

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
ім. В.Г. КОРОЛЕНКА

ВЕЛИКИЙ МАЙСТЕР "БЕРЕЗОЛЯ"
До 120-річчя від дня народження
ЛЕСЯ КУРБАСА

Матеріали науково-практичної конференції
5 березня 2007 р.

Харків 2007

у режисуру, опанувавши професію актора, і у його акторському мистецтві віддзеркалився процес зміни епох в українському театрі. З'явившись у 1916 р. у Києві, Курбас постав перед наддніпрянцями митцем нового типу. «Ми всі зійшлися на думці, – писав згодом С.К.Бондарчук, – що в особі Олександра Степановича зустрілися з молодим і цілком зрілим актором високої культури, який володіє новою для українського театру манерою тлумачення і втілення ролей, яскравими не знаними нами засобами сценічної виразності, великим художнім смаком і виробленим світоглядом» [5]. Система та принципи нового українського режисерського театру, розроблені Лесем Курбасом, цілком відповідали потребам часу і загальноєвропейським тенденціям.

Чи здійснився б геній Леся Курбаса в Галичині? На це питання не так просто відповісти. Він не здійснився б на Східній Україні, якби не було галицького підґрунтя, адже геній – це особисті якості плюс ґрунт, з якого він проростає до себе самого. Для Курбаса цим ґрунтом була Галичина.

Примітки

1. Антонович Д. Триста років українського театру, 1916–1919. – Прага, 1925. – С. 161.
2. Антонович Д. Триста років українського театру, 1916–1919. – Прага, 1925. – С.164.
3. Маланюк Є. Книга спостережень. Проза. Т.2. – Торонто, 1966. – С. 365.
4. І. Стоколос Я. (Богацький П.). Театральні замітки. // Українська хата. – 1912. – №11–12. – С. 675.
5. «Молодий театр»: Генеза, Завдання. Шляхи. – К., 1991. – С. 113.

О. І. Чепалов

ДРУГЕ ПРИШЕСТЯ ЛЕСЯ КУРБАСА

Онука великого українського актора Амвросія Бучми, знаний київський театрознавець Валентина Ігорівна Заболотна, розповідала історію, схожу на притчу: дідусь її, майже 90 років тому, під час громадянської війни, прийшов до Курбаса в театр з вулиці, в обмотках.

Щедрий чародій української сцени подарував йому справжнє шкіряне пальто та австрійські чоботи. З того часу, вважає Заболотна, наш театр зодягнений та взутий Курбасом.

Незважаючи на апокрифічність цієї історії, вона дуже близька до сьогоднішнього розуміння спадщини Курбаса в нашому культурному просторі. Австрійські чоботи вельми точно відображають, звідки він приніс свою європейську освіченість. Шкіряне пальто («шкірянка») — незмінний атрибут комісарського вигляду, у якому виходили на сцену й герої вистав відповідної епохи. Імовірно, Курбас одержав цей одяг (а також чоботи та харчі) від тодішнього «спонсора» — командування 45-ї дивізії. Проте сам Курбас, на відміну від Мейєрхольда, який після революції змінив костюм чарівного Доктора Даппертутто на шкірянку та будьоновку, «комісарщиною» ніколи не займався, а залишався вірним формулі «інтелектуального Арлекіна», основній для створюваних ним вистав.

Є принципова різниця й між мейєрхольдівським «Театральним Жовтнем» та курбасівським «Березолем». Перший ототожнювався з радикальністю суспільних зрушень революції 1917 р., другий — з мистецьким оновленням, аналогічним подиху весни. Характерний і результат цього пошуку: і Мейєрхольд, і Курбас драгували напівписьменних сталінських опричників своєрідністю творчої вдачі, обраними темами постановок та засобами їх утілення на сцені. Оскільки відбувалося це в епоху уніфікації, суворого дотримання канонів соціалістичного реалізму, російський та український новатори театру опинилися спочатку в громадській ізоляції, а потім у катівнях НКВС.

Надзвичайно схоже й те, що стосується «другого пришествя» Мейєрхольда, а згодом і Курбаса, у театральний світ. Коли, нарешті, зі спадщини майстрів були зняті тавра «мейєрхольдівщини» та «курбасівщини» і минув шок від документальних свідoctв трагедії, вражаючих віроломством та жахами фізичної розправи, линув потік нових публікацій. Він спричинив заповнення лакун театрознавчих і біографічних пошуків та викликав «перефарбування» частини дослідників, які доти праведно служили ідеалам соціалістичного реалізму. Нарешті настала черга майже неминучого славослів'я, іноді завищення об'єктивних оцінок творчості Майстра і як результат — новий виток полеміки про самоцінність його творчості та мистецького оточення.

У пізній період діяльності Курбаса з творчої практики виключався дух змагання, суперечок різних художніх напрямів, методів, уподобань (характерний для першого десятиліття радянської влади), вельми непереконливими здаються сьогодні спроби мистецтвознавців забути особливості часу та зосередитися на стилєвих пошуках окремих митців, таких як Л. Курбас у театрі, Б. Лятошинський у музиці, О. Довженко в кінематографії або П. Вірський у хореографічному мистецтві. Слід пам'ятати, що диктат системи визначав усе, і тільки в дуже обмеженому полі художньої творчості окремим митцям пощастило висловити власні творчі позиції.

Загальноновизнано, що творчість Курбаса ввійшла в контекст європейського (тобто світового) театру. Йдеться лише про те, кому належить те чи інше відкриття. Проте в театральному процесі часто відбувалося прокладання «тунелю» до однієї й тієї ж мети (здавалося, що в різних напрямках). Режисери, які опинилися віч-на-віч зі своїми опонентами, поспішали позначити своє досягнення іншою назвою, або обвинуватити суперників у плагіаті. Однак все пояснювалося збігом силових ліній соціуму та мистецтва, що спрямовували магнітну стрілку пошуку за необхідним напрямком. Деякі обдаровані митці (у тому числі Курбас) це відчували.

Колись великий поет О. Мандельштам пророкував театрові Курбаса «чинний та благородний розпад. З нього, підкреслював поет, вийдуть основні типи українського театру і, працюючи роздільно, продовжать його роботу» (1–102). На жаль, здійснилася тільки друга частина цього прогнозу. Розпад обернувся на руйнацію.

У 1993 році у Харкові відбулася своєрідна «поминальна молитва» за Майстром. Із Соловків (де було страчено Курбаса), за ініціативою старійшини «Березоля», Романа Олексійовича Черкашина, привезли жменю землі і змішали з тією, де спочиває прах матері Курбаса (Ванди Адольфівни) та жінки (Валентини Чистякової). Ця символічна акція відбулася під час Міжнародного театального фестивалю «Березіль-93», який увійшов в історію українського театру завдяки своїй грандіозній програмі та участі видатних особистостей (Іннокентій Смоктуновський, Олег Єфремов, Донатас Баніоніс, Лев Додін, Марк Розовський) та знаних у світі театрознавців українського походження (Валеріан Ревуцький та Сергій Шевельов (Шерех), безпосередні свідки багатьох вистав Курбаса).

Український театр на «Березолі-93» був репрезентований такими особистостями як Богдан Ступка, Богдан Козак, Федір Стригун. У фестивалі брали участь театральні колективи з Росії, Білорусії, Іспанії, Франції, Бразилії, США. Незважаючи на те, що за два роки до того мистецька акція з такою ж назвою пройшла у Івано-Франківську, харківський «Березіль-93» залишився в пам'яті як найбільш гідний та представницький театральний форум, присвячений видатному майстрові. Вражало, що на його афіші були назви чотирьох п'єс Миколи Куліша, які визначали долю театру Курбаса. Це перш за все заборонений до показу «Хулій Хуріна», з його проблемою невідповідності справжніх та удаваних героїв часу. Дуже сучасними виявилися примусова «українізація» в «Мині Мазайлі» або прикмети життя тодішньої української столиці в «Народному Малахії», де мрії головного героя, з одного боку, сприймалися як марення (і насправді були утопічними), з іншого — відбивали невідповідність між гуманізмом проектів та ідеями радянської влади, що робила з людей слухняних роботів. До місця була згадана втрата ідейних та моральних орієнтирів у «Маклені Граса», немовби прихована нетутешнім місцем дії (Польща).

У репертуарі фестивалю були також дві вистави, які можна вважати безпосереднім продовженням курбасівської традиції репертуарного театру, що відчуває больові точки епохи. Це, насамперед, вистава Л. Додіна «Брати та сестри» (за Ф. Абрамовим) про убогість та сподівання російського села після Великої Вітчизняної війни. Одинадцять селянських копійок за трудодень, острах за долю людей, які підписали колективну скаргу районному начальству, сприймалися не як факти нещодавньої історії, а як її грікі уроки, підтверджені емоційною силою мистецтва. Подібне враження справляв спектакль Мінського театру ім. Я. Купали (за його ж п'єсою «Тутешні» в режисурі М. Пінігіна) про диктатуру більшовиків у післяреволюційній Білорусі, життя та смерть однієї з «маленьких людей», яка потрапила у вир історії.

Театральна ситуація, яка виникла в Україні на початку 90-х років ХХ ст., багато в чому визначалася розбудовою української державності та сприяла поверненню імен митців «розстріляного відродження» до пантеону засновників національної художньої культури. Водночас спостерігалася тенденція до активізації формотворчості, символом якої знов-таки став курбасівський «Березіль». У цьому пошуковому напрямку виник фестиваль «Мистецьке березилля», ініційований та організований режисером і продюсером Сергієм Проскурнею. В одному зі своїх

програмних виступів він навіть спромігся назвати «Березілля» «мистецькою мовою 1990-х років», хоча спільного в драматургії видовищ та векторах режисерського й акторського пошуку кінця ХХ ст. було обмаль.

Новації відбувались і у колишньому «Березолі» – театрі з дивною й драматичною долею, покалічені долі минулих керівників колективу (починаючи з Курбаса) збереглися в його генетичній пам'яті та даються взнаки майже в кожній постановці. Нарешті, назва курбасівського театру відновилася у афіші малої сцени театру імені Т. Шевченка. Започаткована Ігорем Борисом (як головним режисером театру) система вільного запрошення режисерів на постановки (схожа на колишній курбасівський Режлаб) розкривала необмежений простір для різноманітних експериментів. Останні доволі часто претендували на продовження курбасівської традиції, хоча такими насправді не виявлялися. Це легко простежити у роботах Андрія Жолдака, режисера оригінальної вдачі та потужної експансії.

Жолдак, який іменує себе не інакше як Тобілевич IV, очолював Харківський театр імені Т. Шевченка з 2002 по 2005 рр., обіймаючи посади головного режисера, художнього керівника та директора. Він забажав позбавити театр імені Шевченка та повернути назву «Березіль», яку надав колективу великий Курбас. Хоча цілком зрозуміло, що театр Жолдака зовсім не курбасівський «Березіль», кожна вистава якого була часткою історії та краплиною людської крові. У виставах Жолдака визначальну роль відіграє не кров, а людські випорожнення, мильна піна. Справа тут, мабуть, не в естетиці видовища, завжди суперечливій, а в етиці спілкування з глядачем і артистами, у поводженні з текстами великих авторів Шекспіра, Тургенева, Солженіцина, Гольдоні, імена яких він виносить на афішу.

Абсолютно протилежним курбасівській системі образного перетворення є перетворення акторів на «понадмаріонеток» (що Жолдак не приховує, а навіть підкреслює). Типічна для постмодернізму відмова від наративності, тобто використання вербального тексту, викликає низку стоп-кадрів, які можна включати у виставу Жолдака в будь-якій послідовності. Режисер часто перемонтовує вже зроблене або вилучає з нього цілі шматки, відбиває непевність художнього задуму. Арсенал режисерських прийомів художнього керівника театру запозичений переважно із сучасної мас-культури, недоречно змішаної з поетичними знаками-символами. Можна, маючи таку нагоду, знайти їх численні

прототипи у творчості Є. Гротовського, Х. Арабаля, А. Васильєва, Е. Някрошуса. Тобілевич IV неодноразово заявляв, що під український театр треба закласти вибухівку. Навіть пересічний глядач помітить, що наш театр дійсно потребує оновлення.

Рівно 80 років тому на республіканському театральному диспуті Курбас говорив про те, що «український актор залишається дилетантом, за якого грають грим, костюм, ситуація або літературна фраза. Все грає, тільки не він, журився з цього приводу Майстер» (2). Епоха соціалістичного реалізму відкинула експерименти Курбаса більше ніж на півстоліття. Друге пришествя Майстра відбулося вже в постмодерністську (стосовно філософії і мистецтва) епоху та час соціально-політичної невизначеності, відсутності національної ідеї та моральних пріоритетів буття. Тому сьогодні дуже важливо згадувати мистецтво Курбаса в контексті больових зон його епохи, а не тільки в стилізовому колі театральних пошуків.

Примітки

1. Мандельштам О. Березиль (Из киевских впечатлений) // О.Э. Мандельштам. Собр. соч. В 4-х т. Том третий и четвертый. — М.: "Терра". — С.103.

2. Курбас Л. Сьогодні українського театру // Культура і життя, 1986. — № 49, 7 грудня.