечі, відставивши ногу, хоревти ніби тужать, зі стогоном коливаються то в один бік, то в інший, мов трава на полі.

Чоловіча частина хору: «Нешасна жінка!» Жіноча частина хору підхоплює: «Від чого ж умерла?» Під час розповіді Слуги про те, що трапилося в домі Едіпа, діалогу хору і Слуги хоревти роблять крок або рух то до рампи, то до Слуги — в глибину сцени.

Останній комос — гіркий плач героя і хору. З'являється Едіп, його обличчя залите кров'ю. «Здавалося, це самопокарання принесло його душі заспокоєння»⁷³. Скінчилися мученицькі роздуми Едіпа. Він зробив свій вибір, пізнав усю правду до кінця. Едіп Курбаса свідомо приносить себе в жертву, щоб урятувати свій народ від загибелі, бо настав час прозріти навіть ціною осліплення.

«Готовність окремої особистості до внутрішнього самообмеження в інтересах загального, заради цілого і є головним у заповіді того морального кодексу, який несла на своїх знаменах нова ера, що народжувалась у житті людства», — писав про революційний час театрознавець Б. Алперс⁷⁴.

Едіпа виводять, хор робить м'який крок за ним.

Хор і Жрець на сцені. Жрець із глибини сцени, від вівтаря наближається до авансцени. Оплакуючи долю героя, хор звертається до глядачевого залу:

Гляньте, рідних Фів міщани!
Гляньте, ось вам той Едіп.

Продовжучи в унісон декламувати свій колективний монолог, хор симетрично, ліворуч і праворуч ішов до рампи:

І котрого щастю в місті
Мовчки хто не завидів? —

зупинився, робить крок назад:

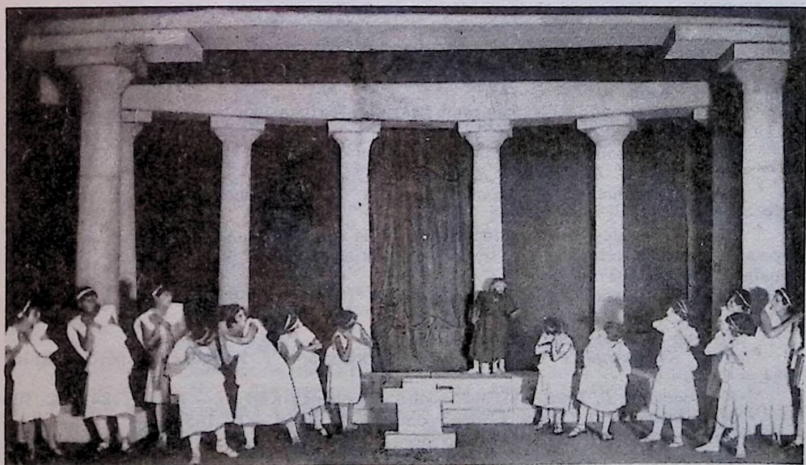
А в яку тепер безодню
Горя лютого він впав! —

хор нахиляється в різні боки:

Хто дожида ще
Дня останнього життя.

Весь хор витягується вздовж рампи в одну лінію з Жерцем. Хор — колективний епічний персонаж — виводить загальний для людської долі висновок.

Так закінчується цей вишукано красивий і суворий спектакль Леся Курбаса, який стверджував патріотичну ідею, пафос цілого, усвідомлення загального взаємозв'язку людських доль. Об'єктивна реальність, сила обставин, інерція «колеса життя» неблаганні — вони руйнують, підкоряють своїй владі все, навіть таку особистість, як Едіп. Проте фатальні сили не можуть здолати силу, красу й розум людини. Не можуть заглушити жагу пізнання, перешкодити прагненню осягнути Правду, зміст свого буття, своє призначення. У вічних моральних пошуках людина прагне протистояти фатуму й стати хазяїном свого життя і долі. Погоджуючи свої дії з необхідністю, яка керує світом, людина прилучається до вищої мудрості й знаходить свободу, росте й міцніє як особистість. Шлях Едіпа — до глибокого усвідомлення власних дій, від знання, націленого назовні, проникнення у секрети зовнішнього світу до самопізнання, до внутрішнього аналізу через сумніви, страждання, помилки, спокутування їх ціною духовних і фізичних мук. Цей героїчний стоїцизм був породжений самим духом революційної епохи. Трагічна доля Едіпа-Курбаса полягає в несвідомо скоєному злочині і свідомо прийнятому самопокаранні. Увесь плин попереднього життя Едіпа-Курбаса, традиції минулого, від яких він пізно звільнився і внаслідок цього занадто довго помилявся і вагався, склали трагічну провину Едіпа і вели його до неминучої загибелі. Свідком і активним співучасником долі Едіпа у постановці «Молодого театру» став хор трагічного спектаклю.



Слуга (В. Калін) і хор.

В роки національної та соціально-економічної української революції й громадянської війни у спектаклі Курбаса було поставлено питання про співвідношення особистого і загального, людини і держави, героя і народу. Київська преса багато писала про актуальність спектаклю. Рецензент Б. Ковдра в статті «Сучасне в античному» у квітні 1919 року відзначав, що в спектаклі є «щось надзвичайно революційне, є сміливість, переходяча в протест...»⁷⁵.

Спектакль жив у часі⁷⁶. Різним був склад глядачевого залу, настрій аудиторії. Його дивилися розгублена інтелігенція, революційне студентство, пропахлі порохом червоноармійці. У радянському Києві навесні 1919 року він, звичайно, сприймався інакше, ніж за часів Гетьманщини й Директорії — нововідродженої Української Народної Республіки, що наполягала на соціальному реформізмі.

Наповнений передчуттям і передбаченням «Едіп-цар» стоїть на початку шляху Курбаса в мистецтві. Людини — вірної собі, своєму вибору, своєму громадянському обов'язку. «Едіп-цар» — це початок трагічного театру Курбаса. Художник ХХ століття, він гостро відчував трагізм соціальних вибухів та історичних катаклізмів. Доля народу і духовне життя окремої людини були предметом його тривоги і роздумів. «Гайдамаки», «Газ», «Рур», «Джیمмі Хіггінс», «Макбет», «Пролог», «Диктатура», «Маклена Граса» тісно пов'язані з першим програмним спектаклем Курбаса, що має велике значення для української культури в цілому. Довга копітка робота над «Едіпом-царем» стала прекрасною школою для багатьох українських акторів і режисерів.

¹ «Розбійники» Ф. Шіллера. Драма на 5 дій і 9 картин. Переклад О. Черняхівського. Державний Народний театр. Прем'єра 11 жовтня 1918 р. М. Київ. Режисер — П. К. Саксаганський. Художник — С. І. Худяков. Диригент — Я. І. Гавриленко. Карл Моор — Романицький, Франц Моор — Саксаганський, Амаля — Кучеренко, Шпігельберг — Ратміров, Даніель і Патер — Чичорський. Див.: Зритель. — Київ, 1918. — 25 октябрю. — С. 13.

² Берковский Н. Я. Статьи о литературе. — М.; Л., 1962. — С. 136.

³ Див.: Тобілевич Б. П. Панас Карпович Саксаганський: Життя і творчість. 1859—1940. — Київ, 1957. — С. 243.

⁴ Александровский И. Украинский театр // Театральная жизнь. — Киев, 1918. — № 29. — С. 11.

⁵ Див. А. Х. «Розбійники» Шіллера // Відродження. — Київ, 1918. — 16(3) жовтня.

⁶ Берковский Н. Я. Статьи о литературе. — М.; Л., 1962. — С. 134.

⁷ Див.: Тобілевич Б. П. Панас Карпович Саксаганський: Життя і творчість. 1859—1940. — Київ, 1957. — С. 242.

⁸ Олесь Л. Режисура на українській сцені: За арх. матеріалами Л. Олесь в Фондах Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України (далі ДМТМіК України), інв. № 5027. — Київ. — С. 59.

⁹ Панас Карпович Саксаганський: Статті і спогади про корифея української сцени. — Київ, 1939. — С. 16.

¹⁰ Зограф Н. Александр Павлович Ленский. — М., 1955. — С. 86.

¹¹ Див. Коломієць Р. Г. Театр Саксаганського і Карпенка-Карого. — Київ, 1984. — С. 96—99.

¹² Коломієць Р. Г. Театр Саксаганського і Карпенка-Карого. — Київ, 1984. — С. 50.

¹³ Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі. — Київ, 1964. — С. 185—186.

¹⁴ Саксаганський П. К. Думки про театр. — Київ, 1955. — С. 104—105.

¹⁵ Там же. — С. 176.

¹⁶ Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі. — Київ, 1964. — С. 176.

¹⁷ Маринич Г. Спогади про діяльність корифея української сцени нар. арт. СРСР

- П. К. Саксаганського: (За арх. матеріалами Г. Маринича в ДМТМіК України, інв. № 2014(2).— Київ.— С. 5.
- ¹⁸ Саксаганський П. К. Думки про театр.— Київ, 1955.— С. 132.
- ¹⁹ Александровский И. Украинский театр // Театральная жизнь.— Киев, 1918.— № 29.— С. 12.
- ²⁰ Курбас Л. Молодий театр // Робітнича газета.— Київ, 1917.— 23 вересня.
- ²¹ Валерій Інкіжинов про Леся Курбаса // Леся Курбас: У театральній діяльності, в оглядах сучасників,— документи.— Балтимор-Торонто, 1989.— С. 446.
- ²² Курбас Л. Молодий театр // Робітнича газета.— Київ, 1917.— 23 вересня.
- ²³ Курбас Л. Театральний лист // Літературно-критичний альманах.— Київ, 1918.— Кн. 1.— С. 74.
- ²⁴ Шевченко Й. Молодий театр // Барикади театру.— Київ, 1923.— № 2—3.— С. 10.
- ²⁵ У перекладі І. Франка та інтерпретації театру п'єси Софокла має назву оригіналу — «Едіп-цар».
- ²⁶ Курбас Л. Шляхи «Березоля» й питання фактури // Культура і побут — Харків, 1925.— 9 квітня.
- ²⁷ Самійленко П. Незабутні дні горинь.— Київ, 1970.— С. 44.
- ²⁸ Бєсїда з П. М. Самійленко 9 травня 1984 р.— Київ, Пуща-Водиця.— Магнітофонний запис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).— Київ.
- ²⁹ І питання порядку денного: «Ведення регулярного студіювання жести і слова по Волконському.— Режисер Курбас запропонував Художній Раді ввести в розпис щоденної праці одну годину студіювання Волконського. Ухвалено почати студіювання з 18 липня одногослосно.— Протокол № 8 засідання Художньої Ради «Молодого театру» 17 липня 1918 року.— Одеса: (За арх. матеріалами «Молодого театру» в ДМТМіК України, інв. № 9131).— С. 1.
- ³⁰ Рейнгардтський «Цар Едіп» був показаний у квітні 1912 року в київському цирку на Миколаївській вулиці під час перших гастролей Рейнгардта в Росії у 1911—1912 рр. (Олександр Дейч, який працював з Курбасом у 1918 році, згадував: «Курбасівський «Цар Едіп» був нарочито полемічний стосовно до Рейнгардта»). Дейч О. Людина, яка була театром // Жовтень.— Львів, 1982.— № 6.— С. 97.
- ³¹ Дейч О. Людина, яка була театром // Жовтень.— Львів, 1982.— № 6.— С. 97.
- ³² Стратилатова В. Хор в античної трагедії // Театр.— М., 1969.— № 2.— С. 79.
- ³³ Курбас Л. Нова німецька драма // Музагет.— Київ, 1919.— № 1 — 3.— С. 115—122.
- ³⁴ Вахтангов Е. Матеріали и статьи.— М., 1959.— С. 162.
- ³⁵ Ковдра Б. (М. Могілянський.— Н. Ч.) Сучасне в античному: З приводу відновлення «Царя Едіпа» в «Молодому театрі» // Театр.— Київ, 1919.— 7—8 квітня.
- ³⁶ Александровский И. Украинский театр: (За арх. матеріалами «Молодого театру» в ДМТМіК України, інв. № 9305).— Київ.— С. 1.
- ³⁷ К-ни Ев. Молодой украинский театр: Эдип // Голос Киева.— Киев, 1918.— 19(6) ноября.
- ³⁸ Сек. Эдип-царь // Зритель.— Киев, 1918.— 21 ноября.
- ³⁹ Про захоплення Курбаса театральними ідеями Г. Крега див.: Курбас Л. Сьогодні українського театру і Березиль: Промова на театрознавчому диспуті в будинку ім. Блакитного // Бібліотека журналу «Ваплите».— Харків, 1927.— № 9.— С. 46—47.
- ⁴⁰ Ковдра Б. Сучасне в античному: З приводу відновлення «Царя Едіпа» в «Молодому театрі» // Театр.— Київ, 1919.— 7—8 квітня.
- ⁴¹ Савченко Я. Цар Едіп // Відродження.— Київ, 1918.— 20(7) листопада.
- ⁴² Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг.— М., 1983.— С. 236.
- ⁴³ Ковдра Б. Сучасне в античному: З приводу відновлення «Царя Едіпа» в «Молодому театрі» // Театр.— Київ, 1919.— 7—8 квітня.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ Савченко Я. Цар Едіп // Відродження.— Київ, 1918.— 20(7) листопада.
- ⁴⁶ Гірняк Й. Спомини.— Нью-Йорк, 1982.— С. 182.
- ⁴⁷ Берковский Н. Я. Литература и театр.— М., 1969.— С. 415.
- ⁴⁸ Лист А. Макаренка і А. Баглій-Смереки до Бондарчука С. К.: З приводу його спогадів: (За арх. матеріалами Центрального державного архіву — музею літератури і мистецтва України, далі ЦДАМЛМ України. Фонд № 215, Опис № 1, інв. № 273(2).— од. зб. 22).— Київ.— С. 4.
- ⁴⁹ Бєсїда з П. М. Нятко 22 лютого 1984 р.— Київ.— Магнітофонний запис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).

- ⁵⁰ Корниченко Н. Лесь Курбас и художники // Советские художники театра и кино.— М., 1983.— С. 337.
- ⁵¹ Музичною частиною в «Молодому театрі» завідувала Ростислава Білінська, колишня викладачка музичної школи ім. Лисенка у Львові.
- ⁵² Дмитриева Н. А. Краткая история искусств.— М., 1968.— Вып. 1.— С. 77.
- ⁵³ Савченко Я. Цар Едіп // Відродження.— Київ, 1918.— 20(7) листопада.
- ⁵⁴ Самійленко П. Незабутні дні горінь.— Київ, 1970.— С. 45.
- ⁵⁵ Тут і далі переклад І. Я. Франка.
- ⁵⁶ Василько В. Акторський екземпляр хору: «Цар Едіп», «Молодий театр», 1918 р.: (За арх. матеріалами В. Василька в ДМТМіК України, інв. № 10364).— Київ.
- ⁵⁷ Роль однієї з хористок виконувала Софія Мануйлович.
- ⁵⁸ Чистякова В. Акторський екземпляр хору: «Цар Едіп», «Молодий театр», 1919 р.: (За арх. матеріалами «Молодого театру» в ДМТМіК України, інв. № 9151).— Київ.— С. 4.
- ⁵⁹ Ковдра Б. Сучасне в античному: 3 приводу відновлення «Царя Едіпа» в «Молодому театрі» // Театр.— Київ, 1919.— 7—8 квітня.
- ⁶⁰ Дейч О. Людина, яка була театром // Жовтень.— Львів, 1982.— № 6.— С. 95.
- ⁶¹ Александровский И. Украинский театр: (За арх. матеріалами «Молодого театру» в ДМТМіК України, інв. № 9305).— Київ.— С. 1.
- ⁶² К-ни Ев. Молодой украинский театр. Эдип // Голос Киева.— Киев, 1918.— 19(6) ноября.
- ⁶³ Сек. Эдип царь // Зритель.— Киев, 1918.— 21 ноября.
- ⁶⁴ Александровский И. Украинский театр: (За арх. матеріалами «Молодого театру» в ДМТМіК України, інв. № 9305).— Київ.— С. 1.
- ⁶⁵ Чистякова В. Акторський екземпляр хору: «Цар Едіп», «Молодий театр». 1919 р.: (За арх. матеріалами «Молодого театру» в ДМТМіК України, інв. № 9151).— Київ.— С. 4.
- ⁶⁶ Рудницький М. І. В наймах у Мельпомени.— Київ, 1963.— С. 313.
- ⁶⁷ Там же.— С. 311.
- ⁶⁸ Гиацинтова С. С памятью наедине.— М., 1985.— С. 238.
- ⁶⁹ Бондарчук С. Матеріали до книги «Молодий театр»: Варіанти рукопису. 1964—1965 рр.: (За арх. матеріалами С. Бондарчука в ДМТМіК України, інв. № 1767).— Київ.— С. 111.
- ⁷⁰ Дейч О. Людина, яка була театром // Жовтень.— Львів, 1982.— № 6.— С. 95.
- ⁷¹ Василько В. Театру віддане життя.— Київ, 1984.— С. 133.
- ⁷² Василько В. Театру віддане життя: Спогади. Кн. 2: (За арх. матеріалами В. Василька в ДМТМіК України, інв. № 3905 д).— Київ.— С. 269.
- ⁷³ Василько В. Театру віддане життя.— Київ, 1984.— С. 134.
- ⁷⁴ Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т.— М., 1977.— Т. 2.— С. 14.
- ⁷⁵ Ковдра Б. Сучасне в античному: 3 приводу відновлення «Царя Едіпа» в «Молодому театрі» // Театр.— Київ, 1919.— 7—8 квітня.
- ⁷⁶ Прем'єра «Едіпа-царя» Софокла відбулася в «Молодому театрі» 16 листопада 1918 року, потім взимку 1918—1919 років вистава деякий час не показувалася через складні військово-політичні умови та матеріальну скруту. У квітні 1919 року в радянському Києві спектакль було поновлено. В Умані у новому театрі Курбаса «Кийдрамте», трупа якого складалася в молодотеатрівців, постановку поновили зимою 1920—1921 рр. і грали у січні—березні 1921 року. (Ігнатювич Г. Записна книжка: Кийдрамте: (За арх. матеріалами «Молодого театру» в ДМТМіК України, інв. № 9370).— Київ.
- Склад виконавців змінювався протягом життя спектаклю. Так, Едіпа грав Л. Курбас (готував В. Калин); Іокасту — В. Щепанська (готувала П. Самійленко), Л. Гаккебуш; Креона — В. Леонтович, О. Ватуля, Д. Антонович; Тейрезія — С. Семдор, Л. Предславич; Жерця — М. Терещенко, П. Долина; Пастуха — Г. Юра, В. Калин; Слугу — В. Калин, Л. Предславич, Г. Ігнатювич; Посланця — Й. Шевченко, Л. Болобан.
- До складу хору в різні часи входили: П. Самійленко, В. Чистякова, В. Онацька, А. Дорошенко, Р. Нецадименко, О. Добровольська, Г. Ігнець, О. Городиська, С. Мануйлович, А. Смерека, Г. Бабіївна, П. Няtko, О. Гавриленко, В. Василько, Л. Пясецький, О. Юрський, П. Долина, С. Бондарчук, Г. Ігнатювич, Я. Бортник, Й. Петрашенко, Г. Гавришко, Г. Прохоренко, Є. Рокитянська, Т. Фавст.

Театральні експерименти Гната Юри





Широка, надзвичайно змістовна концепція «Едіпа-царя», режисерське вирішення хору й образу трагічного протагоніста Едіпа, втілені Л. Курбасом в 1918—1919 роках на сцені «Молодого театру», а потім у 1921 році в «Кийдрамте», прямих послідовників в українському театрі не знайшли.

У першій половині 20-х років зарубіжна класика привертала до себе увагу О. Загорова, О. Смирнова, Г. Юри та багатьох інших українських акторів і режисерів. Митці нової генерації слідом за М. Коцюбинським, І. Франком, Лесею Українкою, В. Винниченком намагалися подолати явище так званого консервативного демократизму української культури, розширити жанрово-стильовий круговид українського театру, тісно зв'язаного з народним життям. (Прийнято думати, що «високі» жанри обслуговують вищі сфери, які на Західній Україні були сполонізовані, а на Східній зрусіфіковані.

Тому вже Т. Шевченко звертався до біблійної тематики, шукаючи високий мовний стиль; «фанатик української народності» П. Куліш перекладав святе письмо, Шекспіра, Байрона, Гете, прагнучи до пробудження нації).

Гнат Петрович Юра гостро відчував час, безпомилково вгадував суспільні настрої та уподобання широкого кола глядачів. Він часто по кілька разів ставив одну й ту саму п'єсу. Так, на франківській сцені з'явилися по дві постановки «Царя Едіпа» Софокла (1921 і 1924 р.)¹ і «Фуенте Овехуна» Лопе де Вега (1923 р.). Внутрішня мобільність дозволяла режисерові миттєво реагувати на зміну духовного клімату молодого суспільства. Художник будував нову

В. Меллер.
«Маски» на музику
Ф. Шопена,
1919 р.
Ескіз костюма.

декорацію, а режисер створював нову редакцію спектаклю, прагнучи до більш глибоких соціальних узагальнень. Головною дійовою особою трагедійних постановок Юри була народна маса, єдина й нестримна у своєму прагненні до свободи.

Гнат Юра, як і більшість провідних акторів і режисерів того покоління, пройшов школу «Молодого театру», в якому він показав себе хорошим режисером, виявив нахил до психологічної драми і досвіду російського театру. У «Молодому театрі» Юра поставив «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «Кандід» Б. Шоу, «Мисль» Л. Андрєєва і «Гріх» В. Винниченка. «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана асоціювався в нього з «Лісовою піснею» Лесі Українки. Долині — повсякденному селянському життю у виставі протистояла поетична стихія природи, казковий світ ельфів та духів, яскраво відтворений на сцені Г. Юрою — режисером і виконавцем ролі Лісовика, художником вистави А. Петрицьким. У 1920 році режисер організував Театр ім. І. Франка. На початку своєї самостійної діяльності він ставив багато п'єс із репертуару молодотеатрівців. Вплив Курбаса на ці спектаклі, як, зрештою, і на всю творчість Юри, — досить таки відносний.

«Цар Едіп»² Г. Юри 1921 року був близьким до постановки Курбаса 1918 року. «Едіп» 1924 року був уже цілком самостійним. Цей спектакль, в якому режисер передусім прагнув показати долю народу, його моральну силу і згуртованість у тяжкі часи випробувань, будувався на численних масових сценах. Масові сцени «Царя Едіпа» у франківців, так само як і масовки інших героїчних вистав у цьому театрі, вирішувалися за принципом масового дійства. У виставі Г. Юри була використана славнозвісна мізансцена «піраміда» зі спектаклю «Цар Едіп» Рейнгардта 1910 року, коли змучений чумою народ приходить до свого царя по допомогу. Спектакль грішив бутафорськими і постановочними надмірностями, був позбавлений того відчуття міри і смаку, які властиві роботі Курбаса 1918 року. Режисерська концепція народу і особистості героя — Едіпа — була іншою, ніж у молодотеатрівців.

Перша світова війна, революція зрушили з місця буденність, зламали звичний суспільний устрій. У ХХ столітті відбувається політизація всього життя. Історія, соціальне буття стають головним предметом мистецтва. Образ революційної епохи, якій властива небачена досі народоприсутність в історії, у багатьох художників молодшої країни ототожнювався з масовістю й монументальністю спектаклю, з могутнім вражаючим видовищем. Саме так стверджував велич людини в боротьбі з долею Ю. Юр'єв у «Царі Едіпі» Софокла, створеному за принципом рейнгардтівської постановки в Петербурзькому «Театрі трагедії» (травень 1918 року) на арені цирку С. Чінізеллі. Сценічна коробка стала тісною, здавалась задушливою кімнатою, кліткою. Першого травня 1920 року в Москві «Царя Едіпа» грали під відкритим небом у Третьяковському проїзді.

До монументальності й розширення сценічного простору, до перетворення залу глядача і сцени в місце для ярмаркового масового дійства прагнув і Гнат Юра. Він, як і інші сучасні йому режисери,

«любив спілкування з глядним залом»³. Юрій Смолич, який грав у цьому спектаклі роль Жерця, згадував: «Завіса пішла вгору, і перед глядачем були сукна з колонадою та широкими сходами в глибині. Цими сходами мав зійти до народу Едіп. Посередині кону височів жертovníк. Перед тим жертovníком мав виголошувати свій заклик головний жрець — я. Зараз на кону був лише хор. П'єсу починав мій вихід на чолі народного натовпу. Натовп мав виходити з дверей глядацької зали, через усю залу, через оркестріон — на кін.

Двері до зали розчинились — і з гомоном, вигуками, благанням та плачем натовп ринувся до царя Едіпа. Його вів головний жрець. Він очолював пристрасть і волю народу. В очах його палав вогонь відчаю і фанатизму. Екстаз вів його на великі діла і на смерть. Все життя зосередилося в одному жаданні. Тіло і дух — то була одна, напружена струна»⁴. (Жіночий хор виходив на сцену під «згуки хоралу, що лунав з-за лаштунків»⁵).

Велика масовка виходить з глядачевого залу і зливається з ним «об'єднана єдиною волею, єдиним бажанням. Саме вона виступала рушійною силою подій», — пише дослідниця історії втілення зарубіжної драматургії на франківській сцені І. Ваніна⁶. Імпульсивний і пристрасний натовп діє, як величезне багаторуке тіло. А хор з восьми дівчат, одягнених у довгі вільні хітони⁷, порівняно з динамічним «балетом» Курбаса, більш статичний і менш активний. Він «як одна людина. Тут монолог, а не хорова декламація»⁸.

Виразальні засоби Ю. Магнера — художника харківської редакції «Царя Едіпа» 1924 року — перекликаються з молодотئاتрівським «Едіпом» А. Петрицького своєю об'ємністю, фактурою і окремими елементами. Але пропорції його архітектури зміщені: збільшені, витягнуті. Дві масивні колони корінфського стилю здіймаються на багатоступінчастих крутих сходах, які ведуть до палацу Едіпа. Сценічна композиція розгорталася вертикально, просценіум був малим і тісним.

Як в експресіоністському театрі, сценічна дія була наближена до рампи, все збільшено у розмірах. Підкреслений грим, надривно звучать голоси, експресивні скульптурні рухи й нарочита міміка. Цар Едіп у виконанні О. Ватулі — типового героя-резонера з прекрасним голосом і зовнішньою поставою — був принижений до рівня «звичайного смертного»⁹, позбавленого будь-яких героїчних рис. І. Туркельтауб у рецензії на виставу писав: «поверхова передача внутрішньої трагедії нещасного сина Лайоса. Ми помітили дуже характерне явище: переживання, муки Едіпа більш відбивались жіночим хором і «старцями», ніж самим Едіпом. Його монологи не завжди були переконуючими — про страждання царя більше думалося з його слів, ніж у зв'язку з емоціями Едіпа. «Старці» ж і хор кілька разів небагатьма словами й звуками, складним унісоном хорової декламації цілком ясно примушують відчувати, як тяжко Едіпові: чудо постановки»¹⁰.

Режисура переносила увагу з особистих переживань головних героїв на хор, масовку, другорядних дійових осіб. Провінційна газета писала: «найбільші заслуги у передачі Софокла належать хорові і, звичайно, режисерів»¹¹. У спектаклі франківців історичного значення набували колективні дії народу, а не мученицькі роздуми Едіпа.



*«Цар Едіп» Софокла, Театр ім. І. Франка, 1924 рік.
Режисер — Г. Юра, художник — Ю. Магнер. Едіп — О. Ватуля і хор.*

У першій половині 20-х років у репертуарі українського театру переважала зарубіжна драматургія, сучасні п'єси з'явилися пізніше. Етапними стали постановки в українському драматичному театрі ім. І. Франка: «97» — 1924 рік, «Комуна в степах» — 1925 рік М. Куліша, «Диктатура» — 1929 рік, «Кадри» — 1930 рік І. Микитенка, «Заколот» Д. Фурманова і «Бронепоезд 14-69» Вс. Іванова — 1928 рік; спектаклі театру «Березіль»: «Шпана» Я. Ярошенка — 1926 рік, «Пролог» С. Бондарчука і Л. Курбаса — 1927 рік, «Яблуневий полон» І. Дніпровського — 1927 рік, «Народний Малахій» — 1928 рік, «Мина Мазайло» — 1929 рік, «97» — 1930 рік, «Маклена Граса» — 1933 рік М. Куліша, «Диктатура» І. Микитенка — 1930 рік, а також вистави театру ім. М. Заньковецької.

У 1920—1924 роках на франківській сцені, поряд з російською і українською класикою, йдуть «Собака на сні» Лопе де Вега, «Лікар мимоволі», «Кумедні маніриці» та «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Весілля Фігаро» П. Бомарше, «Мірандоліна» К. Гольдоні, «Лорензаччо» А. Мюссе, «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Північні велетні» Г. Ібсена, «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «Св. Іоанна» Б. Шоу.

Час показав, що Юрі — акторові і режисерові ближче була соціальна драма, традиції театру корифеїв і психологічно-побутового ро-



Гнат Юра.

сійського театру. Але на початку своєї творчої біографії Юра часто звертався до світової класики, ішов на експеримент, охоче використовував прийоми театрального експресіонізму, епічного і політичного театру, що були поширені в сценічному мистецтві 20-х років, діючи в душі пошуків Курбаса.

Для молодого Юри була характерна відкритість різним стильовим манерам, гнучкість репертуарної політики його театру. (Досить згадати ексцентріади Б. Глаголіна в Театрі ім. І. Франка харківського періоду). Чудовий організатор і керівник театального колективу, Юра добре розумів значення проголошеного ним принципу «ліберального еклектизму» для виховання молодих акторів, режисерів, нового глядача. Його також, як і Курбаса, непокоїло питання роз-

витку національних сценічних традицій, хоча він і розумів його по-своєму. Гнат Петрович Юра ще до революції прагнув розширити розуміння сценічної правди, опанувати нові для українського театру засоби художньої виразності і секрети сценічного прочитання нетрадиційної драматургії, мріяв про постановку «Уріеля Акости» К. Гуцкова українською мовою.

Якщо серйозно замислитися над тим, що формувало Юру — майстра, то можна зрозуміти одержимість Гната Юри ідеєю створення народного художнього загальнодоступного театру. З плином часу ця ідея зазнала еволюції і втілювалась у творчості Юри в різних художніх формах. Саме вона обумовила демократизм, соціальну гостроту, героїку, романтичні бунтівні мотиви, громадянський і публіцистичний пафос, трагедійні і комедійні інтонації, ігрову природу, оптимізм сценічних творінь Гната Юри, його схильність до відкритого спілкування з глядачем, до численних масовок і, головне, визначила репертуарну політику, яка ґрунтувалась передусім на класиці.

Пізніше Г. Юра писав: «У скарбниці світової драматургії ми шукаємо творів, повних соціального протесту, народного руху, революційного гніву»¹².

Саме у постановках «Царя Едіпа» Софокла і «Фуенте Овехуна» Лопе де Вега визначилися головні риси художнього стилю Театру ім. І. Франка та етапи його еволюції. Режисер відзначав, що славновісній «Фуенте Овехуна» «судилося відіграти значну роль у піднесенні Театру імені І. Франка»¹³.

Трагічна героїко-революційна тема народного повстання у 20-ті роки не раз привертала увагу діячів українського мистецтва. Дистанція

часу дозволяла поглянути на недавні бурхливі революційні події більш об'єктивно і глибше усвідомити досвід історії.

Своє розуміння наслідків революції в житті людини і суспільства приносять в українську літературу В. Сосюра і М. Йогансен, Г. Косинка і В. Поліщук. Г. Михайличенко бачить революцію в символах свого «Блакитного роману», а А. Головка в «Червоному романі». М. Хвильовий оспівує революцію у збірці новел «Сині етюди», а І. Микитенко видає «Червоні етюди». Якщо в перші післяреволюційні роки і на початку двадцятих створювалися вистави, співзвучні революції, то в середині і другій половині десятиліття вже писалися і ставилися п'єси, в яких йшлося про події 1917—20-х років.

На початку 1923 року Микола Хвильовий пише новелу «Я (романтика)». В ній «мятежний комунар» розповів криваву правду громадянської війни, дав невеселий портрет «чорного трибуналу комуни», який прямує «мертвою дорогою» «до загірних озер невідомої, прекрасної комуни».

Все це не могло не вплинути на сценічне тлумачення класики, передусім — класичної трагедії. Так, після яскравої і святкової вистави «Фуенте Овехуна» Лопе де Вега, в якій розроблялися головні принципи марджанівського спектаклю 1919 року (народності та святкової театральності), Гнат Юра прийшов до більш жорсткого сце-

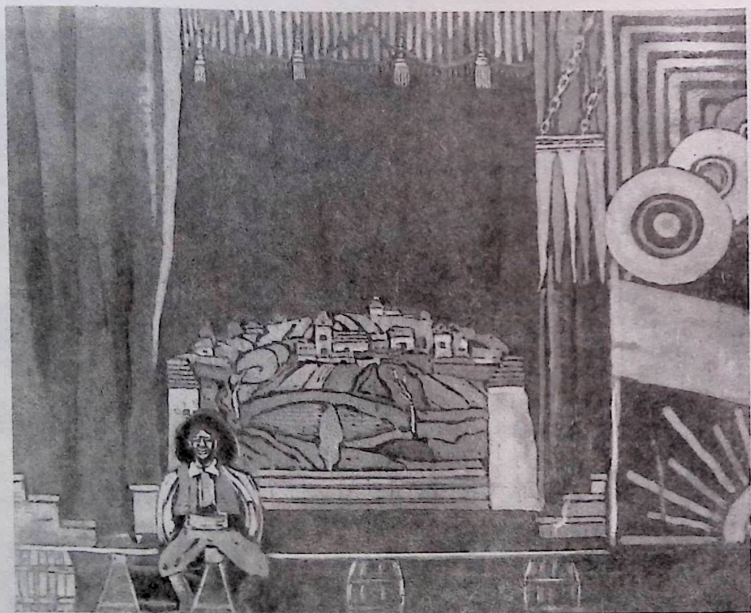


Сцена з вистави «Цар Едіп».

нічного рішення, а у «Жакерії» за Меріме («Березіль», 1925 р., Київ—Харків) Б. Тягно і Л. Курбас, розмірковуючи над долею революції, виявляли трагічну діалектику селянського повстання.

«Фуенте Овехуна» Гнат Юра поставив у 1923 році. Спочатку в сідні на провінційній сцені, в живописних декораціях М. Драка, а потім восени у Харкові, в умовному оформленні Г. Цапка.

Легендарний спектакль «Фуенте Овехуна» К. Марджанова 1919 року мав великий вплив на вітчизняне сценічне мистецтво. У Гната Юри п'єса Лопе де Вега вступає в більш складні взаємовідносини з сучасністю. Майдан селища Фуенте Овехуна в оточенні конусоподібних башт марджанівського спектаклю поступається місцем дерев'яному кону старовинного іспанського народного театру, покладеному на бочки і встановленому в раму декоративних, прикрашених стилізованим орнаментом куліс, на яких сяяли промені сонця. Простір поглиблює мальовничий задник. Перед очима глядачів — золотисто-зелена долина, написана в манері контурного розфарбованого малюнка: невелике озеро, поля, кипариси й маслини, блакитне небо, вдалині видніється селище. Природа Іспанії оживає синіми, зеленими, жовто-червоними барвами. Здається, що мандрівні актори, обравши для своєї вистави велику площу у квітучому селищі Фуенте Овехуна і спорудивши з бочок і дощок сценічний поміст, вирішили зіграти



«Фуенте Овехуна» Лопе де Вега, Театр ім. І. Франка, 1923 рік.
Перша редакція. Режисер — Г. Юра, художник — М. Драк. Ескіз декорації.



*«Фуенте Овехуна» Лопе де Вега, Театр ім. І. Франка, 1923 рік.
Друга редакція. Режисер — Г. Юра, художник — Г. Цапок.
Сцена з вистави. Фінал.*

для юрби, яка тут зібралася, спектакль, присвячений історії героїчної боротьби селян цього селища за свою незалежність. У святковій виставі вільного народу-переможця — безтурботні веселощі, музика¹⁴, пафос народної єдності. Горді й відважні люди в переможному танці, здавалося, забули про недавнє минуле соціальної нерівності, зусиллям волі стерли гіркі спогади, обернувши все сумне на немудрий жарт.

У режисерському і сценографічному рішенні Юри і Драка, як справедливо відзначає І. Вериківська, «акцентувалась народна лінія драматургічного тексту, підсилювалась життєствердна основа спектаклю, близька до народного світосприймання»¹⁵. Людська маса у виставі була здатна протидіяти будь-якій ворожій силі. «Головною дійовою особою в ...спектаклі був народ,— писала вінницька газета «Известия»,— ансамблеві української трупі належить у спектаклі перше місце... Сцена повстання була художньо динамічна: рухи, пластика і гомін злилися в прекрасній гармонії»¹⁶.

Український театр не випадково звертався до іспанської драматургії епохи Відродження і саме до «Фуенте Овехуна». «Багато великих драм є у світовій драматургії,— писав Г. Бояджієв,— але серед них немає драми, рівної «Фуенте Овехуна» за силою прославлення народу, який повстав і переміг... «Фуенте Овехуна» — драма, повна внутрішнього вогню, який розгорається жарким полум'ям, коли час піднімається на гребені своїх революційних хвиль, коли в повітрі —

гроза»¹⁷. З цим спектаклем франківці їздили по всій Україні, грали його на клубних і заводських сценах, можливо, і в полі в жнива або на мітингах. Актор грав так, писав Ю. Смолич, «як звук грати на відкритих майданчиках, деє зразу за лінією фронту, намагаючись перекричати стрекотання кулемета і вибухи гранат ...на скаженому темпі і одчайдушному крикові, навіть ібсенівські «Примари» виконували фортефортіссімо, бо театр був глибоко певний, що він театр героїки і що героїчний стиль є мистецький «еквівалент» до сучасності»¹⁸.

Як і в старовинному іспанському народному театрі, успіх вистави Юри ґрунтувався не на пишності постановки, а головним чином на грі акторів, які створювали яскраві, наповнені простими, але сильними емоціями образи. Масові сцени відзначались граничною динамічністю колективних рухів.

Після закінчення успішних тривалих гастролей по Донбасу Театр ім. І. Франка переїздить до промислового центру України — Харкова. Натхнений героїзмом і творчим ентузіазмом робітничих колективів, які відбудовували Всесоюзну кочегарку, колектив, керований Г. Юрою, прагне до мистецтва більш дійового, хоче наблизити його до потреб і смаків нового пролетарського глядача. Режисер рішуче переосмислює п'єсу Лопе де Вега. Г. Юра відмовляється від примітивного кону. Він переносить спектакль «Фуенте Овехуна» у нове сценічне середовище художника Г. Цапка, організоване напруженим ритмом ламаних ліній і графічно чітких площин та об'ємів. На зміну театральній виставі з її конкретними історичними і життєвими подробицями приходить колективне масштабне дійство, світова трагедія з гострим соціально-класовим конфліктом. Рецензент писав, що «від національного повіяло загальнолюдським... трагедією всього пригнобленого людства. Юрба жила, хвилювалась, боролась...»¹⁹. Повстання селян «набирає універсального характеру революції рабів проти своїх гнобителів»²⁰.

Інтенсивність поетичного переживання сучасності, властива художникам молодого українського мистецтва, натхнених новаторською епохою, поступово посилює тяжіння до емоційної виразності і експресії. Замість граціозної і ліричної Лауренсії — Ф. Барвінської (у першій редакції спектаклю) в центрі нового спектаклю з'являється пристрасна Лауренсія — П. Самійленко. Нова Лауренсія — це героїчна натура, борець за народ. На конструкціях з'являються узагальнені постаті: не Фердинанд, король Кастилії, а «Король»; не тільки селяни Фуенте Овехуна, а й громадяни Іспанії. Індивідуальні особливості і характер окремих дійових осіб дедалі більше відходять на другий план.

Один з критиків сприймав п'єсу як «могутній гімн непереможному колективу, народові, селищу, палкий протест проти тиранії королів і командорів...»²¹. «Натовп — гарячий, збуджений, активно діючий постає героєм п'єси. У ньому — весь зміст і вся мета цієї трагедії», — писав авторитетний харківський критик І. Туркельтауб²². Для режисера було важливо, що постановка «Фуенте Овехуна» «дала можливість організувати масу в колективну одиницю»²³. У пластиці масовки, сповненої пафосу єдиного пориву, — у новій редакції вистави, —

з'явилися моменти напруженої нерухомості. Рухи стали більш різкими. Сцени народних веселощів, танці скорочені і зведені до незначних епізодів. Більше уваги було приділено світловим ефектам.

Театр вніс деякі зміни до тексту п'єси «з метою знищити позірний монархізм трагедії, надавши їй максимальної революційної суцільності і закінченості. Король, який став епізодичною фігурою спектаклю, перетворився із захисника селян від жорстокості і насильства вандала-феодала в огидну фігуру дегенерата, потвори», — писав пізніше завідувачий літературною частиною Театру ім. І. Франка О. Борщаківський²⁴.

Замість традиційного для драматургії Лопе де Вега образу «доброго короля» з'явився король-тиран, який зображувався як карикатурна постать у дусі газетних сатиричних малюнків 20-х років. (У першій редакції Короля грав Г. Юра, у другій — О. Пономаренко). У сценічній редакції був змінений фінал п'єси. Народ ішов до перемоги в жорстокій і нерівній боротьбі. У постановці Юри «Фуенте Овехуна» наполегливо зближувалася з сучасністю, з її лозунговою прямою та аскетичною простотою думок. (Наприклад, у фінальній сцені повстання з'явився червоний транспарант з написом: «Мир! Земля!», розміщення фігур на сценічній площині створювало немовби монументальний барельєф дії). Класична п'єса стала приводом до агітаційного видовища — заклик до згуртованості та масового героїзму.

У другій редакції «Фуенте Овехуна» сценічний простір став тіснішим. Дія, що розігрувалась на авансцені, була спрямована в зал. У брошурі, виданій з нагоди десятирічного ювілею театру, написано: «Аудиторія живо реагує на поставу театру «масової дії». Життя колективу на сцені й колективу глядачів щільно пов'язується єдиним творчим прагненням»²⁵. Ю. Смолич, згадуючи гастролі театру на Донбасі, пише: «То був надзвичайний глядач. Там, де актор звик чекати в перших рядах усмішок, там вибухав регіт цілого залу. Там, де розраховувалося на почулу увагу, там глядач плакав ридма. Глядач не плескав — він тупотів і ревів. Він не гукав «браво» — він кричав несамолюбне «ура». І він не дозволяв спускати завісу, він не хотів йти з театру по закінченні вистави. Коли ж гасли вогні, він натовпом сунув за акторами до оселі»²⁶.

¹ Прем'єра вистави відбулася в Черкасах у 1921 році: режисер — Г. Юра, художник — І. Шпінель. У 1924 році — в Харкові: режисер — Г. Юра, художник — Ю. Магнер, музика — Н. Грубіна. З осені 1923 року театр працював як українська держдрама в столиці України м. Харкові, тому більшість вистав старого репертуару при поновленні редагувалася.

² П'єса Софокла, хоча йшла у перекладі І. Франка, мала іншу назву — «Цар Едіп».

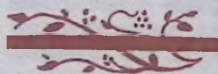
³ Бесіда з П. М. Няtko 29 лютого 1984 р. — м. Київ. — Магнітофонний запис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).

⁴ Смолич Ю. Театр невідомого актора // Твори: У 8 т. — Київ, 1984. — Т. 2. — С. 155.

⁵ Туркельтауб І. «Цар Едіп» у франківців // Вісті ВУЦВК. — Харків, 1924. —

4 березня.

- ⁶ Ваніна І. Г. На афіші — зарубіжна п'єса // Мистецтво франківців: Збірник.— Київ, 1970.— С. 107.
- ⁷ В хорі і масових сценах вистави 1921 року були зайняті кращі актори театру: Барвінська, Нятко, Варецька, Рубчаківна, Терниченко, Юрський та ін.
- ⁸ Туркельтауб І. «Цар Едіп» у франківців // Вісті ВУЦВК.— Харків, 1924.— 4 березня.
- ⁹ Зригель. «Царь Эдип» // Театральная газета.— Харьков, 1924.— 4—10 марта.
- ¹⁰ Туркельтауб І. «Цар Едіп» у франківців // Вісті ВУЦВК.— Харків, 1924.— 8 березня.
- ¹¹ В. М. «Царь Эдип» // Известия.— Винница, 1922.— 24 мая.
- ¹² Цит. за: XX років Театру ім. І. Франка.— Харків, 1940.— С. 106.
- ¹³ Юра Гн. Двадцять років // XX років Театру ім. І. Франка.— Харків, 1940.— С. 18.
- ¹⁴ На сцені в масовці брали участь «селяне, селянки, жовніри, музика». Танець у виставі поставила М. Ковальова-Тагор.— Програма вистави 13 січня 1923 р.— ДМТМіК України.
- ¹⁵ Вериківська І. Становлення української радянської сценографії.— Київ, 1981.— С. 81.
- ¹⁶ Цит. за: XX років Театру ім. І. Франка.— Харків, 1940.— С. 97.
- ¹⁷ Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральних вечеров.— М., 1981.— С. 54.
- ¹⁸ Смолич Ю. Театр невідомого актора // Твори: У 8 т.— Київ, 1984.— Т. 2.— С. 162.
- ¹⁹ Туркельтауб І. «Фуэнте Овехуна» // Вечерние известия.— Харьков, 1923.— 16 ноября.
- ²⁰ Туркельтауб І. «Фуенте Овехуна», драма Лопе де Вега // Вісті ВУЦВК і ХГВК.— Харків, 1924.— 11 січня.
- ²¹ Эвенлев М. Украинский драмтеатр им. И. Франко // Коммунист.— Харьков, 1923.— 18 ноября.
- ²² Туркельтауб І. «Фуэнте Овехуна» // Вечерние известия.— Харьков, 1923.— 16 ноября.
- ²³ Юра Г. Главный режиссер Украинского Держтеатра // Театральная газета.— Харьков, 1924.— 18—24 марта.
- ²⁴ Борцагівський О. Сторінки історії // XX років Театру ім. І. Франка.— Харків, 1940.— С. 124.
- ²⁵ Державний драматичний театр ім. І. Франка.— Київ, 1930.— С. 6.
- ²⁶ Смолич Ю. Театр невідомого актора // Твори: У 8 т.— Київ, 1984.— Т. 2.— С. 176.



«Жакерія» Проспера Меріме в театрі «Березіль»





Враження від трагічних подій революції і громадянської війни, голодних зим у містах, свавілля банд на селі диктують українським майстрам театру нові теми і більш драматичні мотиви творчості, ніж це було за часів «Молодого театру». У двадцятих роках «українці таки отримали хоч позірну державність, яка живила в них свідомість цілком сформованої нації з усіма правами, що передбачалися державним статусом,— констатує у своєму історичному дослідженні Орест Субтельний.— Процес українізації не лише поширював серед народу здобутки культури, а й ототожнював українську культуру з освітою, модернізацією суспільства та економіки й навіть із державою як такою. ...здавалося, от-от постане плідний симбіоз націоналізму з комунізмом...»¹.

Починається наступний період діяльності Курбаса, пов'язаний з відмовою від різних форм самодостатньої видовищності і музикальності, з захопленням ідеологізацією театрального видовища. У 20-ті роки стиль режисури Курбаса стає монументальним і мужнім. Пластичний і мовний живопис «Молодого театру» змінюється аскетичною графікою революції періоду «Березоля».

Продовжуючи пошуки нових форм і засобів художньої виразності, що активніше діють на глядача, дбаючи про виховання нового покоління акторів і режисерів, Курбас у 1922 році створює у Києві експериментальне художнє об'єднання «Березіль», а Мейерхольд організовував у цей час театральні майстерні. Очоливши театр-лабораторію, куди входило чотири творчі майстерні, Режисерський штаб, станція систе-

В. Шкляїв.
«Жакерія» П. Меріме,
1925 р.
Ескіз костюма.

матизації досвіду, музейна і соціологічна комісії, Курбас розробляє свою режисерську систему і пропонує свою концепцію революційного театру. Він прагне до безпосереднього контакту з дійсністю, зі своїм сучасником — глядачем. Ідея театру — общини, популярна ще в «Молодому театрі», зазнає деяких змін. На театр покладається місія пророка, вчителя, носія революційного світогляду; театр, за Курбасом, має вражати глядача, передавати йому свої думки. Режисерські настанови Курбаса співвідносяться з експериментами художників українського живописного авангарду з ритмом, пластикою, кольором.

Якщо в перших виставах «Березоля», таких, як сценічна композиція «Рур», «Газ» Г. Кайзера, «Людина-маса» за Е. Толлером, «Протигази» С. Третьякова, використовувалась експресіоністська символіка, яскраві плакатні й фарсові прийоми, то в середині 20-х років спостерігається поступовий відхід від плакатної однозначності й агітаційної загостреності, перевага віддається більш складним взаєминам з навколишнім життям.

В «Жакерії» Меріме театр продовжує пошуки, які він почав у «Джиммі Хіггінсі» Сінклера (1923 р.) і «Макбеті» Шекспіра (1924 р.), прагне до глибокого, багатогранного розкриття своєї теми за допомогою епізації театральної постановки. У спектаклях «Березоля» цього періоду використовуються принципи документалізму, написи і плакати, що пояснюють і коментують сценічну дію, ефекти монтажу, відчуження, форми притчі, балади, прийоми традиційного східного мистецтва. Все це нагадує пошуки молодого Б. Брехта, який створює естетику епічного театру. Виявляючи риси історизму в своїх постановках, Курбас разом з тим — у душі театральної естетики 20-х років — актуалізує класику, як і Мейєрхольд, захоплюється жанром трагіфарсу.

Синтетичний стиль театру «Березіль» пов'язаний з багатим досвідом українських народних театральних видовищ, яким була властива розмаїтість барв, поетична музикальність, іскрометний гумор, сміливе сполучення трагедійних і комедійних інтонацій. Театр веде активний діалог зі світовою класикою і національною художньою традицією. («В ХІХ сторіччі пісенні та танцювальні елементи були типовими рисами української романтичної драми чи будь-якої іншої вистави, базованої на щоденному житті, — читаємо в рукопису американського режисера українського походження, дослідника творчості Л. Курбаса Ігоря Цишкевича («Березіль» — знайдена театральна форма). — Після революції етнографічний аспект відкинули, і МОБ шукало замість цього чистої форми, іншими словами, хоч театр унікав етнографічного характеру та пісень, разом з тим в ньому підкреслювали пластичність (що треба розуміти як танець) і ритмічну природу слова. МОБ скерувало свої зусилля на те, щоб показати глядачеві «інше тіло» на сцені, яке не можна знайти в щоденному житті, загальні форми тіла («a body-in form» — за термінологією Евдженію Барба) в сприйнятті того чи іншого глядача, базовані на наукових законах часу і простору... київський театр експериментував з тим, яким способом глядач формував у собі свої сприйняття та концепції».²⁾

Спектакль «Жакерія» П. Меріме київські глядачі вперше побачили 12 листопада 1925 року. «Жакерія» в «Березолі»³ не просто цікавий спектакль, що мав великий успіх у глядача, широкий резонанс у пресі, театральних та літературних колах і довго жив на сцені театру в Києві та Харкові. Постановка Бориса Тягна і Леся Курбаса — це новий етап в роботі театру «Березіль». (Журнал «Нове мистецтво» повідомляв: «З колосальним успіхом проходить «Жакерія». Постановка щоразу збирає аншлаг. Як і на прем'єрі, вражає прекрасна гра акторів. У мистецьких колах Києва оцінюють «Жакерію» як виключну подію в театральному житті»⁴. Тільки в сезоні 1925/26 років «Жакерія» пройшла 32 рази. «Варто, проте, зазначити, що сприймали іноді цю п'єсу значно чуліше; з великим захопленням дивився на цю п'єсу зал, коли наповнював її спеціальний склад глядачів: одного разу селяни, члени якогось з'їзду, вдруге — робітники «Арсеналу». Знайшли вони певно тут якісь близькі для себе ноти»⁵).

Історія середньовічного повстання французьких селян-жаків, вирішена в жанрі трагічної епопеї, була розказана театром повчально і пристрасно. Масове видовище було забарвлене у тривожно-експресіоністські і героїко-романтичні барви.

Фольклорна образність сценічного рішення надавала виставі святкового ігрового характеру.

Розуміння героїчного у театральній естетиці Курбаса складалось під впливом сучасних йому революційних подій і національного фольклору, який відображав багатостраждальне життя українського народу. Режисер Тягно і художній керівник постановки Курбас наповнили «Жакерію» повітрям історії. («Але знову переді мною проноситься темна історія цивілізації і бредуть народи, і віки, і сам час...» (М. Хвильовий). Разом з історичними спогадами в «Жакерію» увірвалися реальні тривоги й пристрасті сучасності. «Ми бачимо в «Жакерії» середньовічний бунт вассалів,— писав Ю. Смолич,— і пізнаємо в мистецькому перетворенні анархічну селянську стихію, таку знайому нам з часів громадянської війни. З-за асортиментів середньовіччя повстають знайомі моменти з селянських повстань на Україні»⁶.

Визвольний рух народу України, його героїко-романтичний дух, загартована у багатовіковій боротьбі проти монголо-татарської неволі, польсько-литовського панства, спустошливих навал орд султанської Туреччини, кримського ханства і соціального закріпачення волелюбна сила, досвід недавньої революції стали внутрішньою опорою у роботі театру над «Жакерією».

Час змістився, розповідь про селянську долю стерла національні межі. Б. Тягно «заглиблює соціальні явища, ...мислить їх у перебільшених формах». «Жакерія» в інтерпретації «Березоля», за висловом київського критика Якова Савченка, «має загальнолюдські рамки і виходить далеко за межі своєї епохи»⁷. Режисер шукав у п'єсі не екзотичний колорит, не те, що відділяє, а те, що об'єднує, духовно зближує різні народи в період повстання. На засіданні Режштабу 24 квітня 1925 року Курбас говорив: «поміщики, попи, селяни — це все абсолютно зрозумілий персонаж»⁸.

У режисерському задумі Тягна «Жакерія» постала як трагедія тем-

ної, по-дитячому наївної, безпорадної й анархічної маси — головного героя подій. При всій стихійності боротьби повстала селянська маса мала свого ватажка — брата Жана. (Можна припустити, що на виставу вплинули пізніші, не властиві XIV століттю нашірування — спогади про Северина Наливайка, Омеляна Пугачова, Степана Разіна, Олексу Довбуша, Максима Залізняка, Івана Гонту).

У виконанні Амвросія Бучми брат Жан — це справжній народний герой. Й. Шевченко писав: «Широкими, яскравими лініями креслить Бучма постать монаха Жана...»⁹. У нього було натхненне обличчя, вогненний погляд, поривчасті рухи, піднесений тон.

Взаємини героя і народу, розглянуті з позиції «всі за одного — один за всіх», подаються в спектаклі, як і в Меріме, досить драматично. «Бучма зробив монаха Жана цільною фігурою», — читаємо у журналі «Нове мистецтво»¹⁰. Незважаючи на сумніви пацифіста і освіченої людини, яка усвідомлювала реальну обстановку, Жан відданий народній мрії та розпочатій справі, легко відмовляється від особистих інтересів заради загальної користі. Він вірив у світле майбутнє, в життєствердну силу народу, в його здатність до боротьби, але часом недооцінював об'єктивні обставини. Трагічні ілюзії Жана, зумовлені об'єктивною нерозвиненістю революційної ситуації, були насправді героїчними ілюзіями. Брат Жан був кровно пов'язаний з народом і одночасно духовно підносився над ним. Образ Жана у виставі ідеалізований і цим самим протиставлений зображуваній похмурій дійсності. Одягнений у бойові лати поверх чернецької ряс, орудуючи рукояткою меча як хрестом, Жан для селян був і своїм, і чужим, що неминуче вело до конфлікту між ним і повстанцями.

У «Жакерії» самотньо розкрилась індивідуальність кожного з акторів, сміливо і виразно зазвучали голоси режисера та художника. (Виховуючи актора і режисера за своєю системою, Курбас надавав можливість молодим режисерам і художникам театру прилучатися до сценічної інтерпретації класики. Через досвід її прочитання відбувалось формування молодого таланту). Постановка «Жакерії» — це перша значна робота Б. Тягня. Спектакль народжувався в нього болючо довго. Молодому режисеру, що був схильний до ускладненого філософського аналізу, ніяк не вдавалось чітко і динамічно побудувати виставу. Випускник Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, член Режисерського штабу МОБ, Б. Тягню працював над «Жакерією» під безпосереднім керівництвом свого вчителя Олек-



Борис Тягню.

сандра Степановича Курбаса. Постановочний план Тягна, а потім покази спектаклю, що готувався, активно обговорювались на багатьох засіданнях Режисерського штабу («Зважаючи на виключну трудність вистави, праця коло неї весь час ішла під наглядом і з участю в режисерській роботі головного режисера — Леся Курбаса»¹¹).

У двадцятирічний ювілей революції 1905 року театр показав історичну хроніку Проспера Меріме, яка була написана майже сто років тому, як «трагедію... великих соціальних зрушень, сіряцької маси середньовічних селян французьких»¹². Режисура сміливо обійшлась з багатоєпізодним літературним матеріалом, який до того не мав успіху на сцені, і створила за допомогою літератора Павла Шербатинського свою оригінальну інсценізацію «Жакерії». Хоча Курбас 22 липня 1925 року і говорив на засіданні Режисерського штабу, що «було б добре, коли б ми умовилися, що тим більше досягнення режисера, чим менше дописано до п'єси»¹³, взята за основу п'єса Меріме була скорочена і композиційно перебудована. З'явилися нові сцени, нові дійові особи (блазень Буффон, шинкар Абрамсон, вчений), деякі герої дістали нові характеристики. П'єса була «перекладена» на тогочасну театральну мову, розділена на епізоди, які контрастували своїм ритмом і настроєм. «У ній немає суцільної, спокійно розгорнутої дії. Картини відірвані, невеликі, деякі тривають 2—3 хвилини, побудовані кінематографічно»,— відзначав один з рецензентів¹⁴. На основі п'єси П. Меріме було написано новий текст¹⁵. Театр наполегливо добивається гранично образного, а не буденного слова. Прозаїчний текст чергувався з текстом поетичним. Живописна мова персонажів, інколи алегорична, складалась із коротких уривчастих реплік.

«Березіль» не випадково звернувся саме до драматургії Проспера Меріме, а не до творчості його сучасників-романтиків. Історичне мислення цього художника, яке ґрунтувалося на гіркому досвіді Французької революції 1789 року, його об'єктивна, далека від романтичної ідеалізації концепція народного повстання були близькі театру. Українських художників-новаторів приваблювала сухувата елегантність стилю Меріме, яка містить стриману внутрішню енергію.

Двадцять роки, як відомо, стали епохою розквіту монтажного мистецтва. Багатомірність структурного художнього стилю відзначала роботи В. Мейєрхольда, С. Ейзенштейна, Б. Брехта. Принципи епічного театру, які були вперше використані Курбасом у постановці «Макбета» (1924 р.) — роз'єднання елементів, відчуження актора від сценічного образу, неоднозначність зображення подій і героїв, знайшли подальший розвиток у «Жакерії».

«Всесвіт,— говорив Курбас на засіданні Режисерського штабу 4 лютого 1926 року,— побудований за принципом безкінечних співвідношень»¹⁶. Розбиваючи художній твір на частини і вільно співвідносячи їх між собою, Курбас будував художню концепцію реальності шляхом сценічного синтезу. «Мистецтво, особливо театр,— писав він,— це могутній засіб перетворення матерії»¹⁷.

Чергування різних за ритмом, настроєм, сюжетом епізодів приховувало в собі особливу динаміку, активізуючи сприйняття глядачів. Під час підготовчої роботи над спектаклем Леся Курбас наполягав:

«Пропоную твердо це взяти за метод, тему сцени і не тільки в розумінні зовнішньої дії, як послідовності певних фактів, а як певної фарби сцени в розумінні її настрою і фону і «сквозної дії», як каже Станіславський»¹⁸. Критик харківської газети «Вечернее радио» в рецензії на виставу з захопленням писав: «Жакерія» проходить кадрами. Яскраві мальовничі епізоди швидко змінюють один одного. І це дещо кінематографічне розгортання дії зовсім не мерехтить і зовсім не стомлює»¹⁹.

Харківський рецензент, говорячи про режисерський метод Курбаса і Тягна в «Жакерії», писав, що для нього характерна «різностильність вистави, робітники на сцені, що готують наступну картину на очах у глядача, справжній оркестр, розміщений в центрі сцени»²⁰. Патетичне й карикатурне, умовне і грубо натуральне, містичне й побутове, язичницька фантастика і самотня експресія поєднувались у спектаклі, як і в середньовіч-



«Жакерія» П. Меріме, театр «Березіль», 1925 рік.

Режисери — Б. Тягно та Л. Курбас, художники — В. Шкляїв та М. Симашикевич. Брат Жан — А. Бучма.

ному театрі, де, як і у будь-якому ярмарковому театрі, не допускалося помірності фарб і побутової правдоподібності. Якщо в патетичній манері акторської гри А. Бучми — брата Жана було перебільшення в бік пафосу, то, наприклад, у карикатурній манері Б. Балабана, який грав блазня Буффона, було перебільшення сатиричного плану. Такі протилежні манери виконання були пов'язані гіперболічним розкриттям як характеру, так і ідеї.

Важливо зрозуміти, що «Жакерія» свідомо будувалась на складному переплетенні різних театральних стилів, які дозволили виразити мов би «другий план» змісту спектаклю. («Кожен засіб для нас добрий, але він мусить бути для нас доцільним, а доцільним він може бути, коли буде созвучним сучасності»²¹. «Можливі всякі комбінації»²². «Елементи мистецтва не можуть мати тривалого впливу на глядача, якщо не давати їх постійно у новій, свіжій комбінації»²³).

Одночасно дія була очищена від усього другорядного і підпорядкована вираженню головної теми спектаклю. Яскрава театральність (театральність як «нова форма підвищеного тону сприймання», як «перетворення дійсності») цієї містерії-буф, якій властиві риси експресіоністського, містеріального й епічного театру, ґрунтувалась на соціально-філософській режисерській концепції. У свідомому при-

митивізмі спектаклю був точний художній розрахунок: від найбільшої простоти — до складності і навпаки²⁴.

«Жакерія» увірала в себе і осяяла новим світлом традиції українського театру, які ґрунтувалися, як відомо, на повному і точному зображенні побутових і соціальних типів та фольклорі. «Він був видовищем,— писав про цей театр О. Мандельштам,— повним примітивної театральності»²⁵. Починаючи з «Джінні Хігінса» (1923 р.), крізь образ «людини-маси» в перших експресіоністських виставах Курбаса пробиваються обличчя героїв і відчувається ігрова природа театру. Проте саме в «Жакерії» могутні народні джерела знайшли вихід на сцені «Березоля» в грубуватому гуморі, фарсовій яскравості фарб, сміливій різкості переходів, контрастності окремих епізодів, бурлескному святковому характері видовища.

Тягну і Курбас пов'язували свій спектакль з національними сценічними традиціями передусім через мистецтво актора, що сприйняв героїко-романтичну і соціально-психологічну манеру української школи: піднесеність і разом з тим побутову переконливість виконання, виразний зв'язок між жестом і словом. У спектаклі, як це було прийнято в класичному українському театрі, глибинний зміст розкривався через перебільшення зовнішніх характеристик, загострення пластичного образу персонажа, підсилення інтонації і укрупнення жестів.

У роботі над «Жакерією» продовжує формуватись акторський стиль «Березоля» — експресивний і разом з тим епічний. Рух і жест все більше набувають образного значення. Широко використовуються у спектаклі прийоми гротеску — «гротеску як матеріалізації підтексту» (визначення Курбаса). Курбас вимагав від актора ретельного відбору виражальних засобів, емоційної стриманості виконання. Актору необхідно було вміти знаходити «характерне» і перш за все бути «здібним існувати у ритмі другої людини». П. Рулін писав: «Дуже своєрідний, максимально економний і максимально доцільний акторський стиль виробив «Березіль», де актор не переживає свої «пристрасті», а шукає мови виразності рухів, що не тільки ілюструватимуть слово, а впливатимуть на глядача рівнобіжно з словом»²⁶.

На початку своєї творчої діяльності Курбас, мріючи про актора майбутнього, писав, що «це буде розумний арлекін»²⁷. Рационально побудований спектакль актори грали натхненно, з вірою у запропоновані обставини і в той же час трохи відсторонено, дивлячись на себе і на свого героя немов би збоку, покладаючись на фантазію глядача і разом з тим розтлумачуючи йому внутрішній зміст того, що відбувається на сцені. «Жакерія» Меріме зі своєю готичною конструкцією і пишною костюмерією створює враження оперної розкоші. Саму п'єсу не можна пізнати: актори грають так,— писав О. Мандельштам,— як у нас грали б «Царя Максиміліана». Звичайно, це навмисне, як і все в «Березолі» свідомо і навмисне»²⁸.

В оформленні художників В. Шкляєва та М. Симашкевич — учнів головного сценографа театру «Березіль» В. Меллера — місце дії спектаклю з'являлось то в умовному образі епохи західного середньовіччя, то більш узагальнено — як образ всесвіту. Готичні мотиви

були виражені в силуетах стрільчастих арок, які нависали над усією сценою, у кольорових вітражах, у вертикалях колон, у всій спрямованій угору сценографічній композиції. Масові сцени спектаклю, що відбувалися на площі, у лісі, біля стін оточеного замку, були оформлені без будь-яких ознак певної історичної епохи. На порожній, обтягнутій сіро-синім сукном сцені розігрувалась містерія людських пристрастей, висунута на авансцену, наближена до глядача. (За свідченням сучасників, спочатку планувалось перенести сцену на середину залу для глядачів. «Спектакль будується так,— розповідав про плани театру Лесь Курбас,— що його можна дивитись з усіх боків. Площа сцени відводиться для глядача»²⁹. Остаточне вирішення сценічного простору було не таким радикальним).

Декораційний принцип вирішення простору «Жакерії» походив від пересувної системи обладнання сценічного помосту містеріального, а також українського вертепного театру. У спектаклі вільно поєднувались розкішні, яскраві костюми придворних, стилізоване вбрання лицарів, побутовий одяг селян. «Вертикальний монтаж» здійснювався на різних рівнях: оркестр розміщувався в другому ярусі сцени, в глибині, як в японському театрі Но.

Пом'якшена життєво реальними і декоративними деталями, сценічна конструкція «Жакерії» була близька до стилю середньовічного мистецтва. «У готиці майже неможливо відрізнити конструктивні, зображальні й декоративні елементи — пише Н. Дмитрієва,— там усі зображення тією чи іншою мірою конструктивні й декоративні, а всякий декор зображальний»³⁰. Деталі декорацій мали площинний характер. Костюми відзначались умовним контрастним кольором.

Автори театральної вистави зосереджували увагу на людині — герої історичної драми. У «Жакерії», як і в багатьох інших спектаклях «Березоля», «серед конструкцій постійно рухаються пишно вбрані кольорові шахи — дійові особи, в абстрактній клітці метушаться живі фігури, які зійшли то з українського лубка, то з англійської карикатури»³¹. Персонажі одягнені не в історичне, а у вигадане театральне вбрання. Ескізи костюмів художників Шкляєва та Симашкевича справді чудові. В них характер образу схоплений гостро і точно. Шкляїв будує характеристику на одній виразній деталі: бойовий панцир, одягнений поверх чернецької рясни у брата Жана, двоколірні сукні Ізабелли й П'єра, вовчі голови на розбійниках. Майстер немовби одягає на персонаж соціальну маску, з якою той, поміж тим, вільно грає.

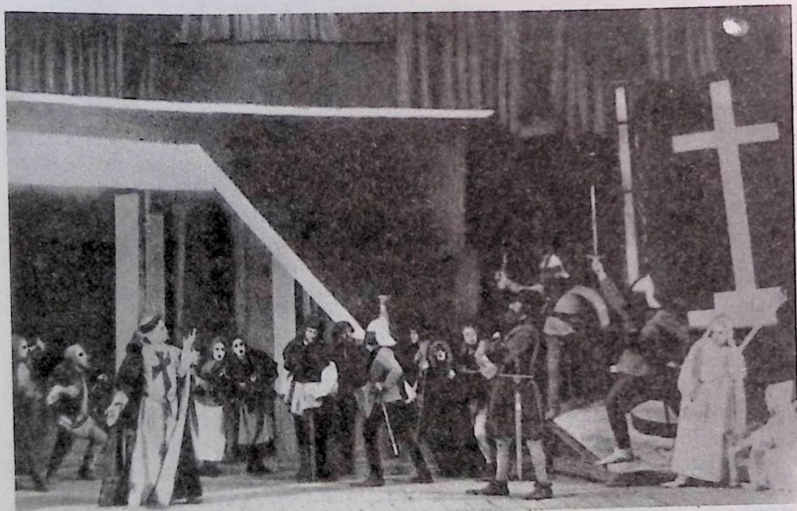
Сьогодні, коли вдивляєшся у старі пожовклі фотографії «Жакерії», здається, що спектакль звучить як дзвін на сполох — спочатку б'ють рідко й тихо, а потім усе частіше й гучніше з нестримно наростаючою грізною силою. У цьому ритмі розвивається дія, рухаються і говорять люди. (Фотографування вистав в театрі «Березіль» було постановочним. Курбас виставляв мізансцени. Фотографами театру в Києві були Михайло Єзерський і Данило Демуцький, у Харкові — Микола Савченко).

На порожній сцені з'являються вісім трикутних призм-колон з різнокольоровими гранями. Зверху, прикриваючи верхів'я колон-

дерев, парусом-короною опускається сукно падуги. Праворуч знизу світить синьо-зелене з жовтизною світло, від якого все починає грати загадовими тінями — і картина таємничого лісу готова.

У сцені прийому новобранця до «ватаги» лісових розбійників діють сильні духом і тілом, сміливі й жорстокі, вільні лісові люди, одягнені у вовчі шкури. У руках вони тримають сокири, ножі, луки. Дія, як і пісня Сірих Вовків, розгортається у повільному, але жорсткому темпоритмі. Над усіма панує ватажок «вовчої зграї» народних месників Сірий Вовк — С. Шагайда³². Могутній, як дуб, з ножем на боці, гордий і бентежний, він орудує великою сучкуватою дубиною-булавою — символом і знаряддям влади. (Згадаймо козацьких старшин, згадаймо і булаву, яку як ознаку влади вручало січове товариство кошовому отаману на Раді). Широкий крок Сірого Вовка, неосяжний жест, булава ширяє у повітрі. А біля раппи лежить вискалена вовча голова, яка мовби виригає жажливий, повисаючий у повітрі рик.

Як і у вертепі, п'єса поділена на світську й духовну частини. Вузкий, горизонтально витягнутий поміст темного чернецького житла. Біля правого порталу з'являється величезна рама із кольорового вітража. Вона буде стояти і в замкових сценах. Зараз на неї натягнута чорна тканина з білим хрестом. Ліворуч — вітраж собору. (Виходили робітники сцени і на очах у глядачів змінювали декорацію). Ритм дії стає інакшим. Виникають нові інтонації. Повільна урочистість і таємничість дії зачаровує і тривожить глядача. У монастирі Сен-Лефруа правиться служба. Долинає ледь чутний церковний спів. Контрапунктом звучать елейні голоси владик монастиря, що грають



1 дія, 2 сцена, «Абатство». Брит Жан — А. Бучма, Сенешаль, дворецький барона — В. Стукаченко.



1 дія, 2 сцена,
«Абатство».
Брат Гонорій —
М. Крушельницький.

на релігійному фанатизмі парафіян. У газетній рецензії 1928 року читаємо: «коли бачиш абатів у тонкому сплетінні святенництва, лицемірства, юродства, осягаєш жорстокий тягар феодального католицизму, нестерпну задуху епохи, з якої диким поривом прагнула вивратись змучена, напівзадушена людина»³³. Зі слів Б. Тягна А. Горбенко пише: «режисура врахувала зауваження Курбаса щодо наголювання у виставі підступної ролі католицької церкви»^{34—35}, яка була відома українському народові з часів панування Речі Посполитої.

За епізодами виборів настоятеля йде сцена демонстрації властивостей раки святого Лефруа. У фіналі цієї сцени грізно звучить тема гнітючої бездушної сили. У святу обитель вриваються Сенешаль і латники сеньйора д'Апремона. Вони, порушуючи право сховища, схоплюють Жерара — розвідника Сірого Вовка. Латники, з ніг до голови закуті в блискучі лати, в шоломах-масках хрестоносців схожі на металеві статуї. Ці вимуштрувані, привчені коритися раби, пересуваються по сцені як механічні ляльки. У лівий, протилежний від них бік сцени, як від холодного вітру, відсахуються усі — і монахи, і селяни-парафіяни. Лише одна людина непохитно протистоїть бездушній силі — це брат Жан. Постаць брата Жана — А. Бучми³⁶, одягненого у білу рясу з чорним хрестом на грудях, скульптурна і велична. Благородна й вільна його пластика, спокійний погляд, сильний впевнений голос³⁷.

Брат Жан, як і брат Гонорій — М. Крушельницький, вперше з'являється у сцені, що відбувалася в абатстві. І якщо в Жані-Бучмі відчувалася сила потенційного героя, то Гонорій володів іншою силою. Крушельницький «маленький, кругленький, з індивідуальними жестами і мімікою, постійно рухливими очима»³⁸, — цей, за виразом О. Курбаса, «справжній європейський комік», «ліпить абата жирно, густо»³⁹. Гострота форми відповідає глибині соціального і психологічного аналізу. В різних ситуаціях протягом усього спектаклю з-під маски по-

кірливого святоші короткими спалахами прориваються то хитрі, то ехидні, то лякливі grimasi миршавої, але страшної душиці іезуїта. «Вибагливість, легкість, нечайність його переходів — блискучі»⁴⁰, читаємо в журналі «Нове мистецтво». Крушельницький будував роль на різкій зміні ритмів, на грі різних якостей свого персонажа.

Театр, як на революційному карнавалі, розгортав перед глядачем цілу галерею карикатур на героїв старого світу. («Жакерію» «Бере-золя» можна посадити на грузовики й везти по місту», — писав О. Мандельштам⁴¹).

На обличчях акторів — яскравий умовний грим. Під час роботи над виставою Курбас підкреслював, що головне — «чоловіка зобразити»⁴². Тобто зіграти не просто тип, а певну індивідуальність. У «Жакерії» діє закон зовнішньої і внутрішньої характерності.

Один з критиків писав: «Актор ставить у ролі своєрідні психологічні наголоси, ніби підкреслює головні риси даного характеру. Деякі мімічні жести і вирази не губляться, не швидко змінюються, а ніби на мить застигають, і ці статичні пози немовби вкарбовуються у пам'ять глядачів, вражають живим хвилюванням»⁴³. Сценічні композиції спектаклю нагадували «живі картини» агітаційного театру. Зображальна техніка стає в «Жакерії» засобом виразу складного постановочного задуму. Мандельштам писав, що «акторське читання в «Жакерії» навіває «спогади про «нутряний» театр»⁴⁴. Актори часто говорять на одній ноті, підкреслюючи якусь одну рису або тему в своєму образі: відвагу, жорстокість чи хитрість.

Ранок. Лець пробивається світло. Із люка, як із трюмів містеріального театру, вибираються кріпаки, і починається пантоміма⁴⁵. Після невеликої паузи виходить д'Апремон. Радощі придворних. Сцена осяюється яскравим світлом. Хтось грає на трубі, блазень Буффон б'є в барабан — розігрується традиційна ранкова церемонія пробудження володаря. Кожен намагається догодити господарю. Жвава й гонориста служниця Маріон — І. Стещенко стоїть, взвівшись у боки, демонструючи своє невдоволення. Згідно з версією театру, Маріон приймає залицяння д'Апремона, а тут він з'являється, обіймаючи двох дівчат.

В інтерпретації театру «Березіль» Маріон була не просто кмітливою повіреною і служницею Ізабелли, дочки барона д'Апремона. Ірина Стещенко розказувала, що вона грала темпераментну й лукаву, глузливую й допитливу, всезнаючу і всюдисущу сороку⁴⁶. Вона може додати міцне слівце, кинути вбік: «Ну от чортяка!»⁴⁷, не гребує тим, щоб пошпигунити і «принести на хвості» що-небудь цікаве. Її тішить залицяння барона. «Уявіть собі, — казав актрисі режисер, — що Маріон взяла на сніданок хліб, намазала його маслом з одного і з другого боку і поклала в кишеню». Трохи сальна, немов би «під бутербродом» Маріон діє на сцені в швидкому темпі. Вона говорить скоромовкою, ковтаючи слова⁴⁸. Маріон і Буффон стали втіленням спотвореної прислужництвом простої людини. Маріон одягнена дуже яскраво — в декольтовану малинову сукню, що вільно облягає її тіло, з аплікаціями папуг. На голові — накладка, що прикриває частину її лоба. На плечі — букет із чорного воронячого пір'я.

У замкових сценах першої дії панує безтурботність. Тішиться всесильний барон д'Апремон — О. Сердюк. Як і всі актори в цьому спектаклі, Олександр Сердюк загострює характеристики свого героя, сміливо ліпить «по-варварському» виразну гротескову постать жорстокого володаря. «Театр зробив для характеристики дійових осіб більше, ніж автор, — писав один з газетних рецензентів, — часом, може бути, навіть зовсім не зважаючи на автора»⁴⁹.

Несподівано змінюється Ізабелла. У виконанні Р. Нещадименко «принцеса Ізабо» милосердна, фанатично віддана богові й бажає присвятити служінню йому все життя. Вона схожа на черницю: мовчазна, зосереджена, з молитовником у руках. У картини загальної жорстокості вона вносить відтінок світлої жіночості. Рита Нещадименко в ролі Ізабелли вражала контрастом покірності й одержимості: лірична споглядальність і пасивність на початку спектаклю, воля й рішучість у сценах оборони замку, трагічна шаленість у фіналі. Вона була пластична, з величезними сумними очима, з нотками тривоги і журби в голосі, з нестримними спалахами трагічного темпераменту. Сукня Ізабелли зшита з чорного оксамиту й золотої парчі — дві тканини і два кольори. На чорному оксамиті — зображення золотого лева.

Ізабелла Валентини Чистякової більш холодна, аристократична й чарівна. Зовні вона схожа на мадонну — в її пластичці проступала релігійна поза. (Маріон до Ізабелли: «Ви так багато молились — з молитовником ви маєте позу мадонни Бове»)⁵⁰. Злі іскри грали в її красивих фіалкових очах (Маріон: «Ви знаєте, люба панно, коли ви гніваєтесь, то очі ваші такі глибокі, немов колодязь»)⁵¹.

На порожніх, яскраво освітлених підмостках два підвищення — поміст праворуч і ліворуч — зі столом і навісом, в глибині — дорожній стовп. Одягнені у просту одіж селяни, за старовинним звичаєм, мирно веселяться на святі св. Лефруа. Чоловіки й жінки танцюють під музику⁵², створюючи три рухомих кола. Але цей розмірений плин життя приховує у собі небезпеку вибуху. У забитих «жаків», змучених тривалою війною з англійцями, грабіжництвом і знущанням феодалів, пробуджується людська гідність. Спочатку виникають суперечки, колотнеча, а потім справжня сутичка мужиків, лісових розбійників, англійських стрільців і латників барона. Брат Жан активно втручається в хід подій: відкидає хрест, хапає дрючок і вступає в бій на боці селян. Не одноманітна і селянська маса. Це кмітливий Симон — В. Стеценко, безвольний, добродушний пастух Гайон — С. Сващенко і боягуз та зрадник Моран — С. Карпенко — «живе втілення селянської полохливості і хитання»⁵³.

У «Жакерії» відбувається своєрідне поєднання двох головних принципів зображення народу, поширених у «Березолі». У сценах повстання селянська маса виступає як одне ціле, яким володіє єдина пристрасть — втілення революційної стихії. У сценах, що передують заколоту та йдуть за ним, маса індивідуалізується, розпадається.

Рецензенти «Жакерії» в один голос відзначали режисерську майстерність побудови масових сцен. На театральному диспуті у 1927 році Курбас назвав масові сцени «Жакерії» досконалими і по-справжньому



Маріон — І. Стешенко,
Барон д'Апремон — О. Сердюк.

художніми⁵⁴. Хоча до постановки було залучено лише сорок три особи⁵⁵, здавалося, що на сцені бунтує вся Франція. Стихійний бунт селян — це і є справжня зав'язка спектаклю.

Музика в «Жакерії», яку написали два композитори різного складу, була надзвичайно драматичною⁵⁶, згадував О. І. Сердюк. Вступний марш до другої й четвертої дій написав М. Вериківський. Композитор, музика якого відзначається мелодійністю, що ґрунтується на українському фольклорі, надав народній темі вистави ліричного звучання. Більш суворі і різкі музичні інтонації музики А. Буцького відповідали похмурій і героїчній атмосфері середньовіччя, а в музиці М. Вериківського жила стихія народного мелосу. Настрій окремих епізодів посилювався сумними й веселими мелодіями народних пісень.

Друга і третя дії розгортаються стрімко і завершуються вибухом селянського повстання. Концепція по-

встання, яку дано в «Жакерії», характерна для революційних художників. У 1919 році Є. Вахтангов писав: «Народ... Це він розкриває кратер своєї неосяжної душі й викидає лаву, яка нагромаджувалась віками в грізному мовчанні. Ви сприймали це мовчання як недоумство. Вам здавалось цілком природним ваше крикливе благополуччя поряд з його мовчазною убогістю. Та ось він крикнув. Ось він прорізав товщу мовчання. Крикнув у світ. І крик його — лава, крик його — вогонь. Це його крик — Революція»⁵⁷.

Характерно, що історія кохання П'єра та Ізабелли була театром приглушена. Любов освіченого слуги до своєї пані не мала у спектаклі такого діючого і бурхливого характеру, як у п'єси Меріме. Закоханий нічого не робив, щоб урятувати Ізабеллу, і навіть сам убив її брата.

Голова сусіда-феодала, страченого повсталими селянами, лежить прямо на авансцені. У замку д'Апремона панує переляк. Мовчанням зустрічають пани звістку про селянський заколот.

У сцені «Ритуалу» на театральних підмостках — дами, рицарі, мешканці замку. Урочиста і красива сцена традиційного посвячення сина д'Апремона у пажі відсутня в тексті п'єси Меріме. Мізансценічна домінанта і головна особа всього, що діється — Сір де Беліль — Й. Гірняк, який приймає присягу Конрада.

У виставі існують два світи: мертвий і живий — багатий і бідний; розвивається тема зіставлення верхів і низів. Екстатична готика замкових сцен контрастує з пафосною героїкою народних сцен; організованість і дисципліна рицарів — з хаосом і стихійністю селянської

маси. Закуті в лати, байдужі, статичні рицарі — з живими, рухливими селянами.

Друга дія закінчується вбивством Сенешаля барона д'Апремона. На сцені ліс, освітлений зеленувато-синім перехресним, рухливим промінням прожекторів. Селяни і лісові розбійники — «вовки» ловлять Сенешаля. Гарячковий темпоритм. Діагональні, ламані мізансцени створюють особливу напруженість дії. «Люди перебігають між колонами — деревами, ховаються за ними, — ловлять Сенешаля», — згадував учасник спектаклю О. Т. Романенко⁵⁸.

Динаміка спектаклю наростає. Третя дія, яка почалася збором селян у лісі, закінчується повстанням. Убивці Сенешаля — Рено — д'Апремон виносить вирок. Після суду настає церемонія страти.

Базарна площа. На помості будують шибеницю. У крамниці торгують вином. Натоп збільшується. Він заповнює весь сценічний простір. Юрба селян зайнята повсякденними справами. Шинкар виступає перед невеликою групою постійних відвідувачів. Ф. І. Радчук, який грав цю роль, згадував, що він, комічно пародіюючи вчених-схоластів і вуличних глашатаїв, «знімав ковпак, дивився в нього і немовби відтіля черпав слова»⁵⁹. Але за жанровими картинками все гостріше відчувається нервове напруження. Селяни нишком обмінюються репліками. Приходить брат Жан і відразу переймається відчуттям серйозності задуманої справи.

Усе готове до повстання. На сторожовій вежі дзвонять до початку страти. З'являється Сір де Беліль, ватажок англійського вільного загону Сівард, син барона Конрад і його наставник. Слідом за ними священики, латники і кат ведуть Рено. Як тільки зашморг торкається шиї засудженого, один із селян сурмить у ріг. Усі повторюють заклик до повстання. З'являються Сірий Вовк і його люди, вони перекидають поміст і звільняють Рено. Дика радість і піднесення охоплюють повсталих. Здається, дзвін розбудив усю країну від віковичного сну пригноблення. Ніщо не може зупинити руйнівної радості натовпу. Іде жорстокий, запеклий бій. Селяни нападають на своїх гнобителів. «Постановник надзвичайно яскраво підкреслив психіку мас, — писав Я. Савченко, — ...безмежну ненависть і лютість їх до феодалів, виявивши це в сценах дикого, стихійного розгулу вибухлого горя»⁶⁰.

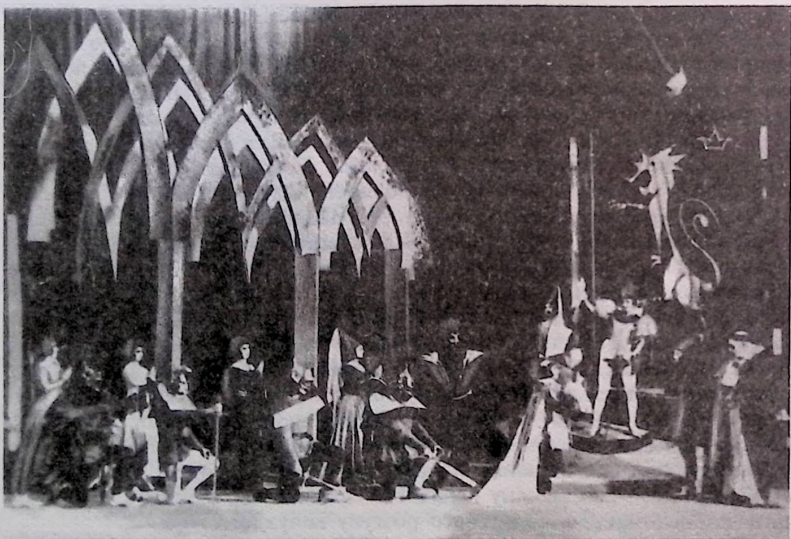
Промінь прожектора вихоплює то одну, то іншу групу на різних сценічних планах, постать нападаючого, чиєсь обличчя, якийсь удар, блиск ножа, падіння. Чути гамір, вигуки, окремі різкі репліки, брязкіт



Маріон — І. Стешенко,
Ізабелла — В. Чистякова.

металу. Р. О. Черкашин — учасник масових сцен — розповідає: «Кожен, навіть мовчазний персонаж масовки діставав конкретне завдання, чітку характеристику і, виконуючи пластичні завдання мізансцени, обумовлені режисером, повинен був їх зрозуміти, обжити і виправдати. Термін «виправдання» був дуже важливим у «Березолі». Відповідно до теоретичних принципів березільської режисури, на загальному пластичному фоні (групування, які побудовані в певній перспективі за композиційним принципом великого живописного полотна) глибинної мізансцени в кожний момент дії був свій «ікт» — акцент: чи то яскрава репліка, чи то короткий діалог, чи то пластичне зіткнення. Все вирішувалося у динаміці. Статичних живописних композицій не було. На відміну від деяких попередніх спектаклів «Березоля», масові сцени «Жакерії», мали конкретний історично-побутовий колорит»⁶¹.

Шибеницю розтрощено, крамницю розгромлено, де Беліль захоплений у полон. На планшеті сцени, на передньому плані лежать тіла вбитих. Важкий ритм здиблено до краю. У глядачів виникає відчуття співпричетності до народної стихії. (Згадаймо, як Меріме відображає бойові дії в новеллі «Захоплення редути», що була написана через рік після «Жакерії». Атмосферу бою письменник передав немовби зсередини, через свідомість рядового учасника битви). Селяни — чоловіки й жінки, старі й молоді, озброєні хто чим, з в'язанками дров, у єдиному пориві прямують на штурм замку д'Апремона.



II дія, 4 сцена, «Ритуал». Конрад, син барона д'Апремона — Н. Титаренко, Сір де Беліль, посланець короля — Й. Гірняк.

Ні на мить не зупиняючись, вони, як зачаровані, дивляться на сильного й страшного, з піднятою булавою Сірого Вовка, який стоїть на руїнах шибениці. Грізно звучить бойовий заклик Сірого Вовка. Насторожено слухає його брат Жан — Бучма, стоячи на підвищенні на протилежному боці сцени. Повстання селян подібне до творчості експресіоністів, яка «має характер якогось руйнівного протесту заради великого хаосу проти всього розміреного життя»⁶². Анархічний дух народної вольниці, розбурханої стихії народного гніву порушує будь-який порядок і руйнує намічений план повстання.

Четверта, остання дія спектаклю починається по той бік барикади — за стінами оточеного повсталими замку д'Апремона. Барон віддає розпорядження латникам. Ізабелла і Маріон спостерігають за діями селян через уявну бійницю замкової стіни. Раптом Ізабелла побачила серед нападаючих П'єра. «Ось лук, татку. Він убив Конрада», — виносить вирок дочка д'Апремона Ізабелла.

Чутно якийсь шум. Із люка сцени — підземного ходу замку, як із підземелля неволі, з'являються селяни і їхній поводитир Буффон — королівський блазень. Буффон: «Ось вам Маріон Буффон. Селяни ось вам. Га! Д'Апремонський розбійник тут». Хтось вигукує: «Замок д'Апремона в наших руках, слава Лефруа!» Замок узято, барона убито, Ізабелла дісталась як нагорода Буффону. «Це буде моєю каблучкою. Скільки зернят — стільки днів ти зі мною, а потім — хрест». Ізабелла: «Монастир». Один із повсталих кидає: «А нумо грабувать замок!»⁶³

У селян пробуджується груба, сліпа сила. Лунають радісні вигуки, які переходять у щось, що віддалено нагадує пісню. У такт її внутрішній мелодії починається своєрідний танок, не схожий з танком селян у мирні дні в першій дії. На передньому плані сцени, на всій її ширині, стоячи на місці, шалено хитаються дванадцяттеро селян. Це ритмічне розгойдування схоже на первісний ритуальний танець. Блищать очі, губи розтягнуті в посмішці-гримасі. Здиблені ритми панують у цій оргії смерті. Перехресне світло прожекторів висвічує обличчя, множить зазублини готичних арок — символу зверхності інстинкту над розумом і відчайдушного прагнення вирватись із темряви рабства. (Згадаймо для порівняння радісний переможний танець селян у спектаклі «Фуенте Овехуна» К. Марджанова 1919 року і побачимо, що «Жакерія» — спектакль, який має за плечима досвід громадянської війни, анархії і «воєнного комунізму»).



Брат Жан — А. Бучма, Сівард, англійський лицар — Д. Бабенко.



IV дія, I сцена, «Замок».
Маріон — І. Стещенко, Барон д'Арремон —
О. Сердюк, Ізабелла — В. Чистякова.

У «Жакерії» була показана темнота і затурканість селян, жорстокість і тупість феодалів та духовенства. «План вистави,— пояснював художній керівник театру напередодні прем'єри,— через сильне згущення барв стоїть на межі гінйюля (театр жаху) й монументальності»⁶⁴. В. Галицький згадував: «Я був вражений мистецтвом театру у створенні образу епохи. Особливий ритм руху мас, пристрасність і релігійний фанатизм перетворювали сцену в бунтуючу середньовічну Францію»⁶⁵.

Повстанці захоплюють абатство. І тут та ж сама картина розбурханої бунтарської стихії. Шаленіє Сірій Вовк, по-блоснірському умостившись на святих мощах. Він вивергає град проклять на ченців і кидає заклики до помсти. Перелякані ченці благають селян схаменутись.

Селянська стихія постала у спектаклі в своїй подвійній сутності: в її сліпій шаленості — героїчна сила і мрія про краще майбутнє.

У спектаклі існують три сили: народ, світська та церковна влади. Тема трагічної народної долі — лейтмотив «Жакерії». Вона, наростаючи, звучить в усій виставі. Селяни весь час присутні на сцені: у вигляді «вовків», у ролі парафіян, слуг, простолюду. Закріпачені люди постають то в покірному, то у протестуючому стані, але вони завжди нездолені.

Творці «Жакерії» не забували, що повстання жаків відбувалося під час Столітньої війни 1337—1458 років між Англією і Францією. Селяни перебували під подвійним гнобленням. Боротьба йшла і за соціальну, і за національну незалежність. «Жакерія» в інтерпретації українського театру — немовби репетиція, що передувала переможній народно-визвольній війні під керівництвом Жанни д'Арк.

У вогні помсти згоріла селянська образа. Хвиля народного гніву очистила й овіжила душі. Наростання боротьби спало. Хлібороби затужили за землею, за мирною працею. І даремно закликав брат Жан продовжувати повстання, переконував людей схаменутися. Не було у цієї народної маси свідомості й організованості. Перемогла, як завжди, мінлива емоційна стихія. А тут ще підступні заклики королівського посла до перемир'я і його пропозиції вигідних умов, які потрапили на сприятливий ґрунт внаслідок перевтоми народу від війни і по-дитячому наївної віри у справедливість короля. Трагічна колізія вистави полягала у суперечності між історично необхід-

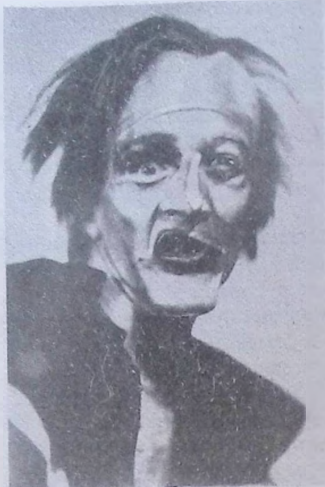
ним революційним кроком і неможливістю його реального здійснення — недозрілими умовами революційного руху в епоху селянської війни і повстань ремісників у містах.

Посол короля — Сір де Беліль — Йосип Гірняк. Вишукано галантний та елегантний аристократ з'являється у багатьох сценах вистави «Березоля». Тонка гнучка постать затагнута в трико, одягнута в розкішний сіро-чорний з золотисто-коричневим костюм. Де Беліль — Гірняк не ходить, а рухається балетною ходою, наче танцюючи, плете тонке мереживо двірської інтриги.

Сцена діалогу Ізабелли й Буффона віщує катастрофу. Фізична близькість робить їх ще більш непримиренними класовими ворогами. Ця сцена, як і всі у спектаклі, — поєдинок персонажів. Б. Балабан — блискучий актор європейського ревію, пластичний, витончений, іронічний⁶⁶, грав Буффона ексцентрично, дотримувався фарсового принципу пародійної гри. Обличчя блазня — це якась розбійницька пика. Кривий ніс, різні очі, скривлений рот, волосся стирчить, масні нашарування рум'ян і білил — суцільний дисонанс, виверт. Адже Буффон — це комік, актор, що користується засобами буфонади, зовнішнього, перебільшеного комізму. За його блюзнірством стоїть трагедія маленької людини — пронизлива лірична тема. Цей персонаж має ніби два обличчя, поєднує дві функції: дурня і чорта — традиційних персонажів ярмаркового театру. «Особливої уваги заслуговує тут постать блазня, що так влучно допомагає його професія авторові своє освітлення героїв подати»⁶⁷.



III дія, 3 сцена, «Повстання». Сірий Вовк — С. Шагайда, Брат Жан — А. Бучма, Сівард, англійський лицар — Д. Бабенко.



Шут Буффон — Б. Балабан.

Напружено-виразний і бурлескний Буффон — Балабан, фарсовий шинкар Абрамсон — Радчук, гострохарактерна Маріон — Стешенко, всупереч п'єсі — створюють комічний ігровий фон для основної трагічної дії спектаклю, вносять в «Жакерію» площадний дух, балаганну жвавість, наближають сценічну дію до глядача. У театральному видовищі є фальстафівські сценки, пробиває собі шлях струмись народного комізму. (Відзначимо, що блазень Буффон нагадує чорта з українського вертепу). Завдяки гумору й сатирі у трагічний епопеї лунають мажорні життєствердні акорди.

Сцена діалогу Ізабелли й Буффона закінчується сонячним затемненням, яке віщує близьку загибель.

Ізабелла: Сонце не світить, боже мій.

Буффон: Га! Чорт забирай! Здається, сонце ламається. Ви бачите? (Звертається з цим запитанням до глядачів. Меркне світло. На вітражі грають промені прожекторів.— Н. Ч.)

Ізабелла: Буффон, мені страшно. Ти ж маєш душу, пожалій. Ти ж людина.

Буффон: Я теж боюсь.

Ізабелла: Сурми, господи. Жених мій. Я віддаюся тобі ⁶⁸.

Табір розбитих повстанців. Тільки східчасте підвищення ліворуч і драпіровка намету в глибині. Королівські війська громлять заколотників. Відчай і розлад серед повстанців, паніка і «рабський, майже звірячий страх селян перед феодалами» ⁶⁹. Що робити? Хто винен в усьому, що трапилось? Раптом відповідь знайдено. Брат Жан! Усі до краю збуджені. І ось промінь прожектора вихоплює брата Жана — Бучму, що стоїть на підвищенні. Він — у чорному одязі, видно тільки його палаючі очі і блідий карбований профіль. Маса кидається до нього, звинувачуючи його у зраді. З великою гідністю і витримкою Жан скидає капюшон, розхристує чорний плащ, і його рясa осліплює білизною і сріблом панциря з чорним хрестом на грудях. Стрімким жестом він виймає меч і підіймає його рукояттю догори. У темряві над юрбою, що враз стихла, сяє хрест меча і гримить владний голос брата Жана ⁷⁰. І раптом запалав схід сонця і тихо пролунала ніжна музика. Жан повільно іде сходами і падає на коліна. Меч устромлюється в землю. Всі злякано, повернувши обличчя до глядачів, з надією моляться до сонця. У цю мить спину брата Жана вражає стріла зрадника. За неблаганною логікою першим гине той, хто кинув клич повстання. І в цю ж мить «згасає» сонце. Жан падає, а над ним хитається його меч. Музика, що було замовкла, звучить крещендо.

Селяни з жахом відступають від цього раптового містеріального чуда. Підбурювач і боягуз Моран «скрутився клубком, увібравши голову», хтось «хреститься на сонце, як на ікону», а другий «закам'янів на місці, немов паралізований», третій «упав на землю ниць, розкинувши руки хрестом... А в цілому композиція з тридцяти пластично виразних, сповнених живими пристрастями людей створювала єдиний образ, образ катастрофи... Сірий Вовк, ватажок «лісових братів» (актор С. Шагайда), зводився на увесь свій величезний зріст над тими, хто впав ниць, хто занепав духом і закликав рушати в нетрі, щоб продовжувати боротьбу. За ним пішли його лісовики та частина селян», — описував цей фінал учасник спектаклю А. Макаренко⁷¹. Автори спектаклю в лібретто до «Жакерії» писали:



Ізабелла — В. Чистякова

«Поразка «жаків» у цій боротьбі мусила статись, бо тут стикнулися дві сили: неорганізована юрба «жаків», озброєна примітивним почуттям свободи, з організованим феодалізмом, що споконвіку був озброєний змаганням до поневолення»⁷².

На площині всієї сцени на фоні чотирьох силуетів повішених — страчених бунтівників — лежать жінки й чоловіки, що збожеволіли від жаху. (Згадаймо трагічний кінець селянських повстань на Україні, криваві розправи, які чинились над людьми за часів громадянської війни, тіні повішених на щоглі броненосця — образи уявного кінця в «Броненосці „Потьомкін“» С. Ейзенштейна). Безвихідна фінальна нота цієї народної трагедії. Жакливою картиною затемнення сонця — символічним образом загибелі народного повстання — закінчується спектакль.

Розмірковуючи над постановкою — на засіданні Режисерського штабу театру «Березіль», що відбулося 24 квітня 1925 року, — Лесь Курбас говорив про своє бажання змалювати таку історичну ситуацію, яка викликала б у глядачів прагнення до «кращого, більш доцільного способу громадського життя...» Трагічний епізод з історії французького народу повинен служити «вихованню громадської психології, прогресивної, комуністичної психології»⁷³. Ю. Смолич писав: «Мистецьке перетворення ідентичних моментів у селянських рухах середньовіччя й наших днів — найбільший здобуток постановників»⁷⁴. «Жакерія», — додавав Курбас, — це поставлене питання з сугерованою (підказаною. — Н. Ч.) відповіддю»⁷⁵.

Постановка «Жакерії» в театрі «Березіль» була оцінена як значна подія в українській і світовій театральній культурі»⁷⁶. «Патетика революційного змісту трагедії тут міцно переплелася з точністю і під-

кресленою театральністю нового театру, вилившись у цілісно-величне монументальне видовище,— писав Й. Шевченко у своїй книзі «Сучасний український театр»⁷⁷. Виразність образної побудови вистави, інтенсивна зосередженість художньої мови, вільне використання театральної умовності свідчили про зрілість художнього мислення творців «Жакерії». «Жакерія» стала «блискучим доказом високої, справжньої культури театру»⁷⁸, зрілості виражальних засобів синтетичної акторської школи «Березоля». «Новий актор не тільки талановитий, він — тямущий. Він знає тайни барв»⁷⁹,— писав один з театральних критиків про гру провідних акторів «Березоля». Я. Савченко відзначав, що «такої зосереджено-поглибленої гри, максимально загостреної виразності і чіткості її вже давно не бачив український театр». На його думку, в цій манері «найхарактерніше — якась урочиста класичність, пройнята важкими, похмурими тонами»⁸⁰.

¹ Субтельний О. Україна: Історія.— Київ, 1992.— С. 350.

² Цишкевич І. «Березіль» — знайдена театральна форма. (Рукопис).— С. 7—8.

³ Вистава була створена силами IV майстерні Мистецького об'єднання «Березиль» — МОБ.

⁴ Київський держтеатр. «Жакерія» дає аншлаги // Нове мистецтво.— Харків, 1925.— № 6.— С. 12.

⁵ Рудін П. Минулий сезон «Березоля» // На шляхах революційного театру.— Київ, 1972.— С. 134.

⁶ Смолич Ю. «Жакерія» Меріме // Культура і побут — Харків, 1926.— 3 січня.

⁷ Савченко Я. «Жакерія» // Пролетарська правда.— Київ, 1925.— 17 листопада.

⁸ Протокол № 26 засідання Режисерського штабу від 24 квітня 1925 р.: (За арх. матеріалами «Березиль» в ДМТМіК України, інв. № 10336).— Київ.— С. 3.

⁹ Шевченко Й. «Жакерія» за П. Меріме // Комуніст.— Харків, 1926.— 23 жовтня.

¹⁰ Лист з Києва // Нове мистецтво.— Харків, 1925.— № 4.— С. 6.

¹¹ Пресбюро «Березіля». «Жакерія» // Пролетарська правда.— Київ, 1925.— 10 листопада. Див. також: Протоколи Режисерського штабу. Театр «Березиль». 1924/1925 рр.: № 26, 35, 38, 39: (За арх. матеріалами В. Василька, арх. «Березиль» в ДМТМіК України, інв. № 10336) та Облік репетиційної роботи по виставі «Жакерія». Сезон 1925/1926 рр.: (За арх. матеріалами «Березиль» в ДМТМіК України, інв. № 7484).— Київ.

¹² Смолич Ю. «Жакерія» в «Березолі» // Нове мистецтво.— Харків, 1926.— № 25.

¹³ Протокол № 40 засідання Режисерського штабу від 22 липня 1925 року: (За арх. матеріалами «Березиль» в ДМТМіК України, інв. № 10336).— Київ.— С. 6.

¹⁴ Вл. М. «Жакерія» «Березиль» // Пролетарий.— Харьков, 1926.— 23 октября.

¹⁵ «Жакерія» по Меріме. Трагедійна епопея в 4 діях. Ставлення Б. Тягна. Лаборант — Є. Лішанський. Художник — В. Шкляїв. Художник-лаборант — М. Симашевич. Композитори — М. Верніківський і А. Буцький. Початок роботи: 17.VII.1925 р., кінець репетицій — 11.XI.1925 р., генеральна репетиція — 11.XI.1925 р. Прем'єра — 12.XI.1925 р. Сцени I дії: Сірі Вовки; Абатство (4 епізоди); Замок; Хата Рено; Майдан. Сцени II дії: Келія Жана; Фабліо; Голова Батфолія; Ритуал; Убивство Сенешалія. Сцени III дії: Пленум; Суд над Рено; Повстання. Сцени IV дії: Замок; Абатство; Перемир'я; Ізабелла та Буффон, Фінал.— Облік репетиційної роботи по виставі «Жакерія». Сезон 1925/1926 рр.: (За арх. матеріалами «Березиль» в ДМТМіК України, інв. № 7484).

¹⁶ Лекція Л. Курбаса на Режисерському штабі 4 лютого 1926 р. // Лекції Курбаса О. С. для режисерів про мистецтво театру: (За арх. матеріалами Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології АН України (Далі ІМФЕ АН України), фонд 42, од. зб. 21).— Київ.— С. 13.

¹⁷ Курбас Л. Режисерський щоденник Курбаса. Біла Церква. 10 липня 1920 р. // Виписки з щоденників, лекцій, листів і доповідей: (За арх. матеріалами ІМФЕ АН України, фонд 42, од. зб. 49).— Київ.— С. 2.

- ¹⁸ Протокол № 39 засідання Режисерського штабу від 15 липня 1926 р.: (За арх. матеріалами «Березіль» в ДМТМіК України, інв. № 10336).— Київ.— С. 6.
- ¹⁹ Іволгин В. «Жакерія»: Держтеатр «Березиль» // Вечернее радио.— Харьков, 1926.— 22 октября.
- ²⁰ Вл. М. «Жакерія» // Пролетарий.— Харьков, 1926.— 23 октября.
- ²¹ Лекція Курбаса О. С. у Режисерському штабі. 1925 р.: (За арх. матеріалами І. О. Волошина).— Київ.— С. 37.
- ²² Там же.— С. 42.
- ²³ Дим-ров. Пути и итоги «Березиля»: Беседа с Л. Курбасом // Коммунист.— Харьков, 1924.— 24 мая.
- ²⁴ П. Рулін писав: «...дуже яскраво підносить український театр поняття цілеспрямовання вистави як основного чинника, що організує всю його фактуру».— Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня // На шляхах революційного театру.— Київ, 1972.— С. 101.
- ²⁵ Мандельштам О. «Березиль» // Киевский пролетарий.— Киев, 1926.— 7 мая.
- ²⁶ Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня // На шляхах революційного театру.— Київ, 1972.— С. 101—102.
- ²⁷ Курбас Л. Театральний лист // Літературно-критичний альманах.— Київ, 1918.— Кн. 1.— С. 72.
- ²⁸ Мандельштам О. Березиль: Из киевских впечатлений // Вечерняя Красная Газета.— Ленинград, 1926.— 17 июля.
- ²⁹ Дим-ров. Пути и итоги «Березиля»; Беседа с Л. Курбасом // Коммунист.— Харьков, 1924.— 24 мая. Див. також: Я. Я. Беседа с руководителем «Березиля» Л. Курбасом // Театральная газета.— Харьков, 1924.— № 18.— С. 2.
- ³⁰ Дмитриева Н. Краткая история искусств: Очерки.— М., 1968.— Вып. 1.— С. 186.
- ³¹ Мандельштам О. «Березиль» // Киевский пролетарий.— Киев, 1926.— 7 мая.
- ³² У Харкові Сірого Вовка грали С. Шагайда і О. Романенко. З осені 1926 року, у зв'язку з переїздом в тодішню столицю Радянської України, театр «Березиль» знаходиться в м. Харкові. Зараз це Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка.
- ³³ А. С. «Жакерія». Держдрама // Вечернее радио.— Харьков, 1928.— 11 октября.
- ^{34—35} Горбенко А. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка.— Київ, 1979.— С. 30.
- ³⁶ У 1926—1928 рр. брата Жана грали А. Бучма та П. Долинін.
- ³⁷ В одній з анкет, які були роздані після прем'єри вистави «Жакерія» в «Березолі», робітник, член КП(б)У, 22 роки, на питання: «Що вам сподобалося у грі акторів?» — писав: «Рух, відсутність зайвих дрібниць — підкреслено головне». (Театр «Березиль». Анкети глядачів на виставу «Жакерія». 12 листопада. 1925 р. (За арх. матеріалами «Березиль» в ДМТМіК України, інв. № 7486, анкета № 6).— Київ.
- ³⁸ Гірняк Й. Спомини.— Нью-Йорк, 1982.— С. 234.
- ³⁹ Туркельтауб І. Про «Березиль»: Враження з подорожі // Нове мистецтво.— Харків, 1926.— № 6.— С. 5.
- ⁴⁰ Волховський Вол. П'ять // Нове мистецтво.— Харків, 1926.— № 29.— С. 14.
- ⁴¹ Мандельштам О. «Березиль» // Киевский пролетарий.— Киев, 1926.— 7 мая.
- ⁴² Протокол № 35 засідання Режисерського штабу від 18 травня 1925 р.: (За арх. матеріалами «Березиль» в ДМТМіК України, інв. № 10336).— Київ.— С. 8.
- ⁴³ А. С. «Жакерія». Держдрама // Вечернее радио.— Харьков, 1928.— 11 октября.
- ⁴⁴ Мандельштам О. «Березиль» // Киевский пролетарий.— Киев, 1926.— 7 мая.
- ⁴⁵ Рулін П. Минулий сезон «Березоля» // На шляхах революційного театру.— Київ, 1972.— С. 126.
- ⁴⁶ Беседа з І. І. Стешенко 7 березня 1984 р.— м. Київ.— Магнітофонний запис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).— Київ.
- ⁴⁷ Роль Ізабелли в п'єсі «Жакерія» П. Меріме: (За арх. матеріалами «Березиль» в ДМТМіК України, інв. № 10344).— Київ.
- ⁴⁸ Беседа з І. І. Стешенко 29 серпня 1984 р.— м. Київ.— Магнітофонний запис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).— Київ.
- ⁴⁹ Сорока. Театр «Березиль» // Пролетарська правда.— Київ, 1925.— 14 листопада.
- ⁵⁰ Роль Ізабелли з п'єси «Жакерія» П. Меріме: (За арх. матеріалами «Березиль» в ДМТМіК України, інв. № 10344).— Київ.
- ⁵¹ Там же.
- ⁵² Музика у виставі: пісня Сірих Вовків, абатство і майдан — А. Буцький; вступний марш другої дії, вступ до четвертої дії, фінал — М. Вериківський. Оркестр зна-

одився в глибині сцени на рівні її другого поверху, перед очима глядача. Таким
ином підкреслювалась ігрова природа театального видовища.

⁵³ Шевченко Й. «Жакерія» за П. Меріме // Комуніст.— Харків, 1926.— 23 жовтня.

⁵⁴ Див.: Лесь Курбас. Сьогодні українського театру і Березиль: Промова на театральному диспуті в будинку ім. Блакитного // Бібліотека журналу «Вапльте».— Харків, 1927.— № 9.— С. 34.

⁵⁵ Облік репетиційної роботи по виставі «Жакерія». Сезон 1925/1926 рр.: (За арх. матеріалами «Березиль» в ДМТМіК України, інв. № 7484).— Київ.

⁵⁶ Бесіда з О. І. Сердюком 10 вересня 1984 р.— м. Харків.— Магнітофонний запис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).— Київ.

⁵⁷ Вахтангов Е. Матеріали і статті.— М., 1959.— С. 67.

⁵⁸ Бесіда з О. Т. Романенко 30 вересня 1984 р.— м. Київ.— Магнітофонний запис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).— Київ.

⁵⁹ Бесіда з Ф. І. Радчуком 11 вересня 1984 р.— м. Харків.— Магнітофонний запис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).— Київ.

⁶⁰ Савченко Я. «Жакерія» // Пролетарська правда.— Київ, 1925.— 17 листопада.

⁶¹ Бесіда з Р. О. Черкашним 10 вересня 1984 р.— м. Харків.— Магнітофонний запис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).— Київ.

⁶² Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т.— М., 1965.— Т. 5.— С. 415.

⁶³ Роль Ізабелли з п'єси «Жакерія» П. Меріме: (За арх. матеріалами «Березиль» в ДМТМіК України, інв. № 10344).— Київ.

⁶⁴ Пресбюро «Березиль». «Жакерія» // Пролетарська правда.— Київ, 1925.— 10 листопада.

⁶⁵ Галицький В. Театр моеї юности.— Л., 1984.— С. 169.

⁶⁶ Бесіда з Є. О. Стрелковою 5 вересня 1984 р.— м. Москва та Ю. Г. Фоміною 9 вересня 1984 р.— м. Харків.— Магнітофонний запис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).— Київ.

⁶⁷ Рулін П. Минулий сезон «Березоля» // На шляхах революційного театру.— Київ, 1972.— С. 124.

⁶⁸ IV дія. Четверта сцена.— Роль Ізабелли з п'єси «Жакерія» П. Меріме: (За арх. матеріалами «Березиль» в ДМТМіК України, інв. № 10344).— Київ.

⁶⁹ Савченко Я. «Жакерія» // Пролетарська правда.— Київ, 1925.— 17 листопада.

⁷⁰ Бесіда з О. Т. Романенком 30 вересня 1984 р.— м. Київ.— Магнітофонний запис і Спогади О. Т. Романенка.— Рукопис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).— Київ.

⁷¹ Макаренко А. Курбас на репетиції // Лесь Курбас: Спогади сучасників.— Київ, 1969.— С. 209.

⁷² «Жакерія»: Лібретто // Нове мистецтво.— Харків, 1926.— № 26.— С. 22.

⁷³ Протокол № 26 засідання Режисерського штабу від 24 квітня 1925 р.: Театр «Березиль»: (За арх. матеріалами «Березиль» в ДМТМіК України, інв. № 10336).— Київ.— С. 3—4.

⁷⁴ Смолич Ю. «Жакерія» Меріме // Культура і побут.— Харків, 1926.— 3 січня.

⁷⁵ Курбас Л. Лекція на Режисерському штабі 1925 р.: (За арх. матеріалами І. О. Волошина).— Київ.— С. 75.

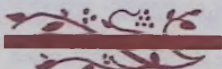
⁷⁶ Смолич Ю. «Жакерія» Меріме // Культура і побут.— Харків, 1926.— 3 січня.

⁷⁷ Шевченко Й. Сучасний український театр.— Харків, 1929.— С. 68.

⁷⁸ Иволгин В. «Жакерія» // Вечернее радио.— Харьков, 1926.— 22 октябрь.

⁷⁹ Волховський Вол. П'ять // Нове мистецтво.— Харків, 1926.— № 29.— С. 13.

⁸⁰ Савченко Я. «Жакерія» // Пролетарська правда.— Київ, 1925.— 17 листопада.



На порозі «великого перелому»





В. Меллер.
«Мефісто»
на музику Ф. Ліста.
1920 р.
Червоний танцівник.

У другій половині 20-х років український театр звертається до трагедій Шекспіра, драматургії романтиків — Гюго і Шіллера, зосереджує свою увагу на людині — справжньому герої історії.

У новаторські двадцяті суспільно-історичний фон на сцені ототожнювався з народною масою. В епізодах народного повстання масовка виступала як одне ціле, але з розвитком сценічної дії маса розпадалася, виявлялися індивідуальні особливості характеру і поведінки окремих дійових осіб. Героїчний стоїцизм трагічних протагоністів, охоплених бунтарським запалом, був невіддільним від визвольної боротьби народу. Численні масові сцени були властиві сучасним і класичним спектаклям МХАТу, театрів ім. Мейєрхольда, ім. Вахтангова, ім. Руставелі та багатьох інших. Саме в цей час в українському театрі відроджується національна традиція мальовничих дійових масовок, які рясніли контрастними барвами, — неодмінних учасників давніх українських вистав.

Якщо в перші пореволюційні роки головним героєм більшості театральних вистав була маса, яка творить революцію, то пізніше на перший план виступає особистість, котра усвідомлює своє життєве призначення. У другій половині десятиріччя масових сцен стало менше, вони перестали відігравати вирішальну роль у розвитку сценічної дії. Боротьба за свободу почала сприйматися не тільки як співвідлеглість людей загальній ідеї, а як розкриття можливостей окремої особистості.

У другій половині 20-х років сучасна тематика, образ сучасника посідають вирішальне місце в сценічному мистецтві.

Досвід втілення сучасної драматургії має велике значення для роботи над класичною п'єсою. Складаються свої театральні традиції. У спектаклях з'являються нові фарби: революційна патетика, гострота інтерпретації поєднуються з психологічним розкриттям образів, увагою до життєвого фону, на якому діє трагічний герой. Слідом за бурхливими театральними експериментами, захопленням агітаційно-масовими формами мистецтва, конструктивізмом і експресіонізмом настає доба підведення підсумків і визначення нових завдань. До цього часу зміцніли нові українські театри, сформувались самостійні художні школи й напрямки. У 1927 і 1929 роках на Україні розгорнулися широкі й гострі дискусії з питань шляхів розвитку театру¹. Мистецтво вступило у більш глибокі й складні зв'язки з революційною епохою, історією, культурною спадщиною.

Новий період історії української культури засвідчила літературна дискусія 1925—1928 років², тісно пов'язана з переростанням диктатури пролетаріату в диктатуру партії, наданням переваги класовому над загальнолюдським і, нарешті, призначенням на посаду Генерального секретаря ЦК КП(б)У в 1925 році Л. Кагановича та директивним листом Й. Сталіна від 21 квітня 1926 року «Тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК КП(б)У». Саме відтоді почалася вульгарна політизація мистецтва, догматизація духовного життя, монополізація істини, поява критичних стереотипів, ярликів з різними «ізмами». Палка полеміка між «плужанами» і «гартівцями», ВУСППом і ВАПЛІТе, між С. Пилипенком з його масовізмом і просвітянством та М. Хвильовим, що прагнув піднести українську культуру до світового художнього рівня (дилема «Європа чи Просвіта?» або «культура чи халтура?»), поступово все більше набирала характеру ідеологічних зіткнень, спрямовувалась у політичну царину. Ворожнеча і нетерпимість привели до нищення української інтелігенції, цвіту української радянської культури, яке розпочалося судом над членами так званої Спільки визволення України в 1930 році і продовжилось в репресіях 30-х років. Кампанію українізації заступила політика боротьби з українським буржуазним націоналізмом.

Політизація та ідеологізація суспільного життя обумовили пріоритетну роль мистецтва, особливо сценічного, у формуванні громадської свідомості. Саме тому театр, література, живопис першими підпали під жорсткий контроль з боку адміністративно-бюрократичного апарату. Широко розрекламовані театральні дискусії 1927 та 1929 років мали чітко визначити ієрархію художніх цінностей, зробити театральне мистецтво простим і зрозумілим, уніфікованим міфічним та універсальним методом соціалістичного реалізму, цілісним, як моноліт соціалістичної державності. Насаджування образу ворога, штучний поділ на чорне і біле, протиставлення М. Куліша та І. Микитенка, Л. Курбаса та Г. Юри, театру «Березіль» та Театру ім. І. Франка повинно було сприяти консолідації творчих сил. Пропагування критики і самокритики призводило до шельмування і «каяття» найталановитіших митців. Особисті інтереси та егоїстичні пристрасті ховалися за машкарою політичних звинувачень та «народної» волі, художні уподобання зводилися до політичних амбіцій.



*«Король бавиться» В. Гюго, театр «Березіль», 1927 рік.
Режисер — Б. Тягно, художник — В. Шкляів. Двірська сцена.*

Лесь Курбас, постійно працюючи над сучасним репертуаром, залучав акторів «Березоля» до театру Шекспіра, Меріме, Гюго, Шіллера. Ще в «Едіпі-царі» Софокла 1918 року в «Молодому театрі» він спробував показати поетичний образ нової людини, яка протистоїть владі темних сил. В «Жакерії» П. Меріме 1925 року в «Березолі» народне повстання було показане як бунтівна вибухова вогняна стихія, але разом з тим сліпа і жорстока.

У новій самостійній роботі молодого березільського режисера Бориса Тягна — спектаклі «Король бавиться» В. Гюго (в перекладі М. Рильського, прем'єра якого відбулася 19 березня 1927 року в Харкові) в гострих гротескових прийомах розігрувалась трагедія блязня Трібуле, який збунтувався проти свого нелюдського становища. Театр, складаючи свою пісню про маленьку людину ще з «Джіммі Хіггінса» 1923 року, йшов шляхом поглиблення психологічних характеристик і положень п'єси. Драма Гюго у постановці Тягна набула трагедійного масштабу. «У березільській постановці романтизоване донжуанство короля загострюється в його негативності до сатири й гротеску, блазень же трактується як продукт хворобливої соціальної атмосфери та крайнього морального упослідження людини; дворяни ж подаються як манекеноподібні постаті. Словом, постановка загострює й гіперболізує характер п'єси. В такому трактуванні розклад феодалізму стає соціально закономірним явищем без жодного натяку на той фаталізм, що є в Гюго; сама ж п'єса, як мелодрама, поглиблюється й набирає характеру трагедії»³, — повідомляла газета «Комуніст» перед прем'єрою.

На перший погляд у 20-х роках існує ясність співвідношень. З одного боку опозиція критичної думки, з другого — оптимістичне сприйняття революції як доброї сили, віра в те, що зло — це залишки, щось другорядне, скороминуще. Гротескову картину старого світу «Березіль» розгортав у «Золотому череві» Ф. Кромменлінка в постановці Курбаса, «Пролозі» Л. Курбаса і С. Бондарчука та деяких інших виставах періоду 1926—1927 років.

М. Куліш писав І. Дніпровському в 1924 році: «Контрасти, мішанина, крик, конфлікти, сльози, регіт, азіатчина й паростки нової культури. Бурхлива, розпорошена, розсмикана доба. НЕП!!! Аж проситься, аж лізе на полотно»⁴.

Салонна вишуканість і елегантність, які панували у двірських епізодах спектаклю «Король бавиться», подавалися карикатурно. Підкреслюючи тему гедонізму, театр ставив п'єсу немов би в стилі рококо. «Глибоке враження по виставі лишає малюнок королівського двору, — читаємо в рецензії Ю. Смолича. — Сцени ці розроблено гостро і ефектно. Чудові поламані фігури вельмож дають Хоткевич, Карпенко та Балабан»⁵. (Де-Горд, де-Коссе та де-П'єн. — *Н. Ч.*)

У найрізноманітніших варіаціях двірських церемоній і забав театр демонстрував фейсверк сатиричних характеристик. Постановник загострював конфлікт між блазнем Трібуле й королем, його оточенням і, сміючись, викривав світ, який прогнів і прирікає маленьку людину до постійного горя і відчаю.

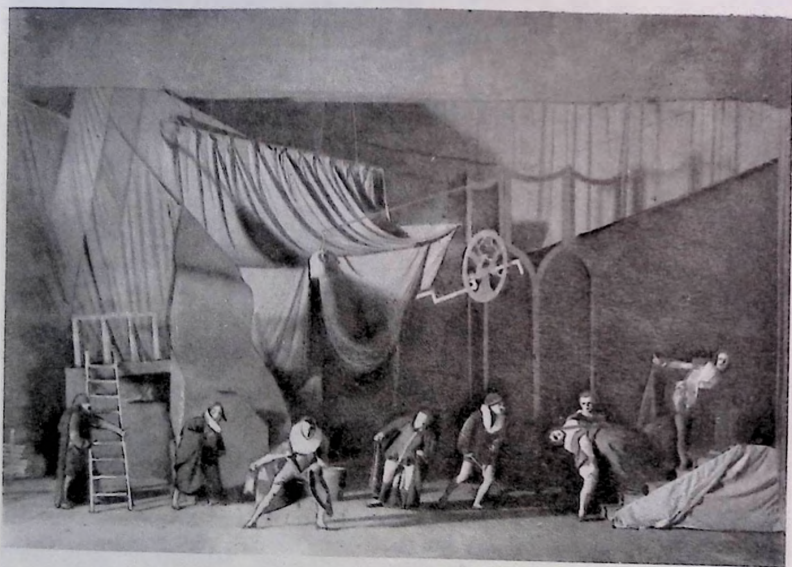


Сцена в домі Трібуле. Бланш — О. Даценко, Трібуле — Й. Гірняк (праворуч).

«Королівська влада, яка в своїй сутності несе суперечності, рано чи пізно загине»⁶, — писав Є. Вахтангов. Забарвлений тривогою «Ерік XIV» Вахтангова (1921 р. Перша студія МХТ) був присвячений проблемі приреченості королівської влади, конфлікту королівського й людського принципів, добра і зла. Трагічна колізія зіткнення й відчайдушної боротьби людини з ворожим їй світом жорстокості гостро розроблялись у «Справі» О. Сухово-Кобиліна (1927 р. МХАТ 2-й) та деяких інших спектаклях Першої студії, МХАТу 2-го, Театру ім. Вахтангова, ТІМа. Всі ці спектаклі були трагедією минулого, в них звучала вічна гуманістична тема російського мистецтва і в той же час — пересторога спробам позбавити людину жаданої гідності і свободи.

Прискорені темпи соціалістичного будівництва поряд з небаченим ентузіазмом мас містили небезпеку нівелювання особистості. Прекрасна ідея і могутня держава давили і підіймали своєю надлюдською неосяжністю. Море гасел, наказів та закликів поглинало доцільність щоденної скромної праці, первинність природних почуттів та потреб, вікових законів співіснування.

Сценічний простір розділено навпіл. З одного боку — двір будинку Трібуле: грубо збита дерев'яна лава і сходи, що ведуть нагору — чи на горище, чи на терасу; з другого — умовне зображення королівського палацу: на фоні чорної стіни праворуч викарбувано білий абрис арок, зверху нависає королівський герб. Над усім домінувала чорна рухома оксамитова завіса. «Особливо гарна оксамитова чорна



Сцена викрадення Бланш.

завіса, що повзла догори,— читаємо в рецензії на спектакль.— Вона робить три справи відразу: посилює враження «ночі-чорнильниці», підкреслює грозу і зливу і попереджає своїм погрозливим провалом про трагічний кінець»⁷.

Бланш — О. Даценко і блазень Трібуле — Й. Гірняк самотньо протистояли величезному холодному світові, що їх оточував. Через муки каліцтва, відстоюючи зневажену й ображену гідність маленької людини, блазень Трібуле — Й. Гірняк ніс своє тендітне щастя. Він боязко ховав від сторонніх очей чисте почуття до своєї доньки, з'являючись на загальному видовищі під машкарою блазня й інтригана, вбираючи «у свій набридливий сміх Старуху Ненависть».

Чітка несподівана інтонація, перенаголошене слово, «перетворений» (термін Курбаса), гіперболізований, експресивний жест, підкреслені рухливі уста і пронизливий погляд трагічних очей на вибіленому обличчі Трібуле, вдягненого в яскраве вбрання блазня-горбуна, двірської ляльки. Гра Йосипа Йосиповича Гірняка — одного з найталановитіших акторів театру Леся Курбаса — інтелектуала, лицедія — «розумного арлекіна» (термін Курбаса) — нервового, збудливого, виразного — являла собою справжній психологічний гротеск. За його власним конгеніальним творчий спадщині Майстра і Вчителя живим словом споминів⁸ він перевтілювався на сценічних помостах, переборюючи свої фізично-зовнішні дані, долаючи затиск м'язів і голосових струн, прагнучи до еластичного жесту та інтонації. Так досягалось повне втілення в образ і абсолютне тривання в «ритмі і плані» (термін Курбаса), що був намічений і зафіксований театральним режисером.

Свіжим струменем у виставу вривалась тема Сальтобаділя і Магелон. «М'якими людяними рисами, далекими від усяких сценічних трафаретів,— свідчить Й. Шевченко,— вдалося Шагайді та Ужвій змалювати ходувлі мелодраматичні постаті — Сальтобаділя та Маге-



Трібуле — Й. Гірняк.



Де-Горд — С. Хоткевич.

лон»⁹. Рецензент писав, що С. Шагда — Сальтобаділь «провів (роль.— Н. Ч.) просто та щиро, незважаючи на оригінальність професії свого персонажу»¹⁰.

Ігровий простір спектаклю «Король бавиться» стиснуто чорними лещатами двох стін, що розходяться з однієї точки, і покрито сіткою. Над золоченою, прикрашеною вибагливими речами кліткою нависають клапті хмар. (Кавалери катали дам у колясках, які були подібні до раковин перлин). Королівський двір поставав мертвим заповідним царством. Мізансцени будувалися фронтально й подавалися широким планом. Ламані рухи переривались вишуканими статурними позами. Пластичний малюнок створював певну тему кожного образу, посилену музикою, особливо в ліричних місцях розвитку дії.

Окремі епізоди спектаклю «Король бавиться» своєю дивною сповільненістю і детальною пантомімічною розробкою викликають асоціації з деякими виставами Мейсрхольда. Постановка немов би під-

хоплює теорію передгри Мейсрхольда, яку він запропонував у зв'язку з прем'єрою «Учителя Бубуса» О. Файка у 1925 році, й тлумачить її у свій спосіб. «Передгра» в «Березолі» виявляла ліричний зміст і музично-ритмічне звучання образу. Пантомімічна гра, побудована на підкреслено виразному малюнку рухів, розвивала виконавчі принципи березільської акторської школи. Колишня студійка «Березоля» О. О. Бартошевич, згадуючи про акторську стилістику цього театру, про методику викладання акторської майстерності, розповідає, що основними предметами у них були «Мімодрама» і заняття на оволодіння технікою контрапосту — «Просторовий план». «В етюдах з «Мімодрами» ми шукали таку пластичну форму виразу змісту, яка б не тягнула на слово. «Просторовий план» — це мовби скульптура, що ожила. Курбас використав ефект контрапосту — художнього прийому, поширеного в образотворчому мистецтві. Ці вправи розвивали тіло, давали яскраве бачення образу, привчали до відчуття форми, до фіксації, до того, що на сцені все повинно бути виразне, чітке»¹¹.

Вивчаючи театральні стилі минулих епох, творчий колектив «Березоля» не тільки вдосконалював свою виконавчу майстерність, а й прагнув знайти більш виразну й точну художню форму для втілення своїх ідей. (Й. Гірняк, згадуючи подорож Леся Курбаса до Німеч-

чини і Праги у 1927 році, писав: «Проглянувши під час своєї закордонної подорожі вистави старинного японського театру «кабукі», Курбас провів у «Березолі» дуже цікавий цикл розмов про стан світового театру і про еволюцію напрямків, які наснажували тогочасні інтенсивні пошуки нових напрямків, нових «ізмів», які зрештою перегукувались з праджерелами видовищного дійства, та про шукання синтезних ухоплень для усвідомлення процесів, які у перетворенні Курбасових видінь яскраво ілюстрували пройдений шлях його театру»¹²).

Видовище у спектаклі «Король бавиться» будувалося за музичними і живописними принципами, встановленими композитором П. Козицьким, балетмейстером Е. Вігільовою і художником В. Шкляєвим. Симфонічна партитура дії, як завжди в «Березолі», складалась із окремих інтонаційних партій, які мали не випадати з ритму й мелодії звукового дійства.

«Щодо виконання п'єси, то тут перед актором стоїть завдання оволодіти романтичними прийомами гри, зламати традиційні штампи подавання мелодрами, найти по змозі нові поглиблені прийоми для цього та викликати відповідні реакції в глядача тими засобами гри, що їх виробив «Березіль» протягом своєї роботи над актором», — заявляв театр напередодні прем'єри¹³.

Дочка Трібуле Бланш перетворилась у спектаклі на мовчазний персонаж. О. Даценко — Бланш будувала свою роль на лаконічній пантомімічній грі. Актриса згадує, що для неї було особливо важливим «не загубити внутрішньої зосередженості» в цій ролі. «Бланш не говорила, але слухала (це був її «прийом»), завжди була активна в цьому, звідси і особливості її поведінки, і в жодному випадку не було ... в цьому характері її пластики ніяких ілюстративних і побутових жестів»¹⁴. На образі Бланш лежав знак приреченості. Вона ніби прислухалася до тиші катастрофи, яка наступала, уважно вдивлялася у майбутнє. В її широко розкритих очах — беззахисність і страждання. Мрійлива, меланхолійна Бланш — Даценко грала на флейті і вслухалася в її ніжні звуки. Це, мабуть, і дало привід критикові написати: «від постановки залишається таке враження, як буває часом у великім місті, деś ідучи тихою вулицею почуєш церковні дзвони»¹⁵.

Театральна естетика Курбаса ґрунтувалася, як уже говорилося,



Сен-Вальє — Д. Антонович.

на синтезі різних художніх стилів і прийомів. (Поширення ідей художнього синтезу і синтезу культури в Україні 20-х років — то є спроба відродити київську традицію XVI—XVIII століть). Поєднання експресіоністської загостреності й романтичної трагедійності властиве більшості вистав «Березоля» (Тут доречно згадати про «ідею синтезу» Вахтангова). Для Курбаса «німецькі експресіоністи, при всій їхній одірваності від справжнього стержня історії, були типовими активістами, які щось од світа хотіли, якимсь хотіли його бачити, якимсь змінити»¹⁶. (У 20-ті роки захоплювалися західним активізмом).

У 1928 році — в період прийняття проекту плану першої п'ятирічки, на початку індустріалізації й колективізації народного господарства Лесь Курбас пише, що необхідна «безапеляційна аффірмація життя, боротьби, творчості, активності». На думку режисера — ідеолога революційного театру, було необхідно викликати «в нашому глядачеві самопочуття його особистої й колективної сили й почуття самоповаги, цебто того, від чого нас здавна постаралися одучити»¹⁷. Курбас вважав, що нова німецька драма і взагалі сучасність має багато спільного з епохою «штурм унд дранг», що їх об'єднує волелюбний, протестуючий характер¹⁸.

Бунтівний дух Шіллера надихав Курбаса. Спочатку його цікавили «Розбійники», але потім плани змінилися, і в «Березолі» почали працювати над «Змовою Фієско в Генуї». «В цій п'єсі славетний драматург передає увесь молодий запал нової німецької буржуазії», — вважав режисер¹⁹.

Водночас з постановкою «Змови Фієско» Курбас працював над «Войцеком» Г. Бюхнера²⁰. Шіллер і Бюхнер пов'язані між собою передднем і кінцем Французької революції 1789 року, яка на довгі десятиліття заразила світ ідеєю революційності. П'єса Бюхнера не була поставлена в «Березолі». Майже готову виставу, в якій Войцека мав грати Й. Гірняк, Марію С. Федорцева, лікаря В. Блавацький, офіцера М. Крушельницький, заборонив Репертуарний комітет Народного Комісаріату освіти. Прем'єра передбачалася на листопад 1927 року²¹. (Мабуть, занадто гостро звучала тема нівелювання і розпаду особистості, фатально тяжкого положення простої людини).

Курбас почав роботу над «Змовою Фієско», змінивши режисера Я. Бортника, який у 1928 році очолив театр сатири і музкомедії «Веселий пролетар», що відкрився в Харкові. Задум «Войцека» й постановка «Змови Фієско» являють собою яскравий прояв експресіоністської тенденції творчості режисера, продовження пошуків, розпочатих у «Газі» Кайзера (1923 р.).

Критика 20-х років, намагаючись визначити систему образного мислення Курбаса в «Змові Фієско в Генуї», точно відчула деякі її риси. «Умовно-реалістичну трактовку тут частково збочено в чисто умовну. Витримано тільки експресивність руху», — писав В. Іволгін²².

«Розроблено виставу прекрасно. І коли іноді перемішуються методи, то і це загального враження не псує. А змішення полягає в тім, що дехто з виконавців додержує загального (від оформлення) стилю умовного реалізму, а дехто виконує свої ролі майже натуралістично, аж без ніякої умовності»²³.

Текст «Змови Фієско в Генуї» театр змонтував як сценарій. Фрагментарність форми й завершеність думки ріднить цей матеріал з п'єсою Бюхнера. Окремі епізоди змінюють один одного. (Картини першої дії: «За завісою», «Бенкет», «Кімната Верріні»; друга дія: «Леонора і Джулія», «Кімната Джанеттіно», «З картиною», «Вулиця»; третя дія: «Замах на Фієско», «Будуар», «Змова у Фієско»; четверта дія: «Повстання») ²⁴. Різко змінюється їхній характер і ритм. Вони побудовані за принципом асоціації. «Лесь Курбас гостро підкреслив у п'єсі все найбільш динамічне, найбільш живе», — констатував критик ²⁵. Ю. Смолич писав: «Переінтерпретація деяких частин тонко підкреслює театральність спектаклю» ²⁶.

П'єса скорочена, змінена її композиція, переставлені деякі смислові акценти — все для того, щоб посилити тему назріваючого заколоту. У спектаклі немає багатослівності шіллерівських героїв. Барвисті порівняння й окремі роздуми відкинуто. Мова дійових осіб стала простішою й енергійнішою. У сценічному варіанті п'єси немає сцени Фієско і Бургоньїно в першій дії, Фієско і ремісників тощо. Герої не пояснюють, не коментують свої вчинки й наміри, не охарактеризовують себе і не дають характеристик іншим. Актори грають не тільки словами, а й їхнім змістом. Як свідчить харківська критика, з п'єси Шіллера в «Березолі» зроблено цікаве видовище ²⁷.

У виставі немає постаті добродушного дожа, поважного благородного старця Андреа Дорія. Джанеттіно Дорія не племінник дожа, не претендент на престол, а герцог. Він — володар Генуї, грубий тиран, який розтоптав свободу і честь республіки ²⁸. Таким чином, у театральному варіанті тексту Шіллера порівняно з оригіналом змінений розподіл сил. На сцені — варвар-тиран Джанеттіно і бунтівник Фієско, який піднімає республіканське повстання проти тиранії.

«Змова Фієско» в «Березолі» пронизана сучасними мотивами, які підкреслюють політичний зміст п'єси. Курбас завжди обирав твір з широким простором для філософського мислення та історичних аналогій, шукав у класичній постановці вирішення питань, які його хвилювали на той час.

У «Макбеті» Шекспіра, «Змові Фієско в Генуї» Шіллера та деяких інших сучасних і класичних виставах Курбас розмірковує над проблемами влади, героя, юрби і героїчних діянь. На порозі «великого перелому» 1929 року український режисер розгортає у шіллерівському спектаклі картину переродження прогресивних республіканських ідей, морально-психологічну драму роздвоєння революціонера. «І тепер я маю одне тільки право: — нікому, ніколи й нічого не говорити, як розкололось моє власне «я». І я голови не загубив». (М. Хвильовий. «Я (романтика)»).

У 1919 році в Італії та Німеччині зародився фашизм, який поширювався в країнах Європи. У 1928 році, переробляючи старі сюжети і наближаючи їх до сучасності, Б. Брехт ставить «Тригрошову оперу», Г. Крег — «Макбета», щоб повідомити світові про небезпеку тиранії і насильства. Антипатією до казенної героїки перейняті романи Е.-М. Ремарка і Е. Хемінгуея, видані у 1929 році, — «На західному фронті без змін» і «Прощай, зброє».



Леся Курбас, кінець 20-х років.

Криклива фашистська демагогія, різкий контраст між словом і ділом, цинічне жонгливання гаслами й ідеями стали реальною загрозою існування людства. Кращі представники радянської художньої інтелігенції рішуче піднімали свій голос проти казарменно-табірного заціпеніння та культу особи, що охоплювали країну. Відчуваючи відверту антипатію до культу сили, тиранічної влади, що ґрунтується на демагогічному перевертінні високих ідей, Курбас із захопленням дивиться на Фієско-бунтаря, але засуджує Фієско-владолобця і відстоює аскетичне щире республіканство Верріні, спрямоване на загальне добро і суспільну справедливість. У спектаклі театру «Березіль» протистояли один одному два герої — реальний та ідеальний. У привабливому Фієско засуджувалось честолюбство і владолобство, а в суворому

Верріні оспівувалося самозречення і беззавітне служіння народів. Революціонер Фієско — Сердюк, зважаючи на об'єктивні умови, заради власних інтересів перетворювався в «реального політика», а насправді — перероджувався. Борючись із тиранією Джанеттіно Доріа, він не зміг запропонувати народові нічого, крім нової тиранічної влади.

У спектаклі «Змова Фієско в Генуї», як і в п'єсі, був намічений конфлікт між своїми, зовсім недавно, на початку 1927 року, розглянутий театром на історичному матеріалі української класики — «Саві Чалому» І. Карпенка-Карого. Дует Сави — О. Сердюка і Гоголя — Д. Антоновича викликає асоціації з героями шіллерівського спектаклю.

Оскільки Україна не мала власної держави, зловісна тема боротьби за королівську владу, властива шекспірівському «Макбету», була для неї неактуальна. Набагато гостріше сприймалася тема повстання, а також тема зради своїх співвітчизників, товаришів по зброї. У «Тарасові Бульбі» Гоголя, «Полтаві» Пушкіна, «Саві Чалому» Карпенка-Карого, «Богданові Хмельницькому» Корнійчука серед інших розглядаються трагічні колізії зради, відступництва й переродження.

Фієско Сердюка викликав у сучасників асоціації з переродженнями, якими рясніла дійсність і які ще на початку 20-х років були висміяні Маяковським, з індивідуалістами-інтелігентами типу Оконного, котрий боровся за своє право бути командармом революції в мирний час, в п'єсі І. Сельвінського «Командарм-2», яка була поставлена Мейерхольдом у 1929 році; з Народним Малахієм — героєм п'єси Куліша і вистави Курбаса, яка викликала бурхливі ідеологічні дискусії

у 1928—1929 роках²⁹. Малахій Стаканчик проповідував негайну реформу людини і перебудову світу, боротьбу зі злом, ідеї морального й духовного удосконалення, загальної любові й братерства, виявляючи при цьому жорстокість і байдужість до своїх рідних, до будь-якої конкретної людини. Проте Народний Малахій вважав себе проводирем людства, претендуючи на звання Нармахара І. (Зазначимо, що у виставах Лесь Курбаса і Миколи Куліша є багато спільного з прозою Андрія Платонова та Михайла Булгакова, в якій соціальна антиутопія поєднується з фантастикою).

«Змову Фієско в Генуї» Ф. Шіллера в театрі «Березіль» ставили два режисери. Починав роботу Януарій Бортник, а закінчив — Лесь Курбас. Прем'єра спектаклю відбулася 11 листопада 1928 року в Харкові. Фієско грав Лесь Сердюк. Фієско Сердюка був сміливим політичним діячем; разом з тим він відрізнявся від благородного й палкого революціонера Фієско О. Остужева у виставі Малого театру 1925 року. Борідка, світла кепка, гострий погляд, постать жвава, спортивна, голос сильний і різкий. Широка натура і залізна воля, тверезий розрахунок. Не зменшуючи багатства духовних сил Фієско, Сердюк підкреслював головний стимул у поведінці свого героя — його владолюбство.

Гравець та імпровізатор Фієско О. Сердюка — господар життя, ситуації, долі. Він завойовує свободу, ризикуючи стати її насильником і зрадником.

Незважаючи на нарікання критиків, які писали: «Можливо, трактовка ролі Фієско в характерному, а не героїчному плані була б більш слушна для сучасної інтерпретації п'єси, особливо в зіставленні з героїчною постаттю Верріні»³⁰, Фієско в тлумаченні театру — герой, а не характерний персонаж. Не випадково виконавцем головної ролі був обраний О. Сердюк, який зіграв уже ролі Білого пана в «Газі» і Яреми, Залізняка в «Гайдамаках», Сірка в «За двома зайцями» і Зевса в «Енеїді», Сави в «Саві Чалому» і Омелька в «Мартині Борулі». Цей актор, якому, здається, найбільше підходили ролі монументальних народних героїв, міг бути різким і сриманим, простим і чванливим, могутнім і підступним. В ньому була шляхетність, яка йшла від сили натури і внутрішньої гідності, завзятість і хитрість. Такому акторові все під силу. Саме на грі надмірних сил і різних якостей свого персонажа і будував роль Сердюк. «Сердюк творить із Фієско живу, темпераментну постать честолюбця, охопленого пристрастями», — читаємо у харківській газеті «Вечернее радио»³¹. Актор-



Януарій Бортник.

ське виконання не було позбавлене іронії й сарказму. (Ю. Смолич згадував: «Курбас-режисер дуже полюблив прийом контрастування — завжди будував на ньому цілий плин сценічної дії і вимагав від акторів грати на контрастах. І треба сказати, що був великим майстром контрастування — майстром тонким і дотепним. Узгодження прийомів контрастування в акторському виконанні та в режисерській розробці мізансцен і в цілому трактуванні сюжету п'єси Курбас іменував «режисерським контрапунктом», аналогіючи з музикою, яку дуже любив і на якій так само добре знався...»³²).

Так, Фієско-Сердюк — герой. Приваблює його невгамовна життєва енергія, захоплює ризикована сміливість задумів і вчинків. Але поряд з Верріною — Д. Антоновичем він програє, бо, як писала М. Цветаєва, «є сила більша за чари — святість».

У виставі пом'якшена ідейна колізія між «еллінством» та «назарейством», розроблена Шіллером на рівні трагічного конфлікту Фієско й Верріни. Режисер мріє про гармонію якостей Фієско і Верріни. Театром скорочені захоплені характеристики Фієско, що їх дають йому інші дійові особи: слова Леонори про божественну красу Фієско; слова Джулії про благородство манер та запальний темперамент графа. Верріна, навпаки, завдяки редактурі тексту п'єси, став більш людським. У горі батька і громадянина він суворий і стриманий, трагічний і простий. Сердюк «грає Фієско як спокійного, хитрого, розумного честолюбця з полум'ям у грудях і посмішкою на вустах, — читаємо в газеті «Харьковский пролетарий», — честолюбця, який переповнений думкою про особисту владу... іде до задоволення своєї пристрасті».

Йому протистойть Антонович-Верріна, політик-ідеаліст, який бачить у владі високе служіння своєму народові і вбиває свого товариша за те, що він зрадив цей ідеал»³³. Про Д. Антоновича у ролі непохитного республіканця Верріни О. І. Сердюк говорив, що у виконанні актора була і психологічна глибина, і «висока патетика, і динаміка»³⁴. «У виставі постать Верріни наголошено, — писав Ю. Смолич. — Його зіставлено як дужу противну силу з «вельможними» революціонерами Д'Оріїв та Фієсків. Його акцентовано як виразника свободолюбивих громадських настроїв»³⁵. Монументальна простота форми і трепетна урочистість внутрішнього стану, дивовижна достовірність і романтична піднесеність виконання. Це не старик Шіллера, а сивий воїн і зрілий муж. Бордово-синя кольорова гама костюма, вільно падає широкий плащ. «Республіканець Верріна у Антоновича — сильний образ, — писав критик, — сила волі і непохитність переконань»³⁶. «Антонович у ролі республіканця Верріни зміг домогтися переконливості, дарма що у Шіллера цього палкого захисника свободи, який вбиває тирана, окреслено досить туманно», — писав рецензент³⁷.

Ідеальний герой Антоновича у виставі був «надзвичайно благородним, м'яким і лиричним»³⁸. Треба зазначити, що на роль Верріни спочатку було обрано двох виконавців — Мар'яненка і Антоновича, але грав у спектаклі Антонович. Мар'яненко ні в чому не поступався Антоновичу, але він надав би образіві іншого, більш жорсткого звучання.

Спектакль театру «Березіль» оформив московський художник, киянин, учень студій О. Мурашка та О. Екстер — Н. А. Шифрін. Його декорації й костюми, фізично відчутна фактура сценічного середовища створюють багатозначний сценографічний образ спектаклю. Як видно із записів у його робочому блокноті, що зберігся в архівах, Шифрін ішов до підкреслено динамічної конструкції — триповерхової башти, яка вільно оберталась і нагадувала вертепну шкатулку, через ряд попередніх рішень: витягнута площина стіни фортеці, закручена спіраллю ренесансна галерея, схрещені прямі стіни палацу та висока вежа з годинником³⁹.

На рухомому сценічному колі розміщується східчає півколо, яке, розділяючись, обртаючись до глядача різними сторонами, доповнюється необхідним реквізитом і перетворюється то на залу палацу Фієско, то на кімнату тирана Джанеттіно Доріа, то на вуличку нічної Генуї. «Легка сценічна площадка, що швидко змінюється, в оформленні якої були правильно схоплені мотиви старої Італії, — знаходилась майже в безперервному русі. Цей рух збігався з динамікою гри — громіздкість трагедії розбивалася», — писав рецензент⁴⁰.

Оперезана крученими дерев'яними колонами, сходами та арками внутрішньої галереї, спрямована вгору триповерхова вежа-піраміда вабила й одночасно лякала схованим від стороннього ока лабіринтом внутрішніх переходів, радісно несподіваністю можливих трансформацій і бажаною недосяжністю вершини. Центром композиції був білосніжний пік вежі. Рух сценічного середовища розвивався по замкнутому колу відповідно до реальності життя героя спектаклю — Фієско.

У виставу входить багатство матеріального світу: прекрасний горіховий тон полірованого дерева, шершава торцівка «кам'яних» стін, важкий чорний оксамит і золотий блиск парчі драпіровок. Суттєвим елементом художнього оформлення були величезні рухомі грати — ширма. Функціональна динаміка сценічної конструкції вільно поєднувалася з елементами ренесансної архітектури, точно відтвореними художником, сучасне вбрання — з деталями історичного костюма. «Ця «всеісторичність», «всесучасність» трагедії була витримана у виставі досить виразно. Образи виконавців також історичні, як і сучасні. Костюми-оболонки образів — підкреслено сучасні», — писав критик М. Романовський⁴¹. Оригінальний художній прийом використав Шифрін у вирішенні костюмів. Він ґрунтується на принципі монтажу, близькому до естетики «Березоля». Крізь прозорий тюль і газ старовинного мальовничого вбрання на актрисах було видно короткі сукні. Чоловіки одягнені в практичний одяг радянського інтелігента 20-х років. Джемпер в ялинку, короткі бриджі, стягнуті в колінах, високі гетри — так вбрані герої на портретах Анатолія Петрицького.

Невимушено граючи різними стилями, вільно обходячись зі своїм персонажем, сучасний актор у театрі «Березіль» енергійно створював трагічне видовище на історичний сюжет. Оволодіваючи новими прийомами гри, березильці прагнули наповнити їх глибоким трагедійним змістом. Республіканська трагедія Шіллера розгорталася як туго намотана спіраль: спресована сила спрацьовувала стрімко й ритмічно.

Накинувши стильні камзоли, плащі й домовившись про правила гри, учасники спектаклю «Змова Фієско в Генуї», як справжні артисти й спортсмени, рухаються стрімко й легко. Вони вільно діють у межах точно зафіксованого малюнка жестів і мізансцени. Антистатична пластика акторів — цілий вихор контрапостів. «Тут усе дано у безперервному русі, в яскравій підкресленості міміки, жесту, навіть стрибка. В результаті, — читаємо в рецензії на спектакль, — кожна фраза робиться опуклою й гострою»⁴². Піднесений нервово-напружений тон спектаклю відмічав і критик Ю. Смолич⁴³. Р. О. Черкашин згадує: «Мізансцени були рухливі й контрастні — від статички до динамічних масових сцен»⁴⁴. За рік до прем'єри, намічаючи шлях розвитку театру, Лесь Курбас говорив: «Подвоєна увага мусить бути звернена в нашій роботі на цю нашу повсякчасну тенденцію поєднання найбільшої ідеологічної концепції з зовсім простою, але не опрощеною образністю. На вимогу обивателя «занимательності» відповісти особливою гостротою, яскравістю та міцністю форми»⁴⁵. «На одній із сторінок п'єси Лесь Дубовик (режисер театру. — Н. Ч.) записав зауваження Курбаса, зроблене акторам Антоновичу і Сердюку. «Дикція мусить бути карбована. В жесті — вогонь і кров. Домагається граничної легкості імпровізації в інтонації, слові. Ніякої істерич-



«Змова Фієско в Генуї» Ф. Шіллера, театр «Березіль», 1928 рік.
 Режисери — Л. Курбас та Я. Бортник, Художник — Н. Шифрін.
 II дія, I сцена. «Леонора і Джулія». Леонора — О. Добровольська,
 Джулія — Н. Ужвій, Арабелла — І. Стешенко (третя зліва).

ності і неврастенії. Сенс не в побутових виправданнях психологічного театру — все виправдано життям образу. Глядач аплодує акторам за їх високу майстерність»⁴⁶.

Творці вистави розвивають «теорію гри» Ф. Шіллера, близьку до ігрової природи театру Курбаса. В «Листах про естетичне виховання людини» Шіллер писав, що «людина грає тільки тоді, коли є людиною в повному значенні слова, і цілковитою людиною вона стає лише тоді, коли вона грає»⁴⁷. За Шіллером, гра — посередник між фантазією та діяльністю. «З-поміж усіх станів людини саме гра й тільки гра робить її досконалою і рівномірно розкриває її двоїсту природу»⁴⁸. (Шіллер вважав, що людина і матеріальна, і духовна). Вільна гра творчих сил і потайна робота сил темних обумовлювали темпоритм спектаклю, визначали героїко-романтичне звучання трагедії. Глибина сценічного простору прихована завісою. За нею вгадується силует конструкції і картина балу. Чутно шум, окремі репліки, сміх, музику. Повз рампу галопом пролітає декілька пар. Промаялили «пики» величезних масок, які ніби-то уособлюють зло. Через деякий час завіса піднімається, і бенкет проходить перед глядачами. Кого тільки немає на цьому карнавалі масок. І Алі Баба, і китайський Туті, й іспанський пірат, і мушкетер-головоріз. А ось і подвійна маска. Спереду зловісне обличчя з довгим жовтим носом, а ззаду приємна усмішка улесника. Величезна огидна фігура преться напролом. Це рожева з рум'янцем гротескова маска. Накладні голі пишні груди, на короткій товстій шиї — жабо.

У спектаклі відбувається стилізація та відчуження соціальної маси⁴⁹. Художній прийом, поширений також у традиційному східному театрі, дістає нового обарвлення. «Хай скрізь панує радість! Хай вакхичний танець доценту розтопче царство мертвих!»⁵⁰ Сцена бенкету створює відчуття граничної повноти життя. Крізь вихор маскараду проносяться сцени-зустрічі, пристрасна напруженість яких розряджається веселістю балу. Фієско на передньому плані, а Мавр тінню прослизнув уздовж рампи⁵¹.

Вузол зав'язано, нам демонструють жорсткі умови гри, і трагедію вже не зупинити. Перше слово в змові віддано жінці. «Я жінка, та я почуваю в собі дворянську кров і не можу стерпіти того, що цей Доріїв рід хоче перерости наших предків». Леонора — О. Добровольська, незважаючи на жіночу лагідність, енергійна і свободолюбна. Вона



Арабелла — І. Стещенко,
Джулія — Н. Ужвій.

не мрійниця, а бойова подруга свого чоловіка. «Я стояла перед вівтарем поруч з Фієско, плече в плече, мені з'явилася наказана для жінки думка: цей Фієско, що ось зараз держить тебе за руку — твій Фієско звільнить нас Геную від її тиранів!» Шіллерівські слова звучать як постріл. Така Леонора дає поштовх боротьбі за свободу. Її внутрішня, стрімко наростаюча тривога — камертон спектаклю.

Учасниця маскараду Ю. Г. Фоміна згадує: «Фієско став епікурейцем! Хі-хі-хі! Ха-ха-ха!» Дами в масках кружляли навколо Фієско: «На добраніч! На добраніч! Хі-хі-хі!» — зловтішалися ми, шалено відбиваючи канкан перед самим носом «колишнього республіканця», глузуючи над ним»⁵².

Друга дія спектаклю починалася «герцем» Леонори — О. Добровольської і Джулії — Н. Ужвій. Освітлено лише ігрове коло. Музика Б. Крижанівського, П. Шерміцерія і П. Юркевича посилює трагічну напругу спектаклю. Жінки з двох ворогуючих родин обмінюються уїдлими шпильками, ніби граючись, вступають у боротьбу за владу над чоловіком. Знак влади зваблює Фієско, сила згубної пристрасті уражає Леонору і Джулію. Джулія граціозно тримає довге і гостре віяло, орудує ним як шпагою. Біограф актриси Й. Кисельов так пише про гру Ужвій: «Вражали блискавичні зміни емоційного стану героїні, вміння вести гострий, напружений, темпераментний діалог, відповідати ударом на удар, як би його не завдавали — чи то відкрито, чи завуальовано. Артистка грала всім, чим щедро наділила її природа»⁵³. М. Романовський писав: «Ужвій з великою майстерністю передає



III дія, 3 сцена, «Змова у Фієско». Верріна — Д. Антонович, Фієско — О. Сердюк.

чуттєвість і підступність жорстокої й самозакоханої Джулії»⁵⁴. Його підтримував другий критик: «Сестра Дорія — Джулія в прекрасній грі Ужвій мовби доповнює образ тирана»⁵⁵.

У спектаклі все дано чіткими штрихами. «З якою яскравістю, наприклад, проходить у Кононенка (Джанеттіно Дорія) коротка сцена, де складають список його ворогів, засуджених до страти. Він їсть фрукти. В його хижацьких звіриних рухах відчувається жорстокість тирана, який немовби поглинає своїх супротивників»⁵⁶. Як вертепний цар Ірод на своєму троні, Джанеттіно Дорія вивернувся в кріслі, яке стоїть на невеликому підвищенні в центрі сцени на фоні дерев'яних полірованих ґрат-ширми. Його регіт і схожий на гарчання голос викликає захоплення у підручного диктатора — Ломелліно-Савченка. Худий гостроносий придворний з єхидством інквізитора згортає папірус зі списком засуджених на смерть 12 дворян. Тріумфуючого Джанеттіно висвітлено прожектором, дано крупним планом.

Дія переноситься в табір змовників. Фієско розробляє свої стратегічні плани. Група республіканців на чолі з Верріною приносить у дім Фієско картину. У сцені з картиною режисура знову включає в трагічно напружену дію ілюстративний прийом традиційного театру.

У п'єсі бунтівники показують Фієско картину, яка присвячена історії Вергінії й Аппія Клавдія. Згідно з легендою, дочку плебея, римлянку Вергінію публічно заколов її батько, щоб врятувати її від зазіхань дещемвіра Аппія Клавдія. Героїв Шіллера надихають ідеальні образи вільних Афін і республіканського Риму. У спектаклі демонстру-



III дія, 3 сцена, «Змова у Фієско».



Цибо — О. Романенко.

ється жива картина: чорний велетень заколює білу юну жінку. Підкреслено експресивна пластика напівоголених тіл. Варвар-тиран вражає республіку.

У п'єсі привертають увагу римські мотиви, які постійно повторюються. Вони виникають як зразок, міра, точка відліку. Символічні сюжетні повороти і події трагедії. Джанеттіно-тиран, насильник зневажає свободу республіки і дівочу честь дочки республіканця. Він викрадач Генуї і честі республіки. Берта — жертва, принесена за вітчизну. У «Змові Фієско» особисті й суспільні інтереси персонажів тісно пов'язані між собою. Батьківщина, Республіка, Генуя — жіночого роду. Тиран — чоловічого. Стародавня міфологічна символіка широко розробляється театром. Саме Республіку — дитя людини-громадянина, плід людської волі й розуму, а не

матір-вітчизну вражає варвар-тиран у живій картині, розіграній на сценічному майданчику.

Прийом сцени на сцені підкреслює ігровий характер театрального видовища і поведінки дійових осіб. «Жива картина» надихає бунтівників на повстання і стає пророцтвом трагічного кінця, грізною пересторогою герою. Тиран вражає Республіку. Фієско в фіналі вбиває Леонору.

Порожню сцену поглинуто темрявою. На придорожному стовпі горить ліхтар. Дія відбувається в умовах повільного зустрічного руху актора й сценічного кола. Світлішає, ліхтар наближається і знову віддаляється, щоб зовсім зникнути. У глибині видно сходи і силуети арок. На Фієско наступають фантоми сумнівів і тривоги. Вони матеріалізуються і оточують свого полоненого. Виникають фігури випадкових перехожих, які вступають у таємничий діалог з Фієско.

Гасне світло. Завіса закриває сцену. Жадоба свободи і повноти життя перемогла нестерпні роздуми Фієско.

Фієско, як умілий режисер, ставить сцену замаху, провокуючи обурення народу і двору. Мавр стає вірним помічником графа. Й. Гірняк малює свого героя гострими лініями, гротесковими фарбами. Як і всі інші актори, він робить це перебільшено й підкреслено. Зображуючи чорношкірого злодія і вбивцю, актор надає йому рис сучасної вуличної шпани і нечистої сили державних катівень, хитрого пройдисвіта і жартівливого забавника ярмаркових видовищ. Червона шапочка, сму-

гасті кльоші, висвічено подовжений розріз очей, переривчаста плинність пластики.

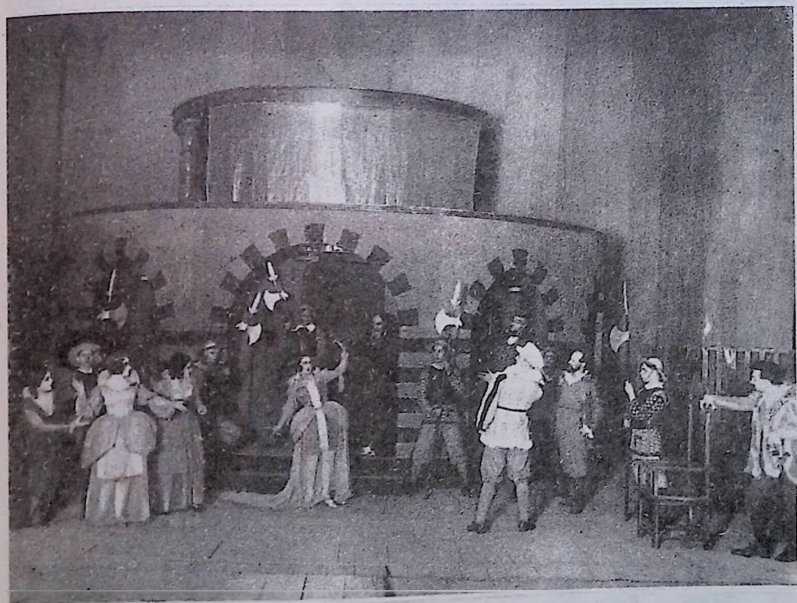
Фієско, збудивши у своїй душі диявола, склав угоду з Мавром, переступив межу, де закінчується дозволене. Фієско запродав душу чортові, намагаючись пізнати поріг своїх можливостей та насолоду безмежної свободи і влади.

Фієско у Джулії і Джанеттіно. Н. Шифрін записав у своєму блокноті: «Будуар Юлії. Приборкання звіра в клітці»⁵⁷.

Сценічна дія вибухала динамікою фіналу спектаклю. Сцени вуличних боїв відбувались під час обертів вежі-піраміди різними ракурсами⁵⁸.

Театральний простір наповнювався грою світла й тіней. (Шифрін відмічає: «Принц полювання. Гонки азарт»⁵⁹). «Особливий ефект справляє момент, коли повстанці вриваються у фортецю. Рухоме спорудження (фортеця), що його захоплюють озброєні прихильники Фієска, — це яскраве місце»⁶⁰.

«Найбільше враження залишає остання дія, — свідчить критик. — Саме тут наростаючі події досягають найбільшої виразності ...рухлива сцена використана за призначенням, як одна із невід'ємних частин спектаклю, а не голий театральний трюк. У масових сценах Курбас досяг разючих результатів; особливо чудово показано рух воїнів, які піднімались по сходах»⁶¹.



Фінал III дії. Леонора — О. Добровольська, Джулія — Н. Ужвій, Фієско — О. Сердюк.



«Змова Фієско в Генуї» Ф. Шіллера, театр
«Березіль», 1928 р. IV дія. «Повстання».
Ескізи костюмів. Художник — Н. Шифрін.
Джанеттіно Дорія, Леонора, Джулія, Джулія.





IV дія. «Повстання».
Ескізи костюмів.
Художник
Н. Шифрін.
Фієско, Бургоньїно,
Ломеліно, Маски.



Ескізи костюмів.
Художник — Н. Шифрін.
Кальканійо, Леонора, Сакко,
Мавр, Арабелла, Цибо.
IV дія. «Повстання»
Арабелла — І. Стещенко,
Леонора — О. Добровольська,
Фієско — О. Сердюк.



У театральній постановці міський фон п'єси зведено до мінімуму, його замінено воїнами-вартовими. Масовка, як і вся чоловіча половина учасників спектаклю, одягнена в «спортивну форму». Зверху джемперів — однакові темні жилети, в руках щити і алебарди, стяги, на головах — капелюхи-панамі. Особливо впадають в око їхні обличчя без гриму поряд із сильно загримованими, підкреслено виразними і темпераментними героями спектаклю. Такий художній прийом розділяє дійових осіб за ознакою природності й правди. З цієї точки зору постанові змовників набувають гротескового, сатиричного забарвлення, а масовка сприймається як натуральна, рівна сама собі стихія. Тим паче, що над «Змовою Фієско» працював і Я. Бортник — чудовий карикатурист. (Надмірний грим можна сприймати як стилізовану маску).

У напруженій до краю атмосфері бою полум'яно звучить голос Леонори: «Фієско і свобода!» У вихорі повстання виникає ілюзія свободи і республіки. Сам Фієско, здається, хоче вірити в це. Тільки Верріна твердо знає, що Фієско повинен умерти, бо, скинувши тирана, сам стане найнебезпечнішим тираном Генуї. Велика скорбота справжнього республіканця була в цьому зисновку.

Виблискують алебарди, шпаги. Леонора віддається високому пориву. Вона піднімає меч і пурпурний плащ убитого Дорія і веде за собою заколотників. Чутно дзвін на сполох.

Пурпур — знак влади — спокусив і згубив Фієско. «Пурпурний плащ Фієска в останній картині — немовби емблема всього цього живописного спектаклю», — писав рецензент⁶². Цілячись у пурпур, Фієско заколює Леонору. «Милостива пані!», — з криком відчаю на зустрічному повороті кола на сцену влітала служниця Леонори Арабелла⁶³. Загибель Леонори ставала кульмінацією трагедії.

Фінал спектаклю — діалог Верріни і Фієско гранично експресивний. Сподіваючись на майбутнє, Верріна виконує свою місію — вбиває нового тирана. «Побоювання республіканців одержати в особі Фієско нового тирана перетворюється із ледь помітного мотиву в яскравий головний стержень всієї трагедії», — читаємо в одній з рецензій на спектакль театру «Березіль»⁶⁴.

Виразною останньою дією театр підкреслював необхідність боротьби з тиранією. Спектакль Курбаса і Бортника був наповнений життєствердним і свободолюбним пафосом. Це дало право харківському критикові М. Романовському через день після прем'єри стверджувати: «Ми вважаємо постановку «Змови Фієска» не тільки однією з найбільш вдалих робіт «Березоля», але, можливо, однією з найсильніших вистав усього десятиріччя українського радянського театру»⁶⁵. Б. Симанцев зауважив, що постановка шіллерівської трагедії у «Березолі», — «це міст, який з'єднує «класику» з революційним мистецтвом»⁶⁶. «Коли я думаю про спадкоємність традицій романтичного театру, то згадую О. Мар'яненка — Гонту в «Гайдамаках» Т. Шевченка і Д. Антоновича — Верріну в «Змові Фієска в Генуї» Ф. Шіллера, — говорив учень Курбаса Р. Ю. Рожинський. — У цих спектаклях Курбаса була знайдена то-
нальність живого звучання високої класики»⁶⁷.

¹ «Темою аналогічної дискусії на форумі Москви і Ленінграда був тільки театральний формалізм,— зазначав Й. Гірняк.— На Україні ж «театральна дискусія» 1929 року була використана як плацдарм бою з передовим театром і з найбільшим драматургом, обвинувачуючи їх у націоналістичній контрреволюції... Театральна дискусія 1929 року невдвозначно засвідчила, що театр, який до того часу міг користуватися власною творчою ініціативою і мав змогу вільного вибору драматургічного матеріалу, тепер після дискусійної баталії мусив стати рупором «генеральної лінії партії» та її пропагандивним органом. На тій дискусії, як мужньо Лесь Курбас не обстоював свої мистецькі позиції, як не оборонявся від глобальних атак Микола Куліш і його однодумець Микола Хвильовий, проте з директив комісаріату освіти та культпропу ЦК компартії було видно, що надійшов новий і тяжкий період для пореволюційного українського мистецтва взагалі, а для «Березоля» зокрема».— *Гірняк Й. Спомини.*— Нью-Йорк, 1982.— С. 321.

² «У мене було таке враження,— записав у своєму щоденнику 28 лютого 1928 року талановитий український поет, перекладач і літературознавець М. Драй-Хмара, який належав до групи так званих неокласиків,— що диспут цей (харківська літературна дискусія.— *Н. Ч.*) улаштовано з тактичних міркувань: треба було затушувати той невигідний для нас галас, що його зняли закордонні газети в зв'язку з ліквідацією ВАПЛіте, Марса тощо. Крім того, була ще й інша мета (це між іншим виявилось в Скрипниковій промові)— поставити всякі мистецькі організації на формальний ґрунт, каструвавши їх з ідеологічного боку, бо організації у всеукраїнському масштабі надто небезпечні для держави».— *Драй-Хмара М. З щоденників // Літературна Україна.*— Київ, 1990.— 24 травня.

³ До постановки «Король бавиться» В. Гюго в театрі «Березиль» // *Комуніст.*— Харків, 1927.— 18 березня.

⁴ Листи М. Куліша до І. Дніпровського // *Прапор.*— Київ, 1958.— № 7.— С. 85.

⁵ *Гудран Ж. (Ю. Смолич).* «Король бавиться» у «Березолі» // *Нове мистецтво.*— Харків, 1927.— № 12—13.— С. 7.

⁶ *Вахтангов Е.* Матеріали и статьи.— М., 1959.— С. 186.

⁷ *Вл. М.* «Забави короля» «Березиль» // *Пролетарий.*— Харьков, 1927.— 30 марта.

⁸ *Гірняк Й. Спомини.*— Нью-Йорк, 1982.— 485 с.

⁹ *Шевченко Й.* «Король бавиться» // *Комуніст.*— Харків, 1927.— 24 березня.

¹⁰ *В. Б. В.* «Березолі» // *Кіно-тиждень.*— Харків, 1927.— 8 квітня.

¹¹ *Бесіда з О. О. Бартошевич 19 червня 1985 р.*— м. Москва.— Магнітофонний запис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).— Київ.

¹² *Гірняк Й. Спомини.*— Нью-Йорк, 1982.— С. 278.

¹³ До постановки «Король бавиться» В. Гюго в театрі «Березиль» // *Комуніст.*— Харків, 1927.— 18 березня.

¹⁴ Лист О. А. Даценко від 27 жовтня 1984 р.: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).

¹⁵ *В. Б. В.* «Березолі» // *Кіно-тиждень.*— Харків, 1927.— 8 квітня.

¹⁶ *Курбас Л.* Сьогодні українського театру і Березиль: Промова на театральному диспуті в будинку ім. Блакитного // *Бібліотека журналу «Вапліте».*— Харків, 1927.— № 9.— С. 30.

¹⁷ *Курбас Л.* Мамонтови парадокси // *Нове мистецтво.*— Харків, 1928.— № 10—11.— С. 3.

¹⁸ *Див.: Курбас Л.* Нова німецька драма // *Музагет.*— Київ, 1919.— № 1—3.— С. 116.

¹⁹ Для чого нам потрібні п'єси класиків: Розмова з мистецьким керівником «Березоля» нар. арт. Л. Курбасом // *Робітнича газета «Пролетар».*— Харків, 1928.— 11 листопада.

²⁰ *Див.: Культура і побут.*— Харків, 1928.— 11 лютого.

²¹ *Бесіда з С. В. Федорцевою 18 лютого 1986 р.*— м. Львів.— Магнітофонний запис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель). *Див. також: Гірняк Й. Спомини.*— Нью-Йорк, 1982.— С. 281—288.

²² *Іволгін В.* «Змова Фієска в Генуї» // *Вісті ВУЦВК.*— Харків, 1928.— 13 листопада.

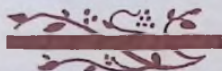
²³ *Глядач.* «Змова Фієска у Генуї» // *Робітнича газета «Пролетар».*— Харків, 1928.— 13 листопада.

²⁴ Театр «Березиль»: «Змова Фієска в Генуї» // *Режисерські розробки сцен:* (За арх. матеріалами «Березиль» в ДМТМіК України, інв. № 9078).— Київ.

²⁵ *А. С.* «Заговор Фієско в Генуе» // *Вечернее радио.*— Харьков, 1928.— 12 ноября.

- ²⁶ Смолич Ю. «Змова Фієска в Генуї» // Комуніст.— Харків, 1928.— 24 листопада.
- ²⁷ Глядач. «Змова Фієска в Генуї» // Робітнича газета «Пролетар».— Харків, 1928.— 13 листопада.
- ²⁸ Див.: Шіллер Ф. «Змова Фієска в Генуї»: Режисерський екземпляр п'єси: (Музей Харківського театру ім. Шевченка).
- ²⁹ «Вражав збіг обставин: ідея «Войцека» дуже помітно перегукувалась з «Народним Малахієм»,— читаємо в «Споминах» Й. Гірняка.— І німецький вояка і український містечковий листоноша скидалися один на одного своєю неприкаяністю, до деякої міри юродивістю. Дарма що дія відбувалась не в одному й тому ж часі, обидва центральні персонажі були одержимі одною й тою ж ідеєю: перебудови свого світу, який їх оточував, у якому вони жили і з яким не знаходили спільної мови. Їх об'єднувала одна турбота, одна боротьба із злом, яке їх оточувало, одне фізично-психічне недовомання, яке не сприяло їхній боротьбі з оточенням і врешті-решт привело їх до загибелі».— Гірняк Й. Спомини.— Нью-Йорк, 1982.— С. 284—285.
- ³⁰ Смолич Ю. «Змова Фієска в Генуї» // Комуніст.— Харків, 1928.— 24 листопада.
- ³¹ А. С. «Заговор Фієско в Генуе» // Вечернее радио.— Харьков, 1928.— 12 ноября.
- ³² Смолич Ю. Мої сучасники.— Київ, 1978.— С. 188—189.
- ³³ Романовский М. Выдающийся спектакль. «Заговор Фієско в Генуе» // Харьковск. пролетарий.— Харьков, 1928.— 13 ноября.
- ³⁴ Бесіда з О. І. Сердюком 10 вересня 1984 р.— м. Харків.— Магнітофонний запис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).
- ³⁵ Смолич Ю. «Змова Фієска в Генуї» // Комуніст.— Харків, 1928.— 24 листопада.
- ³⁶ А. С. «Заговор Фієско в Генуе» // Вечернее радио.— Харьков, 1928.— 12 ноября.
- ³⁷ Вл. М. Омоложенный классик. «Заговор Фієско в «Березіле» // Пролетарий.— Харьков, 1928.— 14 ноября.
- ³⁸ Бесіда з Ю. Г. Фоміною 12 вересня 1984 р.— м. Харків.— Магнітофонний запис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).
- ³⁹ Шифрин Н. А. «Заговор Фієско». Наброски декораций, гримов и заметки к спектаклю Харьковского театра «Березиль» 1928 г.: (За арх. матеріалами Центрального державного архіву літератури і мистецтва Росії (далі — ЦДАЛМ Росії), фонд 2422, оп. 1, од. зб. 1).
- ⁴⁰ А. С. «Заговор Фієско в Генуе» // Вечернее радио.— Харьков, 1928.— 12 ноября.
- ⁴¹ Романовский М. Выдающийся спектакль. «Заговор Фієско в Генуе» // Харьковск. пролетарий.— Харьков, 1928.— 13 ноября.
- ⁴² А. С. «Заговор Фієско в Генуе» // Вечернее радио.— Харьков, 1928.— 12 ноября.
- ⁴³ Смолич Ю. «Змова Фієска в Генуї» // Комуніст.— Харків, 1928.— 24 листопада.
- ⁴⁴ Лист Р. О. Черкашина від 30 грудня 1985 р.: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).
- ⁴⁵ Курбас Л. Сьогодні українського театру і «Березиль»: Промова на театральному диспуті в будинку ім. Блакитного // Бібліотека журналу «Вопліте».— Харків, 1927.— № 9.— С. 59.
- ⁴⁶ Горбенко А. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка.— Київ, 1979.— С. 57.
- ⁴⁷ Шіллер Ф. Естетика.— Київ, 1974.— С. 167.
- ⁴⁸ Там же.— С. 166.
- ⁴⁹ Див.: Театр «Березиль»: «Змова Фієска в Генуї». Худ. Н. Шифрін. Ескізи костюмів. 1928 р.: (За арх. матеріалами ДМТМіК України).— Київ.
- ⁵⁰ Тут і далі див.: Шіллер Ф. «Змова Фієска в Генуї». Режисерський екземпляр п'єси: (Музей Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка).
- ⁵¹ Бесіда з Н. М. Ужвій 5 березня 1984 р.— м. Київ.— Магнітофонний запис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).
- ⁵² Бесіда з Ю. Г. Фоміною 12 вересня 1984 р.— м. Харків.— Магнітофонний запис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).
- ⁵³ Кисельов Й. Поетеса української сцени.— Київ, 1978.— С. 44.
- ⁵⁴ Романовский М. Выдающийся спектакль. «Заговор Фієско в Генуе» // Харьковск. пролетарий.— Харьков, 1928.— 13 ноября.
- ⁵⁵ А. С. «Заговор Фієско в Генуе» // Вечернее радио.— Харьков, 1928.— 12 ноября.

- ⁵⁶ Там же.
- ⁵⁷ Шифрин Н. А. «Заговор Фіеско». Наброски декораций, гримов и заметки к спектаклю Харьковского театра «Березиль» 1928 р.: (За арх. матеріалами ЦДАЛМ Росії, фонд 2422, од. зб. 1).— С. 46.
- ⁵⁸ Див.: «Змова Фіеска в Генуї». Режисерські розробки сцен. Театр «Березиль»: (За арх. матеріалами «Березиль» в ДМТМіК України, інв. № 9078).— Київ.
- ⁵⁹ Шифрин Н. А. «Заговор Фіеско». Наброски декораций, гримов и заметки к спектаклю Харьковского театра «Березиль» 1928 р.: (За арх. матеріалами ЦДАЛМ Росії, фонд 2422, од. зб. 1).— С. 47.
- ⁶⁰ Іволгін В. «Змова Фіеска в Генуї» // Вісті ВУЦВК.— Харків, 1928.— 13 листопада.
- ⁶¹ Вл. М. Омоложений класик. «Заговор Фіеско» в «Березиле» // Пролетарий.— Харків, 1928.— 14 ноября.
- ⁶² Романовский М. Выдающийся спектакль. «Заговор Фіеско в Генуе» // Харьковский пролетарий.— Харьков, 1928.— 13 ноября.
- ⁶³ Бесіда з І. І. Стешенко 6 березня 1984 р.— м. Київ.— Магнітофонний запис (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).
- ⁶⁴ А. С. «Заговор Фіеско в Генуе» // Вечернее радио.— Харьков, 1928.— 12 ноября.
- ⁶⁵ Романовский М. Выдающийся спектакль. «Заговор Фіеско в Генуе» // Харьковский пролетарий.— Харьков, 1928.— 13 ноября.
- ⁶⁶ Сим(анцев) Б. Итоги сезона в «Березиле» // Вечернее радио.— Харьков, 1929.— 7 мая.
- ⁶⁷ Бесіда з Р. Ю. Рожинським 4 квітня 1983 р.— м. Москва.— Стенограма зустрічі: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).



Шекспір дибом !?





О. Екстер.
«Ромео і Джульєта»
В. Шекспіра,
1921 р.
Ескіз костюма.

Українська сценічна шекспіріана — явище не суцільне. Трагедії Шекспіра з'явилися в репертуарі російських театральних труп Києва і Харкова ще у ХІХ столітті. (Варто згадати приватну виставу «Гамлет» В. Шекспіра в перекладі М. Старицького з музикою М. Лисенка в домі Лисенків за участю родини Ліндфорсів у 1880 році в Києві). Але історія втілення шекспірівської драматургії на українській професійній сцені починається лише за пореволюційних часів. Першим звернувся до Шекспіра Леся Курбас. Він поставив «Макбета» в «Кийдрамте» (1920 р.) і в «Березолі» (1924 р.). Через два роки в Державному драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка відбулася прем'єра «Приборкання непокірної» у режисурі О. Смирнова. У 1925 році в Українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької почали роботу над «Отелло». В окупованому німцями Львові у 1943 році колишній березілець і довічний курбасівець Йосип Гірняк поставив зромантизованого інтелектуально-саркастичного «Гамлета» у перекладі Михайла Рудницького з Володимиром Блавацьким у головній ролі.

«Макбет» Курбаса 1920 року був поставлений в «Кийдрамте» у роки громадянської війни в дусі тираноборчих настроїв того часу. «Падіння сильної особистості у боротьбі за державну владу, злочинність влади, яка ґрунтується на лиходійствах, — ці думки були зрозумілі глядачеві тих років», — пише Н. Кузякіна, дослідивши обидві постановки Леся Курбаса¹. Режисер прагнув показати на сцені «Шекспіра-поета» і «Шекспіра-театр» (визначення Л. Курбаса), досягти єдності слова і жесту. Він надав поетичному текстові Шекспіра

адекватної пластичної форми. Глибина думки й емоційна насиченість відзначали гру Л. Курбаса — Макбета й Л. Гаккебуш — Леді Макбет.

У 1924 році в театрі «Березіль» Курбас пропонує нове тлумачення шекспірівської трагедії. (Прем'єра вистави відбулася 1 квітня 1924 року в Києві). Театральний експеримент дав несподівані й плідні результати.

Через рік після прем'єри Курбас так визначив конфлікт трагедії: «Суб'єкт з таким характером як Макбет, з такою горючою жаждою влади як Макбет, в такому соціальному положенні як Макбет, в положенні, дуже близькому до короля, правдоподібність здобуття влади близька, підсичуваний руйнуючим началом природним; на волосок стоячий від можливості влади з одного боку і закорінена традиція певного порядку, в якому є такі, а не інакші уявлення про чесність, про традицію корони Шотландської, вірність королеві, святість корони королівської — таке положення при «наличии» товчка, даного відьмами, мусить спричинити певну боротьбу, котра в даному разі кінчиться перемогою того самого порядку. Побіждає порядок, а не особа. Між цим порядком і Макбетом, як «олицетворением» антипода того порядку, себто зла, ведеться боротьба... Чи може із такого сопоставлення: жажда Макбета до влади і такий порядок у народі, у таких обставинах близькості досягнення цієї мети, поскільки він тан, чи може вийти із цього епос в першу чергу. Напишеться конфлікт драматичний, підставте під цей порядок осіб, назначте сили, які Макбета спонукають — мусить получитися драматичне дійство»². Макбет, стверджував Курбас, як у справжньому епосі, належить «Укладу», сучасному йому суспільному «порядку» і веде боротьбу з ним. Повстаючи проти «Зла», страждаючи від сумнівів і пристрастей, Макбет, за Курбасом, творить ще більше зло і поглинається ним.

У виставі Курбаса чітко побудоване драматичне дійство розгорталось у формі стародавнього епосу і сучасного експресіоністського театру, буфонади й трагедії. Спектакль розповідав про те, як жадоба влади зламала не одну людську долю, згубила не одне життя. Індивідуалістичний бунт розцінювався Курбасом як трагічна неминучість, яка, будучи приреченою на поразку, повторюється без кінця.

«Макбет» Курбаса стоїть між «Макбетом» Г. Крега кінця 1900 і 1928 років. На думку Т. Бачеліс, на початку нашого століття «трагедії Макбета Гордон Крег хотів надати більш розширеного значення, інтерпретуючи її як великий і страшний міф про людину, яка не справилася зі світовим злом»³. У другій половині 20-х років п'єса перекладилася Крегом «у план прямолінійної антифашистської «мелодрами»... Режисер спрощував і випрямляв трагедію, свідомо зводячи увесь її зміст до однозначної історії піднесення й загибелі тирана, до «кар'єри Макбета»⁴.

Образний лейтмотив жорсткого й аскетичного спектаклю Курбаса — закривавлена ніч, ніч зарізаного сну (оформлення В. Меллера).

Не спить, Макбет зарізан
Ваш сон, безвинний сон, що всіх турбот
Клубки розплутує, для втоми купіль,

Для хворих душ бальзам, кінець тривоги,
Сон — найсмачнішу страву, що їмо
На життєвім бенкеті...⁵

На фоні цегляної задньої стіни порожньої, затагнутої чорним сценічної коробки, рухалися станки і блідозелені щити з написами червоною фарбою: «Провалля», «Замкові ворота», «Макбет», «Заля». Люди, освітлені тривожним світлом прожекторів, опинялися на протязі історії. Рухи акторів, одягнених у стилізований спецодяг з деталями військової форми, були підкреслено ламані, гротесково загострені. У конструктивістську графіку «Макбета» вривалися різкі крики дійових осіб, ярмарковий регіт воротаря-блязня — А. Бучми, який читав в інтермедіях об'яви і кидав у зал сатиричні репліки «на злобу дня»: від сучасної політики до внутрішніх справ театру. (Бучма з'являвся також і в образі єпископа). Загострюючи концепцію спектаклю і встановлюючи якісно нові взаємовідносини між актором і глядачем, Курбас вперше в українському трагічному театрі застосовує прийом відсторонення й іронічної оцінки того, що діється: зігравши епізод, актори «виходили з образу» — йшли за куліси підкреслено повсякденною ходою, сценічна дія перебивалась інтермедіями й пантомімами (ієзуїти, присяга воїнів, сінокіс, таїнство коронування — чехарда королів). Режисер звертав особливу увагу на асоціативність сценічної образності, на зміни ритму. У спектаклі звучав орган. Трагічні злети поєднувалися в театральній постановці з фарсовою соковитістю й іронічною холодністю. Музика Масканьї, Палестрини і Шуберта, марш Шумана переривались сигналом, звуками барабана або труби⁶. (Музичний супровід композитора А. Буцького). Нервовий ритм спектаклю був то швидкий, то уповільнений, з моментами повної статичності. Почуття були оголені і локально виражені. Настороженість, переляк, страх, радість різко змінювали одне одного. Актори говорили то скоромовкою, то співуче, простягали руки, сахалися, метушилися. Вони діяли часом як сомнамбули, маріонетки. І все за ретельно продуманим планом.

Розвінчуючи честолюбців і владолюбців, показуючи прозаїчну повторюваність злочинів у боротьбі за владу, розширюючи часові межі, Курбас тлумачив історію Макбета узагальнено, як повчальну притчу.

У театрі ім. М. Заньковецької було здійснено три редакції вистави «Отелло». Перша редакція належить корифеєві українського театру П. К. Саксаганському (1926 р.), друга — режисерові І. І. Чабаненку (1932 р.), третя — В. І. Харченку (1936 р.). Три спектаклі заньківчан — це теза — антитеза — синтез. Саксаганський в своїй постановці міцно спирався на національну художню традицію; Чабаненко відштовхувався від неї і прагнув до безпосереднього та прямолінійного контакту з сучасністю; Харченко намагався поєднати минуле з сьогоденням.

Театрові ім. М. Заньковецької властивий особливо тісний зв'язок з історією української культури. Поняття спадкоємності соціально-психологічних і романтично-побутових традицій театру корифеїв виявляється тут у конкретності імен і фактів. Колектив, який виник у 1922 році при безпосередній участі Марії Заньковецької, був на-

званий іменем великої актриси. Розпочавши свій творчий шлях у Києві, театр до 1944 року працював у різних містах України. Тепер — це Львівський державний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької. Першим театральним приміщенням заньківчан був Троїцький Народний дім у Києві, в якому тривалий час грав Київський театр Миколи Садовського — перший стаціонарний український театр. Засновниками Театру ім. М. Заньковецької були О. Корольчук — соратник М. Садовського і Б. Романицький — випускник музично-драматичної школи ім. М. Лисенка, улюблений учень Заньковецької, вихованець Саксаганського. Довгі роки в репертуарі заньківчан переважала українська класична драматургія.

П. К. Саксаганський спочатку виступав на сцені цього театру в своїх кращих класичних ролях і брав участь у створенні деяких вистав. Ставлячи «Отелло» восени-взимку 1925 року, Саксаганський поступово виробляв нові засоби сценічної виразності, досі не відомі традиційній українській сцені. Він здійснив постановку «Отелло», коли стара романтична традиція тлумачення Шекспіра в російському і європейському театрах вже відходила, а відродження інтересу до Шекспіра у радянському театрі 30-х років ще не почалося.

Саксаганський розпочав виміряну постановку у всеозброєнні знань про театр і епоху Шекспіра, добре знаючи сценічну історію «Отелло», маючи багаті особисті враження від гри іноземних трагіків-гастролерів та російських артистів. Він сам переклав трагедію Шекспіра українською мовою. Готуючи виставу, Саксаганський працював над технікою акторського мистецтва молодого колективу і одночасно створював свою концепцію «Отелло». У режисерському плані — характеристики дійових осіб, історичні відомості, схеми мізансцен, зроблені олівцем ескізи костюмів та декорацій, виразні малюнки деяких картин майбутнього спектаклю.

Трагічні перипетії та характери у виставі Театру ім. М. Заньковецької окрім загальноісторичних і загальнокультурних асоціацій навіюють думки про долю українського народу. Режисерське вирішення конфлікту трагедії походить від української народної пісні, від образів і сюжетів соціально-побутових драм Кропивницького, Старицького і Карпенка-Карого. Трагічне кохання між нерівними — типова колізія української класичної драми. Досить згадати «Не судилось»



«Макбет» В. Шекспіра, «Кийдрамте», 1920 рік. Режисер — Л. Курбас. Художник — Ів. Кулик. Леді Макбет — Л. Гаккебуш. Ескіз.

Старицького і «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» Кропивницького — п'єси, які відображають суспільне життя України 60—70-х років XIX століття.

Використовуючи досвід українського театру, Саксаганський прагнув до конкретно-історичного і соціально-побутового осмислення шекспірівського твору. Режисер приділяв велику увагу національній і, особливо, соціальній нерівності головних героїв. Любов Отелло і Дездемони сприймалася в першу чергу як сміливий виклик суспільству і його законам. Постановник бачив в Отелло й Дездемоні щасливий союз двох вільних, гідних одна одної особистостей. Набагато пізніше, у 1939 році, Б. В. Романицький писав: «Перш за все актор трагедією свого Отелло мусить зворушити серця людей. Завдання взагалі важке, а надто, коли йдеться про таку складну людську натуру, як Отелло, і безмежну гаму його страстей і вчинків»⁷⁻⁸.

Події спектаклю виносилися на вулицю ренесансного міста. Розташовані у глибині сцени архітектурні площини були спрямовані вгору. Перед глядачем височіли фасади будинків, розділені на неоднакові за висотою й характером кладки поверхи, легкі аркади, внутрішні дворики, оточені арокними галереями і колонадами, тераси, маленькі вежі, місточки, канали. На сцені стояли багато інкрустовані меблі. Із захопленням театр відкривав для себе яскравий і святковий світ італійської архітектури епохи Відродження. Сценічне середовище давало повну свободу для розгертання динамічних і глибинних мізансцен. Точно зафіксована пластика акторів була стрімка, розмашиста і картинна. Яскрава емоційність і підкреслена виразність поєднувалися з прискореним темпом і чітким ритмом злагодженої гри акторського ансамбля. У постановці велика роль відводилася костюмам, аксесуарам, декоративним деталям. Щедро використовувалось освітлення, музика, пісні, військові сигнали й шуми. (Музику до вистави написав композитор А. Горілов).

Розглядаючи чудовий світ високого Відродження, Саксаганський висвічував обличчя його героїв. Отелло, Дездемона, Яго. Б. Романицький, В. Любарт, В. Яременко — вперше виконують свої партії, щоб потім вдосконалювати їх довгі роки. Згадуючи спектакль «Отелло» 1926, 1932 і 1936 років, художник Театру ім. М. Заньковецької Ю. С. Стефанчук говорить, що в міру вдосконалення акторами своєї професійної майстерності вони знаходили нові інтонації, пластичні й психологічні відтінки у шекспірівських образах, грали свої ролі більш тонко й глибоко⁹.

«Цікаво,— пише Б. Тобілевич,— що в усіх цих переробках ...суть і строй постановки лишалися незмінно за Саксаганським... Звичайно, це була не реставрація старої вистави, а нова режисерська редакція, яка в основних положеннях ґрунтувалась на тому, що було зроблено Саксаганським»¹⁰.

За першим враженням Саксаганського: «Вся трагедія збудована на пісчаній підвалині і в ній деспотично діє все рок... Взагалі вся трагедія присвячена прокволону розвитку ревності у глупого, довірчого, з солдатським розвитком (Отелло), над котрим панує могутня злоба якогось сверхчоловіка Яго»¹¹.



«Макбет» В. Шекспіра, театр «Березіль», 1924 рік. Режисер — Л. Курбас, художник — В. Меллер. Сцена вбивства. Банко — С. Каргальський.

Режисер визнає владу темних сил в особі «сверхчоловіка», «егоїста» Яго. Довічний хаос нищить короткочасну гармонію духу, яку вдалося пізнати Отелло і Дездемоні. У своїх режисерських нотатках до «Отелло» Саксаганський частково переглядає романтичну традицію тлумачення трагедії і, як у свій час Станіславський, надає їй ознак соціально-історичної конкретності, докладно змальовуючи картину життя ренесансної Венеції. Режисер спрощував образ головного героя і надавав його трагічній долі типових рис. Він бачив Отелло не виключним героєм трагиків XIX століття, а «просто людиною», воїном, солдатом. Отелло — «солдатська душа, простий начальник». Для Саксаганського Отелло «прост и легковажен, почти что глуп. Дездемона скромна и застенчива. Офелія, Дездемона, Корделія — три сестри. Яго — произвольная ненависть до всего честного, прекрасного, доброго, великого (погоня немотивированной злобы за мотивами). Головна риса Яго: зловбий песимізм відносно людей, одцурання всяких моральних розумінь. Вічна насмішка над усім і безумовний егоїзм. Це, так сказати, сверхчоловік. Річард III, як злодій, не уступа Яго»¹².

У процесі роботи над виставою надмірності попередніх режисерських побудов було відкинуто, переглянуто деякі моменти тлумачення трагедії. Долаючи однозначність свого попереднього задуму, Сакса-



Сцена з відьмами. Макбет — І. Мар'яненко. Відьми: Бабіївна, Стещенко, Панченко.

ганський поступово піднімався до розуміння трагічних вершин шекспірівського сюжету — він доводив побутову драму до трагедії. Прем'єра «Отелло» відбулася 6 лютого 1926 року у Дніпропетровську.

Б. В. Романицький, який виконував не лише головну роль, а й обов'язки асистента режисера, згадував, що «трагедію ревнощів Отелло Саксаганський розумів як трагедію згнєбленого довір'я до людей і довірливості. Він не вважав Отелло ревнливим, говорив, що Яго більш ревнливий, бо для цинічного розуму Яго любов, довір'я і чесність є категоріями надто умовними, які потрібні людям лише тоді, коли вигідно... Саксаганський змалював перед нами Отелло як людину великої душі, світлого розуму і гарячої крові. Панас Карпович дбав і про те, щоб у виставі якнайповніше створити відчуття тієї напруженої обстановки державних подій, на тлі якої розгортається трагедія Отелло. Адже ця обстановка має підігрівати і сприйнятливість психіки, і буяння крові»¹³.

На сторінках дослідження «Українська шекспіріана» І. Ваніна слушно відзначає: «Актор не осуджував Отелло і не принижував його людської гідності. Він створював образ глибоко страждаючої людини»¹⁴.

Як стверджує актор Л. Олесь, Саксаганський неодноразово нагадував Романицькому, що «Отелло» не треба грати як «ревнивця», що він «до нестями, жагуче любляча людина. Його любов до Дезде-

мони сильніша, жагучіша, ніж любов Ромео до Джульєтти. Ромео любить Джульєтту чистим, юним серцем. Отелло любить Дездемону сталим розумом і серцем, любить її як чоловічина з наповненою жагою африканського темпераменту... якщо в першій половині п'єси Отелло розкриває велике почуття любові до Дездемони, якщо він співав пісню кохання, то в другій половині Отелло розкриває великі почуття людського страждання, гіркої образи за обезцещену любов, за втрату віри в чудесне, ідеальне, святе...»¹⁵.

Саксаганський був близький до сприйняття образу Отелло Ленським і Станіславським, які тлумачили венеціанського мавра як довірливого, добродушного і благородного романтика. (Показово, що в 20-ті роки обидва режисери звертаються до «Отелло» майже одночасно. Робота над шекспірівським «Отелло» у МХАТі розпочалася в грудні 1926 року. Слід також згадати про плани театру «Березиль» ставити «Отелло» у 1925—1928 роках). Український режисер у своїх думках повертається до минулого і бачить першого виконавця ролі Отелло — англійського актора Річарда Бербеджа. «Бербедж підкреслював найбільше скорботу і розчарування Отелло»¹⁶. Зажурений мавр Бербеджа наводить Саксаганського і Романицького на думку про ображеного і страждаючого Отелло. Вбивство Дездемони для Отелло-Романицького було «як жертвування небу за гріх земний зрадниці дружини», помстою «за наругу над честю, любов'ю — почуттям»¹⁷. «Актор, що мусить грати Отелло, повинен добре і добре врахувати свої сили, — говорив Саксаганський на репетиціях, — не захоплюватися сполохом ревності, не нажимати на горло, не лякати глядача криком і не виявляти себе перед глядачем, що йому як актору фізично важко догравати акт, чи п'єсу. В актора сил мусить хватити на дві вистави, хоч би п'єса йшла щодня на протязі декади»¹⁸.

В образі Отелло виявилися риси творчої індивідуальності Бориса Васильовича Романицького. «Романицький в одну хвилину може здатися вам і поміркованим філософом, і наївною людиною»¹⁹. Благородна стриманість і романтична піднесеність виконання при глибокому і сильному внутрішньому темпераменті, вміння пристрасно й трепетно мислити на сцені позначали трагічний талант Б. Романицького. (В рецензії на книгу Ю. Костюка «Борис Романицький», що була підготовлена до видання у 1946 році, Ю. Смолич писав: «Взагалі, на виконанні ролі Отелло треба було спинитися докладніше. І сама по собі ця роль варта того, і — головне — вона є вирішальною в роботі Романицького — актора, не кажучи вже про те, що Отелло-Романицький це — подія, зламний, кульмінаційний пункт в історії розвитку радянського українського театру. Саме піддавшись розглядові виконання ролі Отелло, можна було цим почати узагальнення акторського стилю Романицького — поширивши аналіз матеріалом ролей сучасного радянського репертуару, зіграних, як відомо, в основному пізніше, після Отелло»²⁰).

У 1959 році на студії Укртелефільм був створений фільм «Борис Романицький», присвячений творчості видатного українського актора. Чотири хвилини екранного часу віддано Романицькому в образі Отелло.



*«Отелло» В. Шекспіра, Театр ім. М. Заньковецької, 1925 рік.
Режисер — П. Саксаганський.
Отелло — Б. Романицький.*

Романицький зіграв Отелло більш як 200 разів. За його словами, з кожним спектаклем він удосконалював свою акторську майстерність, все глибше пізнавав цей образ. Кіноваріант ролі дає нам можливість відчутти своєрідність образу Отелло, створеного Романицьким.

Якщо Остужев, граючи роль шекспірівського мавра, створював образ інтелігента-гуманіста, поета; якщо мужній воїн Отелло Хорави давав волю праведному гніву; а м'який Отелло Ходіятова був журливим і наївним; то пристрасний, суворий Отелло Романицького був овіяний поетичним духом української волелюбної романтики.

Високий і ставний Отелло Романицького схожий на гордого сильного степового орла. Його темні руки утпають у складках білосніжної тканини, оживаючи у скупих могутніх рухах. Затягнутий у розкішно гаптований жилет і підперезаний широким шовковим поясом торс — пружний і

величний. Вільно лежать пишні шаровари. Східний стиль костюма Отелло викликає асоціації з убранням запорізьких козаків. В моменти нерухомості Отелло-Романицький — скульптурний портрет легендарних народних героїв. То поривчаста, то плінна пластика актора зачаровує своєю стрімкістю. Вона несе в собі риси східної плавності і козацької завзятої молодечості.

Пристосовуючи образ шекспірівського мавра до своєї акторської індивідуальності, Романицький — блискучий характерний актор — будував роль на контрастах. Створюючи широкий народний характер, актор не шкодував екзотичних фарб, але грав загальнолюдську трагедію кохання і страждання, великої муки гордої і сильної людини.

Критик Я. Ган писав, що Отелло Романицького — «безмежно довірливий, і це призводить його до загибелі. Його обурення — не дрібне почуття зрадженого чоловіка: це — жадоба помсти за ображене почуття людської гідності»²¹.

У дніпропетровській газеті «Звезда» за 9 лютого 1926 року читаємо: «В Отелло (Романицький) любовна пристрасть змивалась бурхливим потоком гніву»²². У грі актора емоційні вибухи чергувалися зі спадом почуттів. Здавалося, що обурена злими силами природа втрачала спокій, клекотіла, вивергаючи спопеляючі вогненні лави і живлющі потоки вологи. Герой Романицького був близький до природи, глибоко вкорінений в неї, але не примітивний, а суворий

і простий, як південний степ. Коли Романицький виголошує монолог:

Як доведу, що сокіл мій здичавів,
То хоч ці пута із струн могого серця,
Я розірву їх і пушу на вітер,
На волю долі,—

спочатку він запитував з сумнівом, потім спокійно стверджував і знову страждав і рвався на волю, а потім тужив над своєю злою долею. Інтонації актора були подібні до буйних степових вітрів, які, здавалося, то піднімалися на скелі, то проривалися в ущелини.

У хвилини сумнівів Отелло-Романицький — наївний і безпорадний. Обличчя актора виражає внутрішнє страждання й благородство простої душі. Малюючи у своїй уяві картини зради Дездемони, Отелло вірить словам Яго — він поринає у морок душевного болю і зразу світлішає, зігрітий теплом світлого образу своєї коханої і того щастя, що пізнав з нею.

Степова козацька вольниця чітко прочитується в інтонаційному і пластичному малюнку ролі. Особлива стриманість у рухах підкреслює неприборканість темпераменту і відтіняє блискавичну мінливість обличчя героя.

Причина в тім, можливо, що чорний я?
Не знаю ніжної тієї мови, як двірські
Може і тому, що я іду в долину років,
Це ще не велике горе.—

підсумовує Отелло.

Але ось головне: «Нема її і зраджено мене!» — він з боєм видихає першу половину фрази, з жахом вимовляє слово «зраджено» й вибухає гнівом у фіналі. Актор вигукує: «Мене!», немов кидає бойовий заклик. У гніві вихоплює кинджал, розвертається і крадькома, тримаючи зброю коло грудей, біжить у палац. Вибігши на східці, він уповільнює крок, зупиняється і, опанувавши себе, з тяжким видихом вкладає кинджал у піхви, прикріплені до його пояса. «Розрада мені — зневага», — з гіркотою говорить Отелло.

«Падлюко, мусиш ти довести зраду, щоб певний був я», — розлючений Отелло наступає на Яго. Він бере його за грудки й трясє, кидаючи йому в обличчя вимоги, погрози і прокляття.

Отелло до болю в мозку намагався розібратися в собі, зрозуміти людей, які його оточували, і заново пізнати світ. Здавалося, що роздуми поглинули його повністю. Довірливість Отелло-Романицького — чесність людини, яка вихована на традиціях бойового братерства. Міра його довірливості визначалася багатством душі й невичерпною силою уяви. У статті «Моя робота над образом Отелло» артист писав: «Отелло я розумію як людину чесну, людину великого, глибокого серця, гарячої крові і довірливої вдачі»²³.

Актриса Театру ім. М. Заньковецької Н. П. Доценко говорить про красу душі й пристрасність Отелло у виконанні Романицького²⁴. Отелло був сильною і вразливою особистістю, якій був властивий духовний максималізм. В ньому відчувалася людська гідність, духовна



Яго — В. Ярменко.

і фізична сила — це споріднювало його з героями епохи Відродження. Зібраний і вольовий, гордий і рішучий у хвилину небезпеки, він був безпорадною, недосвідченою дитиною у мирному житті. Отелло, зрілий муж і воїн, раптом покохав. Трапилось чудо, і він вперше зайнятий собою.

У спектаклі Саксаганського звучала актуальна для середини 20-х років тема випробування повсякденністю загартованого в боях воїна, героя, увінчаного лаврами перемог. З усією виразністю виявився мотив складного знаходження людиною самої себе, свого місця в суспільстві, необхідного їй для повного саморозкриття і відчуття цілісності й повноти життя. Знищений енергією Яго герой Романицького лишався спокою, здібності орієнтуватися й вирішувати. Глумачачи «Отелло» як трагедію

збезчещеної довіри до людей і довірливості, Саксаганський акцентував момент страждання венеціанського мавра — простодушного чесного воїна.

Справа у тому, що взаємини Отелло і Венеціанської республіки (а саме в них висхідна точка трагедії, як справедливо відзначив Н. Берковський²⁵ у своєму глибокому дослідженні трагедії і К. Станіславський у режисерському плані «Отелло» 1930 р.²⁶) не тільки неповні — синівське ставлення Отелло до республіки й республіканців не просто залишене без взаємності, а цинічно використане і потім осміяне й зганьблене.

Вистава будувалася на порівнянні світу Венеції й світу Отелло і Дездемони, різних шарів суспільства. Широке епічне тлумачення «Отелло» Саксаганського має багато спільного з задумом Станіславського. Принцип побудови конфлікту і взаємин людей перегукується з вирішенням спектаклю Товариством мистецтва і літератури 1896 року.

Любов Отелло і Дездемони жила протидіючи навколишньому суспільству. Образний лад спектаклю був вільним, яскравим, життєствердним. Його душила тривога погоні Брабанцію і Родріго та підступний холод офіційного сенату, тамувала дика образа і розплата поглинутого безоднею страждання Отелло; але добрі сили брали гору і торжествували у фіналі. Докладна картина Венеції й Кіпру у хвилину небезпеки підкреслювала відчуженість мирного душевного стану Отелло від оточуючої соціальної дійсності. (Мимоволі виникає асоціація з долею доктора Живаго Б. Пастернака).

Початок спектаклю. Сцена прихована у темряві ночі. Глибина сценічного простору замаскована легкою завісою, що відокремлювала частину сцени. Від авансцени вгору піднімаються сходи. З обох сторін наступають будинки. Зліва направо, двічі зупиняючись, стрімким кроком проходять Яго з Родріго. «Тепер скоріше будить її отця», — Яго явно поспішає, він діловий і зосереджений. «До побачення», — іде через місток»²⁷, який перекинуто через канал праворуч. З'являється Брабанціо й будить усіх мешканців будинку.

О небеса!... Яка кривава зрада.
Батьки, батьки, не вірте з цього часу
Ні в чім, ні в чім не вірте ви дочкам...

Слуги з палаючими факелами супроводжують процесію. Вогонь підсвічує обличчя, посилює метушню.

«Після того, як Брабанціо й Родріго ідуть: — темно. Завіса роздвигасться», відкриваючи перспективну панораму просторої площі. «Справа вихід Яго і Отелло. Світло»²⁸. Підмостки осягаються, коли на них з'являється Отелло. «Кассіо і декілька офіцерів виходять зліва. Брабанціо, Родріго і дозорці зі смолоскипами виходять з середини». Розгніваний Брабанціо вимагає заарештувати «грабіжника». Наказ Дожа — з'явитися в Сенат. «Всі уходять в напрямку замку Дожей»²⁹.

В нічній сцені сенатори розміщалися навколо довгого столу, немов апостоли на полотні Леонардо да Вінчі «Тайна вечеря». Венеціанський дожд сидів у великому кріслі, яке було зроблене з прямокутних брусків і прикрашене різьбою. Він мовби зрісся зі своїм «троном», сила його влади здавалася непорушною.

Кіпр. Атмосфера напруженого чекання корабля Отелло. Сценічна дія розгортається на двох рівнях — верхній і нижній сцені, на високій терасі і внизу, на уявній морській пристані. Кроки Дездемони, Емілії, Яго прокреслюють три паралелі, які прямують углибину. Прибуває Отелло і відразу кидається до Дездемони: «О, вольнице ти моя!» Отелло-воїн одягнений в розкішне військове вбрання. На Дездемоні — біла довга сукня з газовим шлейфом.

Саксаганський шукає характерність у шекспірівських образах, прагне створити біографії дійових осіб. «Романтична Дездемона — гідна подруга доблесного Отелло, овіяного романтикою епохи», — читаємо у відомого шекспірознавця Л. Пінського³⁰. Для Дездемони Варвари Любарт була властива одухотвореність і жіноча м'якість характеру. За українською традицією жінка — це «краса землі», втілення доброти, ніжності й вірності. «Надзвичайно красивою і світлою була Дездемона-Любарт... — свідчить херсонська газета «Рабочий». — Образ поетичної венеціанки вийшов ніжним»³¹.

Вона, як Корделія, була вірна собі, своєму почуттю і обов'язкові. В неї були благородні риси обличчя і променисті журливі очі. Співучі інтонації грудного голосу Любарт вражали різноманітністю відтінків. Актриса прагнула розкрити внутрішню гідність своєї героїні.

Головною темою трагедії у спектаклі заньківчан стало палке само-віддане кохання і гірке страждання. Навіяні образами українського

фольклору сизокрилий орел Романицького і ніжна голубка Любарт співали пісню кохання і страждання на високій і чистій ноті, натхнено і пристрасно. Образи шекспірівських закоханих в їхнім виконанні були оповиті поезією смутку і нездійсненої мрії.

Тяжко-важко, а хто кого любить,
А ще тяжче, хто з ким розстається,
Ох, і муки-горя набереться!

(Українська народна пісня).

Спектакль 1926 року було забарвлено в ліричні, романтичні й побутові тони. Висока трагедія часом набувала рис мелодрами. Навіть набагато пізніше, у 1937 році, київський критик, високо оцінюючи спектакль заньківчан, писав: «Над більшістю виконавців (у тому числі і основних ролей) тяжать ще залишки побутових прийомів гри. Ця манера іноді суперечить текстові і вчинкам героїв трагедії, що значно зменшує емоційний вплив»³².

У цілісний і чистий світ прекрасних героїв вторгався Яго — В. Яременко. Зовні він був схожий чи то на чорта, чи то на купця, але аж ніяк не на солдата, що відрізняє його від Яго—Станіславського і Синіцина. Яго-Яременко — плоть від плоті патриціанської, купецької Венеції. Він — злий і могутній образ консервативних суспільних сил, які оточували Отелло й Дездемону. Дотримуючись шекспірівського тексту, Яременко «докладно» показував «складену душу» (Н. Берковський) Яго. Саксаганський радив акторові: «Не намагайтесь знайти для Яго якесь определіння по лінії амплуа, це обмежить поле діяльності Яго. Яго і простак, і герой, і резонер, і любовник і все разом взяте»³³. «В. С. Яременко виявив себе в цьому спектаклі як розумний і тонкий актор», — писав Я. Ган. Яго-Яременко — «хитрий і спритний інтриган, що вміє пристосовуватись до людей і обставин. Він завойовує довір'я Отелло удавано відвертою поведінкою: з Дездемоною він розмовляє надівши маску ніжно-співчутливого друга, з Кассіо поводить-ся як вірний бойовий товариш. Яременко підкреслює й іншу рису Яго — його закоханість в інтригу, своєрідне «натхнення», з яким в'яже свою сітку ця безсердечна і подла людина»³⁴.

У п'єсі Шекспіра стикаються мрія і дійсність, ідеальне і реальне. Увесь парадокс трагедії полягає в тому, що Отелло — громадська людина, а Яго — індивідуаліст, але правда Отелло — виключна, а підступність Яго має риси масової типовості. Життя Отелло як громадянина наповнюється змістом і порядком, коли можна віддати себе людям. Розвиток його індивідуальності можливий при зростанні спілкування. Для щастя Отелло потрібні партнери, тому його позиція уразлива, а життєва вдача Яго повністю в його власних руках. Егоїст і цинік, Яго виявляється справжнім ревнивцем-власником. Прокламуючи особисту користь, він поволі руйнує будь-яку цілісність: і суспільну, і людську. Духовні потреби Отелло суперечать життєвій мудрості Яго. Трагічна провина Отелло і Дездемони полягає в тому, що вони не зв'язали на закони світу, в якому панують Яго.

Вільному високому світові Отелло й Дездемони у спектаклі протиставлена груба земна сила Яго й Емілії, образами поетичним — під-

креслено побутові і характерні. Супутниця Яго — його справжнє творіння. Емілія З. Ярошенко — немолода огрядна брюнетка, одягнута в чорне вбрання. Вона близька до типу шекспірівської годувальниці. Жіноче лукавство, важкувате кокетство поєднувалися в неї з грубуватою простотою.

За визначенням Саксаганського, Кассіо — «образований офіцер, світський чоловік з аристократичними манерами»³⁵. Благородний, ставний і молодий, з відкритою душею, Кассіо — І. Слива був близьким до Отелло і Дездемони. Навпаки, Монтано — П. Приходько тяжів до Яго. Він чепурний і досить інфантильний.

Несподівано змінилася Б'янка. Зовнішністю й звичками Б'янка — К. Даценко нагадувала циганку. Почуття своєї героїні актриса забарвила внутрішнім вогнем. Кохання у виставі заньківчан поетизувалося, образи закоханих ідеалізувались. (П. Рулін в статті, написаній з нагоди десятирічного ювілею заньківчан, відмічав, що для театру властиво вкладати «в класичні речі міцніше, мажорніше звучання, аніж те, що припускало традиційне їх виконання»³⁶).

(Павло Тичина закликав армію нових художників:

Ударте у мідь, обезхмарте!

Вірте, (не лірте!), ідіть!

Фанфарами крикніть вночі:

Діези, діези в ключі.

(Плуг, 1925 р.)

Фінальна картина трагедії. Ігровий простір, як і раніше, вільний. У глибині — розсічені аркадами й прикрашені колонадою стіни спальні Дездемони. У ніші ледь видно частину високого ліжка з закріпленими на стовпах завісами. Емілія виринається вперед: «Мені мовчать? О, ні, як вільний вітер, я заговорю!» Отелло схилився над Дездемоною, яка лежить. У пластиці мізансцени настороженість Яго і Монтано межує з поривом Емілії і напруженою увагою, готовністю «повстати» Отелло. Буря гніву Отелло-Романицького змиває гіркоту сумнівів і образ.

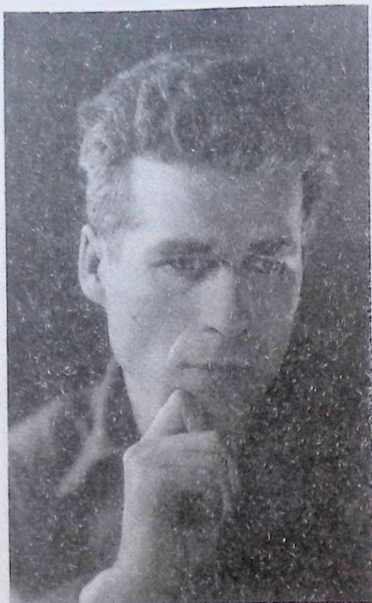
О горе! Дездемона! Дездемона!

Мертва! О! О! О! О!

Вважаючи за щастя смерті, ніж жити в муках, Отелло перериває свій шлях страждань і кохання.

Вистава «Отелло» в постановці Саксаганського поступово руйнувалася. Громіздкі декорації зіпсувалися тому, що театр часто переїздив з місця на місце. У 1928—1929 роках «Отелло» грали в оформленні художника Криги, у 1931 році — М. Саннікова. В афіші стояло вже ім'я тільки одного режисера — Б. Романицького, який ввів багато нових виконавців, зібрав виставу у музичному супроводі М. Бака.

Наприкінці сезону 1931—1932 року Театр ім. М. Заньковецької запропонував інше тлумачення трагедії «Отелло» в перекладі поета Майка Йогансена. Прем'єра спектаклю відбулася в Запоріжжі. На цій постановці, яка несла в собі новий художній зміст шекспірівського творіння, відчутний вплив вульгарного соціологізму. Вільне поводження з класичною драматургією, поширене у радянському театрі 20-х



Іван Чабаненко.

років, яке із запізненням виявило себе на початку 30-х, не тільки «вульгаризувало» великі твори, а й відкривало в них мотиви, тією чи іншою мірою співзвучні часові. Режисери перерахували класиків. У полемічному запалі вони робили це «з цілковитою прямолінійністю, тобто так, як було потрібно, на думку М. Акімова, інтерпретувати цей твір («Гамлет». — Н. Ч.) у 1932 році (тому що зараз кожний сезон народжує нові завдання й нові вимоги)»³⁷. «Гамлет» Акімова у Вахтанговському театрі став п'єсою інтриги й напруженої дії, Гамлет перетворився в енергійного політика.

Тлумачення «Отелло» молодим талановитим режисером Іваном Івановичем Чабаненком у заньківчан якоюсь мірою сприймається сьогодні як передчуття подій 30-х років, пов'язаних зі сталінізмом та поширенням фашизму.

Вистава Чабаненка, здавалося, вела акторів від побутової конкрет-

ності й звичайності постановки Саксаганського у світ абстрактних моральних категорій. Поняття ревності, зради, обману перетворювалися режисером у схему старих пережитків. Але у спектаклі 1932 року ще виразніше, ніж раніше, звучав традиційний для дореволюційного українського театру мотив національно-соціальної нерівності людей, він був більше вкорінений в історичні причини трагічних конфліктів, які розгорталися в «Отелло».

Думка ставити «Отелло» виникла у режисера ще у 1928 році. Студент третього курсу Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка Чабаненко робить макет до «Отелло». Астральні форми здібленої геометричної композиції, можливо, навіяні сценічною архітектурою Крега й Аппія. На передньому плані — нагромадження призм і кубів. Захмарений горизонт загороджено ступінчастими діагоналями замкових стін. Трагічний простір стиснуто і розчавлено якоюсь руйнівною силою.

Сценографічне вирішення, пізніше запропоноване художником М. Санніковим у Театрі ім. М. Заньковецької, у деяких моментах суттєво відрізняється від студентського ескізу Чабаненка, але в головному походить від нього. Воно універсальніше й лаконічніше. Дзеркало сцени — основа піраміди, яка повалилася. Ми бачимо її внутрішній конусоподібний простір. Трикутні грані «піраміди» поступово розсуваються. Підлога сцени піднята під невеликим кутом до

глядача. Затягнута сукнами і чорним оксамитом далека перспектива. Вертикально спадаючі довгі вузькі смуги численних бокових куліс допомагають розкадровці дії. Вони рухомі, у фіналі чорні стрічки з'єднуються, окреслюючи замкнуте коло.

Чабаненко сприймав світ шекспірівської трагедії як світ-в'язницю, в якому гинули Отелло й Дездемона. Поведінка дійових осіб немовби визначена кимось заздалегідь.

Яго пильно стежив за розвитком подій. У сцені Сенату на підмостках — залишки минулої величі, уламки колишньої культури. Дві масивні колони підпирають порожнечу, три вигадливих крісла утворюють трикутник. Венеція була населена прозаїчними, звичайними людьми. «Театр підкреслює цей натяк на класове і національне розшарування, — читаємо в «Більшовицькій правді» від 14 квітня 1934 року. — В сцені наради сенату сатиричними засобами висміюється і рада старійших на чолі з дегенеративним дожем і підкреслюється контраст з ними чесного, хороброго Отелло»³⁸. «В тонах перебільшеного гротеску — писав інший рецензент, — показані дожді і його двір»³⁹.

Дожді — Л. Олесь — стара, шамкаюча, деренчлива худя потвора. Він, мовби цар підземного царства, має на голові дивовижну тіару, схожу чи на ковпак блазня, чи на корону єгипетського фараона. Почет дождя навіть має спогади про маріонеток. Один із senatorів дрімає в кріслі так і не дочитавши до кінця термінову депешу з Кіпру, два інших, вилупивши очі, улесливо закам'яніли біля крісла вождя.

У цій сцені надзвичайно виразно прочитувалася самотність і незвичайність Отелло-Романицького, звучала трагічна тема зіткнення природних людських почуттів із суспільним святенництвом і лицемірством. Життєва енергія належить саме цьому суворому й сильному простому воїнові, солдатіві-найманцю. І природно, що Дездемона, ця нудьгуюча світська левиця, віддає перевагу здоровій грубій силі Отелло. Він внутрішньо зібраний і готовий боротися за свою «здобич» до останнього подиху.

П. Рулін писав про цю виставу: «І хоч яким незавершеним було нове ставлення «Отелло» В. Шекспіра, а втім, виразно звучали в ньому у декого з акторів нові підходи до трактування давно граних уже в іншому освітленні ролей»⁴⁰. Якщо Саксаганський набирив висоту, відштовхуючись від побутової традиції старого українського театру, то Чабаненко, виступаючи за жорстоку правду художнього зображення дійсності, на противагу псевдоромантичному мистецтву, повертався до неї.

Герей Бориса Романицького у другій редакції спектаклю був більш нервовим і заземленим. Напружене безбороде обличчя, гострий погляд розумних очей. Виступаючи проти суспільства, яке його оточувало, він сам уже був заражений його пороками. «Якщо в першій редакції ревності мавра були наслідками глибоких переживань і навіть філософських роздумів, — зазначає І. Г. Ваніна, — то у другій редакції вони стали лише виявом не в міру запального й невгамовного характеру»⁴¹. Таке тлумачення почуттів шекспірівського героя було, безумовно, кроком назад у трактовці людини.

Дочка сенатора для Отелло — жаданий трофей, запаморочлива кар'єра. Режисер якоюсь мірою позбавляв кохання Отелло й Дездемони попереднього духовного змісту і романтичного ореолу. Тут неможливо не згадати більш пізнього тлумачення Отелло, запропонованого Лоренсом Олів'є і режисером Джоном Декстером у 1964 році. Демонструючи пристрась негра до білої жінки, англіїці будуть ставити трагедію Шекспіра виходячи з думки про недопустимість змішування цивілізованої та варварської рас⁴², а у 1932 році український театр розглядав ситуацію п'єси з точки зору дегуманізації суспільства, побудованого на брехні й насильстві.

Дездемона Варвари Любарт у спектаклі 1932 року — типова емансипе. Темне волосся підстрижене за модою 20—30-х років, коротка стильна сукня, вечірні туфлі. Молода рішуча дама. В неї є і темперамент, і вишуканість смаку, і хижацтво світської левиці.

Сцена на Кіпрі мала сценографічний символ — корабельне кільце, намертво прикуте до глухої стіни і прив'язане до підлоги.

Кіпр — колонія, населена не венеціанцями, а турками. В жорсткому темпоритмі сценічної дії, в різких звуках музики композитора О. Радченка, в поглинутому темрявою й прорізаному скісним промінням прожекторів просторі сцени відчувається напруженість і небезпека. Країна, увесь світ на воєнному стані. Зустріч Отелло і Дездемони розіграна як сцена огляду війська. Мізансценічна композиція нагадує картину в Сенаті, тільки зараз царює не Дож, а Отелло.

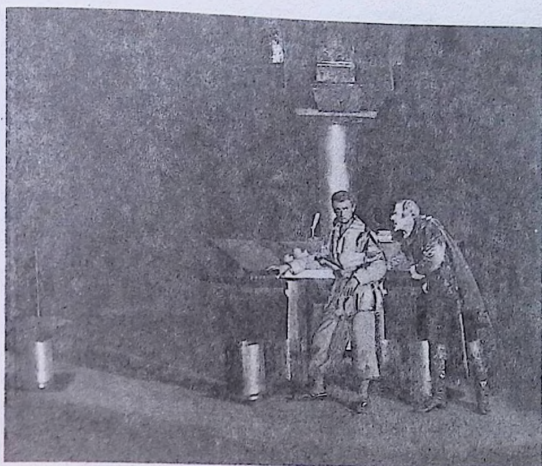


«Отелло» В. Шекспіра, Театр ім. М. Заньковецької, 1932 рік.

Режисер — І. Чабаненко, художник — М. Санніков.

І дія. Сенат. Яго — В. Яременко, Отелло — Б. Романицький, Дож — Л. Олесь, Дездемона — В. Любарт.

III дія.
Отелло —
Б. Романицький,
Яго — В. Яременко.



В усьому блиску амуніції в центрі стоять сповнені сили й вогню венеціанські коханці — Отелло і Дездемона, які святкують перемогу. З обох боків сцени вишикувались п'ять венеціанців і п'ять кіпріотів. Отелло свій серед острів'ян, навіть їхні пишні шаровари і весь костюм одного покрою.

Чорношкірий володар впевнено обійняв свою «жар-птицю». А на передньому плані ліворуч, окремо від усіх, у нахабній позі господаря, стоїть Яго — В. Яременко. Затягнутий у блискучу шкіру й брезент, у високих чоботях, він був схожий на фашистсько-беріївського молодика. Яго — злий демон війни і масової жорстокості. З почуттям расової переваги він владно оволодіває своєю жертвою, підіймає її на диби ревнощів і спалює на вогнищі зради. Яго заводить себе, раз-у-раз відпиваючи із фляги, яка висить у нього збоку. Зло розростається до бісівських мефістофельських масштабів. Перед наступаючим варварством, яким обернулася спроба реалізувати у масовому порядку ідею зверхлюдини, Чабаненко доводить тлумачення образу Яго, запропоноване Саксаганським, до логічного кінця.

Сцена бою нагадує режисерське вирішення цього епізоду Станіславським у спектаклі Товариства мистецтва і літератури 1896 року⁴³. Блищать криві шаблі-ятагани і гострі мечі, шпаги. Бійці попарно зайняли половину сцени. У бійку втягнуто й Отелло. Незабаром і з ним розправляється також швидко й жорстоко, як зараз із тубільцями. Напруженість дії нагнітається бойовими наказами і дзвоном зброї. В повітрі повисло лихо.

Яго, як завжди, займає позицію спостерігача. Станіславський бачив «образ Зла, Війни, Звірства постійно оточеним пристосуваннями, вербує собі нових сподвижників, рекрутів, новобранців»⁴⁴. На цей раз Яго заводить свою найслухнянішу іграшку — Родріго. Артист Я. Крейтор зображав Родріго придуркуватим молодиком. Кирпатий,

повнуватий Родріго в стилізованому театральному вбранні, прикрашеному кружечками, китичками й бантиками, схожий на ляльку. (Згадаймо, що більшість дійових осіб у виставах народної драми були одягнені у військову форму з прикрасами у вигляді медалей, зірок, стрічок, зроблених з кольорового паперу й картону).

Віддана спільниця Яго — сувора й зібрана Емілія. Н. Іванова грала палку виконавицю чужої волі. Вдачу Монтано — С. Грінченко видавав гротесковий грим. Лукавою й спокусливою була Б'янка — К. Мацієвич. Усміхнений, мускулистий Кассіо — П. Колесник мав якості підлабузника та зразкового виконавця.

Саме в період створення цього спектаклю романтично-побутова естетика Театру ім. М. Заньковецької поєднується з гострими сучасними засобами театральної виразності. Для вистави «Отелло» 1932 року властиві висока культура слова, вільне використання сценічної умовності й метафоричної образності. Стиль акторського виконання в цьому спектаклі відрізняється загостреністю й підкресленістю характеристик. Чабаненко ставив завдання «підкорити ансамбль організованому темпу і ритму єдиної партитури»⁴⁵. Діючи в дусі пошуків сучасної йому української прози, режисер шукав нових засобів поглибленого розкриття поведінки своїх героїв. «Намагаючись розпізнати в звичайній людині Людину, розкрити її внутрішній світ, відтворити складну психологічну реакцію на нову соціально-економічну реальність, — зауважує Микола Жулинський, аналізуючи творчість одного з лідерів літератури 20-х років М. Хвильового, — Микола Хвильовий прагне до посилення біологічного фактора в зображенні характерів героїв, акцентує надмірну увагу на патологічних і сексуальних моментах, захоплюється підсвідомими, як тоді писали, стихійними пориваннями своїх героїв до чогось незвичайного, такого, що могло б розв'язати бодай на мить сіру мряку буденності»⁴⁶. В сатиричних і трагічних тонах Театр ім. М. Заньковецької давав концентроване зображення людських пороків.

У порожньому й замкненому просторі сцени — стовп з «короною», рогатий символ — знак ревнощів, які оволоділи свідомістю Отелло. «Це має бути центральна кімната, або правильніш, місце, де відбудеться основна частина трагедії — III і IV дії», — записує у свій режисерський альбом І. Чабаненко⁴⁷. Приміщення нагадує бункер — підземелля ката. Покритий зеленим сукном високий півколом стіл-конторка на циліндрах. З боків — предмети дивної форми: чи то стільці, чи знаряддя катувань. «За столом — колона «узурпованого» стилю, арки (натяк їх) взято з мавританського, — читаємо у Чабаненка. — Самий же стержень колони вільної композиції художника, що має бути більшою частиною бронза»⁴⁸.

Фінал спектаклю. Портал сцени сильно занижено, закрита вся її глибина. Режисер переводив сценічну дію на звирині метафори. У кільці світла — Отелло й Дездемона. Він — у смугастій кофті, вона — простягнулася на шкурі біля ліжка.

Б. Романицький під враженням жданівсько-сусловських ідеологем пізніше писав: «Найбільш спірна постановка «Отелло» була в 1932 році. Нею театр засуджував ревнощі взагалі і виносив суворий присуд са-

«Отелло»
В. Шекспіра, Театр
ім. М. Заньковецької,
1936 рік.
Режисер —
В. Харченко,
художник —
Ф. Нірод.
Отелло —
Б. Романицький,
Дездемона —
В. Любарт, Яго —
В. Яременко.



мому Отелло як їхньому носієві. Була перекреслена у виставі велич душі і чистота серця Отелло-людини. В цій інтерпретації він, зрозуміло, поступово втрачав і симпатію глядача. Щоб цілком зняти у глядачів співчуття до «Отелло», режисер викинув в останній дії увесь монолог перед самогубством Отелло»⁴⁹.

У шекспірівському творі було знайдено живий відгук соціальним і політичним проблемам сучасності. Театр засуджував «ревності, людську заздрість, підступність, мстивість, як і взагалі всяку підлоту... Дуже багато тоді точилось суперечок, дискусій навколо нашої вистави, але ми розуміли, що вистава не звучала так, як ми того хотіли і сподівались. А проте і в ній, досить-таки спірній, було багато цікавих акторських знахідок, а ще більше — режисерських», — згадував, виправдовуючись, В. Яременко⁵⁰.

Труд та страх, колективізація та український голод, політичні процеси та бажання прославити, патетика та ідея простоти. Тридцять роки позначені небаченим ентузіазмом піднятих революцією людей та рабською працею мільйонів, ГУЛАГОМ та I з'їздом письменників 1934 року.

У 30-ті роки «антисила» міщанського мертвого моря збюрократизувала мистецтво, спрямувала розвиток театру вузькою, второваною уніфікацією та «мхатизацією» стежкою. Сценічне мистецтво відіграло неабияку роль у створенні оптимістичного образу епохи. Грандіозні постановочні прийоми сталінської режисури деформують свідомість, ліплять з людей стандартизовану слухняну масу — гвинтиків тоталітарної системи. Від імені народу-переможця робляться соціальні замовлення, вирішуються долі художників — незліченних жертв сталінського ідеологічного терору.

Державна централізація розділяє театри на столичні і периферійні. З ліквідацією ВАПЛІТЕ, розгромом «Березоля», усуненням Курбаса і Куліша, Хвильового і Семенка та багатьох інших, перенесенням

столиці Радянської України до Києва Театр ім. І. Франка на чолі з Юрою, ввібравши кращі акторські сили, стає академічним та орденоносним, опиняється поза критикою. Мистецьке життя України на довгі десятиліття стає одноманітно парадним та все більше відчуженим від досягнень світової цивілізації. Україна, зморена багатомільйонним голодом та ретельними чистками, покійно несла свій тягар до гробниці європейського гуманізму у вигляді гучного та помпезного фашистсько-сталінського псевдокласицизму.

«У 20-х роках модернізація великою мірою перепліталася з українізацією,— пише історик Орест Субтельний.— Але коли в 1930-х роках Сталін знищив українську еліту й поновив політику русифікації, модернізація знову набрала російського вигляду. Водночас українською культурою маніпулювали так, щоб вона знову зосередилася на традиційному для себе ототожненні з консервативним і відсталим селом»⁵¹.

Західна класика в 30-ті роки ставиться в Театрах ім. І. Франка і М. Заньковецької, Одеському театрі ім. Жовтневої революції та Донецькому театрі ім. Артема. В цей час помітно посилюється інтерес до Шекспіра.

Як відомо, Театр ім. М. Заньковецької пройшов через кілька етапів тлумачення «Отелло». Третій відмічено постановкою В. І. Харченка 1936 року. Цей спектакль був більш мажорним за своїм звучанням, в ньому підкреслювалися героїчні, бунтівні мотиви трагедії. В душі життєствердних гуманістичних настроїв передвоєнного часу і переборюючи заземленість попередніх інтерпретацій, Харченко трактував трагедію у світлі відкриттів радянської сценічної шекспірані середини 30-х років і, можливо, першим відгукнувся на поетичне тлумачення Отелло Остужева. У старанно виписаному живописному світі Венеції, створеному художником Ф. Ніродом, жили довірливі й одержимі романтики — Отелло і Дездемона. Романицький, як і в першій постановці, грав Отелло на чарівних контрастах, підкреслюючи своєрідний інтонаційний і пластичний малюнок ролі. «Спочатку він ніжний, зосереджений, мрійливий, а наприкінці його захоплює вир великих пристрастних почуттів»,— писав критик Й. Кисельов⁵². В усіх трьох редакціях шекспірівська трагедія тлумачилася театром як трагедія соціальна.

Романицький, як і інші сучасні йому актори — Олів'є, Остужев, Хорава, Хідоятов, Алекперов, Нерсисян, Касимов,— наділяв образ венеціанського мавра неповторними рисами своєї творчої індивідуальності й національної культури. Геройко-романтичне і, разом з тим, демократичне тлумачення Отелло Романицького органічно увійшло в контекст світової сценічної шекспірані.

Як і Остужев, що після Отелло зіграв Урієля Акосту, розвинувши і загостривши свою гуманістичну тему, Романицький, протягом багатьох років працюючи над образом Отелло, теж звернувся до трагедії Гуцкова.

Вперше він зіграв Акосту в спектаклі Народного театру 1918 року в режисурі Саксаганського, потім у своїй постановці 1926 року і сценічній редакції В. Харченка 1939 року.

В Акості Романицький оспівав палку, бунтівну і самотню душу. Тема зіткнення вільної пристрасної думки із середньовічним фанатизмом, підкреслена Саксаганським в «Уріелі Акості», набула з плином часу на сцені Театру ім. М. Заньковецької героїчних рис і антитоталітарної спрямованості. Повставши проти суспільних канонів і життєвої мудрості, Акоста і Юдіф у репертуарі заньківчан посилювали й відтіняли образи шекспірівських героїв.

Протестом проти насильства над людиною, засудженням тиранії став також спектакль Театру ім. І. Франка 1936 року «Дон Карлос» Ф. Шіллера в постановці Г. Юри і оформленні А. Петрицького. Філіппа II грав Ю. Шумський, Єлизавету Валуа — Н. Ужвій, Великого інквізитора — Д. Мільотенко. Європа вже була заражена фашизмом, а в спектаклі франківців маркіз Поза відстоював свободу духу, закликав до знищення деспотизму та фанатизму, намагаючись вирватися з кам'яної темряви. Але марно. «Важкі архітектурні форми королівського палацу, монументальна скульптура з холодною байдужістю слухали жаркі монологи героїв, — пише дослідник творчості Анатолія Петрицького Д. Горбачов. — Люди придушені до землі цим тягарем, цими низькими стелями. Навіть густа зелень саду в одній з картин, виконана, за задумом художника, об'ємно-пластично, нависає над землею, закриваючи від людей білий світ. Так виникає у спектаклі атмосфера душевної пригніченості в іспанському королівстві, так ви-
являється похмурий образ інквізиції, яка сіє скрізь страх»⁵³.

¹ Кузякина Н. «Макбет» Шекспира в постановках Леся Курбаса // Пьеса и спектакль: Сборник. — Л., 1978. — С. 53.

² Протокол № 25 засідання Режисерського штабу від 22 квітня 1925 р.: (За арх. матеріалами «Березіль» в ДМТМіК України, інв. № 10336). — Київ. — С. 2.

³ Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. — М., 1983. — С. 200.

⁴ Там же. — С. 321, 323.

⁵ Переклад Бориса Тена.

⁶ Див.: Шекспір В. «Макбет». Режисерський екземпляр: (За арх. матеріалами Л. Курбаса в ДМТМіК України, інв. № 9193) та Диригентський план до вистави «Макбет» Шекспіра: (За арх. матеріалами «Березіль» в ДМТМіК України, інв. № 10340). — Київ.

⁷⁻⁸ Романицький Б. В. Моя робота над образом Отелло // Червоне Запоріжжя. — Запоріжжя, 1939. — 23 квітня.

⁹ Бесіда з Ю. С. Стефанчуком 19 лютого 1986 р. — м. Львів. — Магнітофонний запис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).

¹⁰ Тобілевич Б. П. Панас Карпович Саксаганський: Життя і творчість. — Київ, 1957. — С. 266.

¹¹ Саксаганський П. Режисерський план «Отелло»: (За арх. матеріалами Б. П. Тобілевича). — Москва.

¹² Саксаганський П. Режисерський план «Отелло»: (За арх. матеріалами Б. П. Тобілевича). — Москва.

¹³ Цит. за кн.: Тобілевич Б. П. Панас Карпович Саксаганський: Життя і творчість. — Київ, 1957. — С. 263—264.

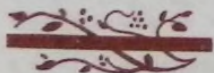
¹⁴ Ваніна І. Українська шекспіріана. — Київ, 1964. — С. 79.

¹⁵ Олесь Л. Режисура на українській сцені: (За арх. матеріалами Л. Олесь в ДМТМіК України, інв. № 5027). — Київ. — С. 68—69.

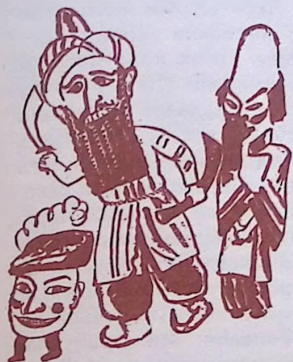
¹⁶ Саксаганський П. Режисерський план «Отелло»: (За арх. матеріалами Б. П. Тобілевича). — Москва.

¹⁷ Олесь Л. Режисура на українській сцені: (За арх. матеріалами Л. Олесь в ДМТМіК України, інв. № 5027). — Київ. — С. 69.

- ¹⁸ Там же.— С. 70.
- ¹⁹ Чабаненко І. Б. В. Романицький // Записки театрального педагога.— Київ, 1980.— С. 80.
- ²⁰ Рец. Ю. Смолича на роботу Ю. Костюка «Борис Романицький» 1946—1947 рр.: (За арх. матеріалами ЦДАМЛМ України, ф. № 169, оп. 1, од. зб. 165).— С. 1.
- ²¹ Ган Я. Заньковчани // Театр.— Київ, 1937.— № 8.— С. 8.
- ²² Звезда — Днепропетровск, 1926.— 9 февраля.
- ²³ Романицький Б. В. Моя робота над образом Отелло // Червоне Запоріжжя.— Запоріжжя, 1939.— 23 квітня.
- ²⁴ Бесіда з Н. П. Доценко 12 лютого 1986 р.— м. Львів.— Магнітофонний запис: (За арх. матеріалами Н. П. Чечель).
- ²⁵ Берковский Н. Я. «Отелло», трагедия Шекспира // Статьи о литературе.— М.; Л., 1962.— С. 64—106.
- ²⁶ Станиславский К. С. Режиссерский план «Отелло».— М.; Л., 1945.
- ²⁷ Саксаганский П. Режиссерский план «Отелло»: (За арх. матеріалами Б. П. Тобілевича).— Москва.
- ²⁸ Саксаганский П. Режиссерский план «Отелло»: (За арх. матеріалами Б. П. Тобілевича).— Москва.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ Пинский Л. Шекспир: Основные начала драматургии.— М., 1971.— С. 219.
- ³¹ Рабочий.— Херсон, 1926.— 6 июля.
- ³² Ган Я. Заньковчани // Театр.— Київ, 1937.— № 8.— С. 9.
- ³³ Олесь Л. Режисюра на українській сцені: (За арх. матеріалами Л. Олесь в ДМТМіК України, інв. № 5027).— Київ.— С. 65.
- ³⁴ Ган Я. Заньковчани // Театр.— Київ, 1937.— № 8.— С. 9.
- ³⁵ Саксаганский П. Режиссерский план «Отелло» (За арх. матеріалами Б. П. Тобілевича).— Москва.
- ³⁶ Рудін П. І. Театр імені Заньковецької // На шляхах революційного театру.— Київ, 1972.— С. 113.
- ³⁷ Акимов Н. О постановке «Гамлета» в Театре им. Вахтангова // Театральное наследие.— Л., 1978.— Т. 2.— С. 153.
- ³⁸ Цит. за: Борщаговський О. М. Шекспір і український театр.— Київ, 1939.— С. 151.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ Рудін П. І. Театр імені Заньковецької // На шляхах революційного театру.— Київ, 1972.— С. 116.
- ⁴¹ Ваніна І. Українська шекспіріана.— Київ, 1964.— С. 94.
- ⁴² Див.: Зингерман Б. Оливье в роли Отелло // Современное западное искусство.— М., 1972.— С. 198—224.
- ⁴³ Див.: Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве.— М., 1983.— С. 170—171.
- ⁴⁴ Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1917—1938.— М., 1977.— С. 273.
- ⁴⁵ Чабаненко І. Ансамбль // Записки театрального педагога.— Київ, 1980.— С. 79.
- ⁴⁶ Жулинський М. Микола Хвильовий // Літературна Україна.— Київ, 1988.— 7 квітня.
- ⁴⁷ Чабаненко І. Замітки до постановки трагедії «Отелло»: (За арх. матеріалами Чабаненка І. І.).— Київ.
- ⁴⁸ Чабаненко І. Замітки до постановки трагедії «Отелло»: (За арх. матеріалами Чабаненка І. І.).— Київ.
- ⁴⁹ Романицький Б. Уривки з моїх спогадів // Заньківчани.— Київ, 1972.— С. 37.
- ⁵⁰ Яременко В. Піввіку творчої праці // Заньківчани.— Київ, 1972.— С. 86.
- ⁵¹ Субтельний О. Україна: Історія.— Київ, 1992.— С. 368.
- ⁵² Кисельов Й. Спектаклі Заньківчан // Вісті.— Київ, 1937.— 24 травня.
- ⁵³ Горбачов Д. Анатолій Галактионович Петрицький.— М., 1971.— С. 78.



Висновки



Постановки творів західних класиків — Софокла, Шекспіра, Лопе де Вега, Шіллера, Гюго, Меріме — на українській сцені 1920—30-х років дають змогу уявити різноманітність мистецьких пошуків того часу, зрозуміти зміст діалогу революційного українського театру зі світовою та національною художньою традицією.

В перші післяреволюційні роки до класики звернулись представник «корифеїв» П. К. Саксаганський і молодий новатор-експериментатор О. С. Курбас, режисери російської школи О. Л. Загаров та О. М. Смирнов, продовжувачі реалістичних традицій українського театру Г. П. Юра та Б. В. Романицький.

Ставлячи трагедії Шекспіра, Саксаганський надавав особливого значення суспільному фону. В той же час Карл Моор, Уріель Акоста і Отелло у виконанні Б. Романицького активно протистояли сучасному їм несправедливому суспільному ладові. Суворая простота і романтична пристрасність героїчних образів, створених видатним українським артистом, надавали сценічній дії історичного масштабу і революційної окриленості.

В «Розбійниках» Ф. Шіллера та «Уріелі Акості» К. Гуцкова (1918 р.) у Народному театрі, в «Отелло» В. Шекспіра у Театрі ім. М. Заньковецької Саксаганський шукав зв'язок історичного минулого з сучасністю. На матеріалі класичної західної трагедії режисер старої школи виховував нове акторське покоління. Використовуючи свій багатий сценічний і життєвий досвід, Саксаганський інтерпретував класичні твори західних авторів, спираючись на здобутки російського та світового театру, який він

Н. Шифрін.
«Змова Фієско в Генуї»
Ф. Шіллера,
1928 р.
Маски.

досконало знав. Якщо в «Розбійниках» Саксаганського перш за все впадає в око співзвучність спектаклю революційній дійсності, то в «Отелло» — близькість до національної традиції. Героїчні постаті Отелло і Дездемони у постановці Саксаганського були овіяні поезією фольклору, їхні долі склалися відповідно до добре знайомих глядачеві сімейних трагедій, які розгорталися в житті і на сцені українського театру минулого століття.

Демократичні традиції народного за своєю тематикою і досить умовного та живописного за стилістикою старого українського театру, звільнені від тягара багаторічних штампів, на повний голос звучали в спектаклях Л. Курбаса та Г. Юри. Лесь Курбас негативно ставився не до мистецтва великих майстрів — корифеїв українського театру, а до багато разів повторених його форм, до засилля побуто-візму, мелодраматизму й етнографізму на українській сцені початку ХХ століття¹. Спираючись у своїх пошуках на прадавні вітчизняні сценічні здобутки, Курбас був лідером українського театру 20-х років, його постановки задавали тон і визначали плин театрального життя республіки. У «Молодому театрі», «Кийдрамте», «Березолі» була створена ігрова полістилістична естетика Курбаса, його система перетворення. Про спектаклі Курбаса і його учнів написано дуже багато газетних і журнальних рецензій, наукових досліджень, вони викликали і викликають надзвичайний інтерес. Новаторська експериментальна творчість Курбаса проходила в умовах контрастів і суперечностей, ентузіазму й ідейного максималізму, сумнівів і зневіри. Ми спробували проникнути в творчий і громадянський світогляд талановитого Майстра трагічної долі, відтворюючи трагедійні спектаклі Курбаса і його учнів, поставлені в 1918—1932 роках на основі західного класичного репертуару.

Естетичні діалоги театру Леся Курбаса оповідали про людину — сучасну та історичну. Цар Едіп, бунтівник Макбет, брат Жан, блазень Трібуле, змовник Фієско. Кожен з цих трагічних героїв ішов своєю життєвою дорогою, виборюючи Свою правду і свободу — чи то соціальну, чи то духовну. Особистісна цілісність Едіпа заступалася нестерпною роздвоєністю Трібуле та хизуватими маскарадами Фієско. Наприкінці 20-х монтажний принцип побудови людського характеру стає домінуючим, театральний герой пристосовується до мінливої і небезпечної політичної ситуації. Середовище ставало все більш агресивним і ворожим до гуманістичних принципів. «Побіждає порядок, а не особа», — стверджував Курбас, розмірковуючи над долею Макбета, на засіданні Режисерського штабу 22 квітня 1925 року.

У «Молодому театрі», а пізніше в «Березолі» в роботі над класичною і сучасною драматургією виховувався універсальний високопрофесійний актор-інтелектуал, який досконало володів духовною спадщиною минулого і всіма засобами сучасної сценічної виразності. Використовуючи яскраві і гострі художні прийоми, березільський актор грав у трагедії, комедії, музичному й сатиричному ревію, агітаційному політичному видовищі. У творчості Курбаса і його акторів відбулося схрещення різних театральних стилів, яке дало надзвичайно плідні результати. Поєднання національної героїко-романтичної традиції й

експресіоністської загостреності дало театральному мистецтву своєрідний український гротеск.

Акторська школа, створена Курбасом, є мистецьким втіленням ідеї соборності, єдності українських земель. Бучма, Гірняк, Крушельницький, сам Лесь Степанович — галичани. Мар'яненко, Сердюк, Ужвій — вихідці з Наддніпрянщини. «Аж ось через поля зеленої Волині несе мене поїзд знову до княжого Львова, — читаємо у «Споминах» Йосипа Гірняка. — Коли раннє сонце біля Красного освітло галицькі поля, я вперше догледів різницю між Східною і Західною Україною. За вікном стали пролітати вузькі смуги селянських нивок. Нивки розділені межами, які мов кантарки на кінській упряжі, що звучують коневі широтою погляду. Не те над Дніпром. Там «лани широко-межу між сусідськими полями. Чи ті вузькі численні межі не звучують і людського кругозору? Чи не заважають вони поглянути ширше на світ Божий?»⁴. Різні світосприймання, різні ритми життя, різна історична доля народу, насильно поділеного у 1654 році навпіл, розділеного між двома імперіями: Росією та польсько-литовською Річчю Посполитою, далі — Австро-Угорщиною. (Але йдеться про останні століття, а якщо поглянути далі, то можна пригадати безліч непроханих гостей, численні переселення і зрозуміти ті мовні, фольклорно-етнографічні та побутові відмінності областей України).

Різниця між галицькою і наддніпрянською акторськими школами — це власне результат могутніх багаторічних впливів західно-європейської та слов'янської культур. Традиція графічного ліплення ролі, нервовість і гострота йдуть із Заходу України, мистецтво психологічного живопису, замріяність і широта — зі Сходу. Та об'єднує їх спільне історичне коріння відкритості і полістилістичності української художньої традиції, ігрової природи яскраво театральної романтичної української акторської школи. (Недарма полюбили в Україні троїсті музики. Скрипка, бубон і цимбали — музикальне тріо, яке об'єднує різні стихії. І, мабуть, можна говорити про схильність українців до компромісу. Бо що таке доля українського народу і української культури, як не доля трагічного компромісу).

В 20-ті роки на класичному матеріалі проходив процес збирання і перегляду героїко-романтичних і соціально-психологічних акторських традицій українського театру. Національна романтика набувала рис революційної дієвості, трагічної загостреності і суворой простоти. Подолання застарілих канонів загальноприйнятої романтизації трагедійного героя було пов'язане з більш глибоким історизмом і тонким розумінням сучасного значення трагічних колізій і образів класичного репертуару. Едіп Курбаса, Лауренсія Самійленко, Макбет Мар'яненка, Леді Макбет Гаккебуш, брат Жан Бучми, блазень Трібуле Гірняка, Фієско Сердюка, Верріна Антоновича, Карл Моор, Уріель Акоста і Отелло Романицького — гідно увійшли в коло класичних героїв, створених артистами світового театру. Кращі представники українського духовного відродження 20-х років не тільки продовжили національну художню традицію. Вони збагатили її новим соціальним і життєвим досвідом, досягненнями класичного і сучасного мистецтва.

Український театр надбав цінний досвід інтерпретації класичної драматургії. Сценічне прочитання «Царя Едіпа» Софокла у «Молодому театрі» і Театрі ім. І. Франка, «Макбета» Шекспіра, «Жакерії» Меріме, «Король бавиться» Гюго, «Змови Фієско в Генуї» Шіллера в театрі «Березіль», «Фуенте Овехуна» Лопе де Вега в Театрі ім. І. Франка, «Розбійників» Шіллера в Народному театрі, «Отелло» Шекспіра в Театрі ім. М. Заньковецької — це вагомий внесок українського театру в історію сценічного втілення західної класики. Нечувана досі різноманітність репертуару, характерна для «Молодого театру» і театру «Березіль», Театру ім. Т. Шевченка і Театру ім. І. Франка, Народного театру і Театру ім. М. Заньковецької, сприяла опануванню художніми стилями різних епох і вихованню високопрофесійного актора.

Звернення українського театру 20-х років до західної класики пов'язане з етапними акторськими і режисерськими досягненнями, з творчими відкриттями, які стали основою розвитку українського театру наступних років. (Інша річ, що органічний розвій українського мистецтва був брутально перерваний, обірваний соціалістично-імперською диктатурою). Насамперед необхідно згадати трагічні образи, створені А. Бучмою і В. Чистяковою; класичні постановки Г. Юри, В. Вільнера і В. Оглобліна в Театрі ім. І. Франка; Б. Тягна в Театрі ім. М. Заньковецької; М. Крушельницького, О. Глаголіна і Б. Норда в Театрі ім. Т. Шевченка; С. Данченка в театрах ім. М. Заньковецької та ім. І. Франка. Йдеться про генетичний код нації, який складається поколіннями, який ніхто не може знищити, який проростає в найкращому.

Наприкінці 50 — на початку 60-х років в Україні була своя коротка відлига і покоління своїх молодих «сердитих» людей, на диво схожих на англійських «розгніваних». Поети В. Стус і В. Симоненко, режисери Р. Віктюк і Л. Танюк, художники І. Григор'єв та І. Марчук у пошуках істини та художньої правди збурювали соціальний спокій відкритою політичною незгодою. Новий рівень осягнення дійсності відкривається в речовій та фактурній натуральності театральних робіт київських сценографів Д. Боровського та Д. Лідера. Створюючи узагальнено-метафоричне сценічне середовище, дійову сценографію «великого стилю», вони продовжують традиції української школи театально-декораційного мистецтва М. Бурачека, А. Петрицького, В. Меллера, А. Хвостенка-Хвостова. Інтенсивний процес оновлення художньої мови українського мистецтва 60-х років проходить під впливом світового і радянського неоавангарду та завдяки звертанням до національної спадщини, в першу чергу 20-х років.

У 60-ті роки до нас повертаються не лише Л. Курбас, М. Куліш і В. Мейєрхольд. У російських перекладах приходять Ж.-П. Сартр, А. Камю, Ф. Кафка. У цей час видаються епічні романи «Людина і зброя» О. Гончара, «Правда і кривда» М. Стельмаха, перші збірки космічних поезій І. Драча («Соняшник») та М. Вінграновського («Атомні прелюди»). В ці роки з'являються поетичні фільми С. Параджанова та Ю. Іллєнка («Тіні забутих предків», «Білий птах з чорною ознакою»), самобутні філософські поезії Л. Костенко та симфонічні вистави С. Данченка.

70-ті — перша половина 80-х років — то період стагнації та прагнення союзної і української партократії загнати національне мистецтво у глухий провінційний кут. Здавалося, назавжди онімла, українська культура на порозі 90-х прокинулася і почала згадувати своє славне минуле, пізнавати творчість української діаспори, знайомитися з близькими і далекими сусідами. Протягом одного-двох років видаються роботи заборонених і забутих істориків М. Грушевського і Д. Яворницького, прозаїків і публіцистів В. Винниченка та М. Хвильового, поетів, літературознавців і перекладачів М. Зерова та М. Драй-Хмари, поетів Є. Плужника та В. Стуса. Повністю знімається ідеологічне табу з імені Л. Курбаса, розстріляного на Соловках 3 листопада 1937 року, і одного з найталановитіших його акторів — Й. Гірняка, який останні десятиліття жив у США.

Сучасний український театр відчуває гостру потребу у відродженні й розвитку національних художніх традицій, у зверненні до світової культури. Дослідження кращих постановок західної класики в українському театрі 20-х років має велике значення для подальшого розвитку акторського й режисерського мистецтва. Спадкоємність постановочних ідей дасть невичерпний запас творчої енергії нинішнім і майбутнім театральним поколінням.

Знайомлячи читачів з новими матеріалами і надаючи особливого значення реконструкції вистави, авторові хотілося показати розвиток новаторського революційного театру 20-х років у його глибинних зв'язках зі своїм часом і з попередньою художньою культурою; дати нове уявлення про творчість П. Саксаганського, Л. Курбаса, Г. Юри, Б. Тягна, І. Чабаненка; зрозуміти самому і показати іншим неповторну красу українського Генія.

¹ Як писав у своїх «Споминах» березілець Йосип Гірняк: «Микола Карпович (Садовський.— Н. Ч.), мабуть, не відав, як Лесь Курбас, вишколюючи новий нарібок акторів, постійно покликався на майстерність акторського тривання цього корифея. Керівник «Березоля» ніколи не дозволяв собі і не дозволяв учням легковажити вклад основників і корифеїв народного театру в історію культурно-мистецької боротьби за право існування. Він з глибокою пошаною і співчуттям ставився до життєвої драми, серед якої доводилося коротати свій вік тим трудовикам пройденої доби. Вони ж, на жаль, не були здатні збагнути об'єктивну дійсність і трагізм епохи. Час і події перескочили через них». — Гірняк Й. Спомини. — Нью-Йорк, 1982. — С. 201.

² Гірняк Й. Спомини. — Нью-Йорк, 1982. — С. 250—251.



Summary



This book is dedicated to the restoration of unknown events in Ukrainian cultural life. The performances of tragedy plays by Western dramatists, which were staged in Ukraine in 1920s and 1930s, have been reconstructed for the first time in this monography.

The author of the book, Senior lecturer of Kiev Theatre Institute (Ukraine) Natalia Chechel has made an attempt to show the significance of democratic traditions in Ukrainian culture in the interpretation of classical foreign dramaturgy and close links between staging classical plays and spiritual atmosphere of the time. She throws light on the innovator's art of director Les Kurbas and acmes of outstanding artists of Ukrainian theatre. The works of Ukrainian stage masters are considered in the context of European theatrical art.

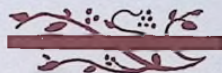
This monography is written on the basis of studing periodicals, memoir and theatrical literature, documents and photos, including unpublished documents, which were discovered in the state and private archives.

The personal meetings of the author with the participants and spectators of reconstructed performances have enriched the author's knowledge with unique facts of cultural life from this period of time. The reminiscences of many theatre people were recorded on tape.

The attentive studing of new materials gave the author possibility to add and clarify the picture of the founding and the functioning of Ukrainian actor's and director's schools. The monography can be used by teachers and students of theatrical art institutes, while studying the history of Ukrainian theatre and stage history of Sophocles, Sheakspeare,

*В. Меллер.
«Мефісто»
на музику Ф. Ліста,
1920 р.
Блакитна танцівниця.*

Lope de Vega, Schiller, Hugo, Merimee dramaturgy on the Ukrainian stage, and also by directors and actors, who work at the realization of Western classic in the modern theatre. It will help readers understand the nature of the national character and distinguishing features of Ukrainian culture.



Від автора



Висловлюю сердечну подяку всім, хто допоміг мені в роботі над книгою порадами і матеріалами. Перш за все П. М. Самійленко, І. І. Стешенко, П. М. Нятко, Н. М. Ужвій, О. І. Сердюку, К. О. Осмяловській, О. В. Смирновій-Іскандер, Р. О. Черкашину, Ю. Г. Фоміній, С. В. Федорцевій, О. А. Даценко, О. Т. Романенко, Ф. І. Радчуку, О. О. Бартошевич, К. О. Стрелковій, Ю. С. Стефанчуку, Н. П. Доценко, Я. А. Козачківській, Б. П. Тобілевичу, І. О. Волошину, С. І. Чечель-Чабаненко, В. А. Юрченку, Р. Я. Пилипчуку, В. Б. Міліці, В. Л. Родько, М. В. Путрі, а також вченим Російського інституту мистецтвознавства та працівникам Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва України і, особливо, моєму вчителю Б. І. Зінгерману.

Н. Шифрін.
«Змова Фієско в Генуї»
Ф. Шіллера,
1928 р.
Ескіз костюма Джулії.

Зміст

Передслово	5
Вступ	7
Саксаганський і Курбас у Києві	
1918 року	21
Театральні експерименти	
Гната Юри	47
«Жакерія» Проспера Меріме в театрі	
«Березіль»	59
На порозі «великого перелому»	83
Шекспір дибом!?	111
Висновки	135
Summary	140
Від автора	142



В. Меллер.
«Газ» Г. Кайзера,
1923 р.
Ескіз костюма.

УКРАЇНСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ ВІДРОДЖЕННЯ



Наталія Петрівна
ЧЕЧЕЛЬ

Кандидат мистецтвознавства, член
Спілки театральних діячів України.
Друкується з 1973 року.
Автор театральних
рецензій та історико-теоретичних
статей у наукових збірках,
журналах «Український
театр» (Київ),
«Сучасність» (Ньюарк — Київ),
газеті «Культура і життя». Викладає
у Київському інституті театального
мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.
Науковий інтерес зосереджений
на вивченні українського мистецтва
в контексті світових культур,
дослідженні творчості Леся Курбаса.