

М. КАЧАНЮК*

ТЕАТР КРАЇНИ РАД “Березіль” 1922-1932

“Березіль” як витвір молодого історичного класу виявив у своїй десятирічній художній боротьбі злет творчих сил, що були пригнічені в Україні азіатським капіталізмом царської Росії. Десять революційних років наполегливої роботи “Березоля” – короткий термін, але в історії українського театру це ціла епоха.

Український театр до революції пройшов дві основні стадії свого розвитку: селянсько-буржуазного *етнографізму* (тут і далі всі виділення подаються згідно оригіналу статті – прим. ред.) і міського буржуазного *модернізму*, з якого вийшов “Молодий театр” (1916-1918). Звідси беруть початок перші паростки “Березоля”.

Центральний художній нерв “Молодого театру” і “Березоля” *Лесь Курбас* не був вихований поміщицько-буржуазною культурою Росії. Перебуваючи в художньому оточенні Львова, Курбас формував свій юнацький світогляд на буржуазному *модернізмі* середньої Європи початку ХХ ст.

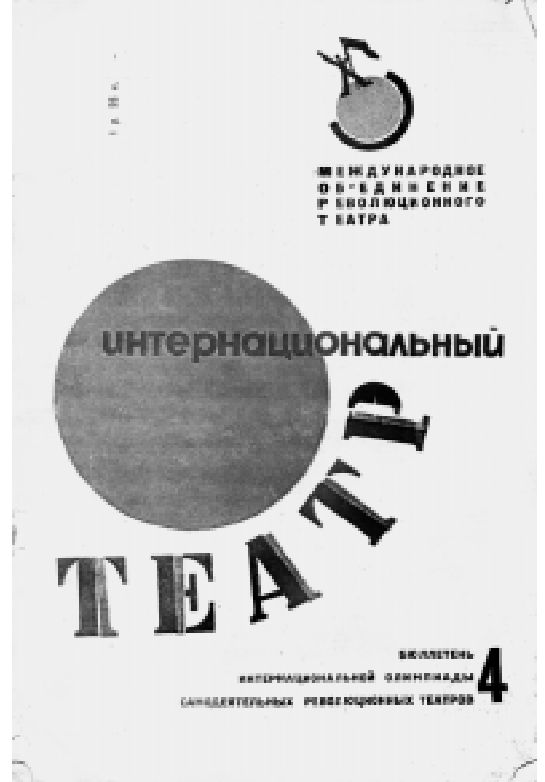
Літературний термін “модернізм” містить у собі визначення стилю як чогось нового, модного на протипагу попередньому класичному чи натуралістичному. Це “нове і модне” має в своїй основі фінансову та індустріальну експансію тодішнього капіталізму зі всіма його суперечностями, головним чином, з його руйнацією дрібнобуржуазного побуту і психології.

Художній світогляд Л. Курбаса черпає свої соки (не кажучи вже про класиків) з різних “модерністських” “ізмів”. Не декаданс дрібнобуржуазної психіки захопив його, а навпаки, “воля до життя” індустріальної капіталістичної культури – і водночас – ненависть до капіталістичних сил, що знищили ту інтелігенцію, до якої він належав.

Приїхавши в Україну й організувавши в Києві “Молодий театр”, Лесь Курбас уже був добре ознайомлений із новими течіями в європейських театрах. Він знав “модерністські” постановки польських сцен – Вайльда, Метерлінка, Ібсена, Стріндберга, д’Аннунціо, Гавптмана, Гофманстала й інших, знав німецьку ілюзорну насиченість експериментів Райнгардта, знав і ідеали оптично-театрального образу Крега; з художників знав і любив Сезанна й Пікассо.

Усе це було для нього не тільки сухим багажем знань; усе це він глибоко пережив як інтелігент, якому не давав розвернутися загниваючий капіталізм.

Тому не дивно, що “Молодий театр” під керівництвом Л. Курбаса в українській буржуазній дійсності в Києві став суб’єктом дрібнобуржуазної, формальної революції чи протесту проти буржуазного театру (Садовського) з його



залишками феодального пасеїзму. Звідси виростала культура стилю “Молодого театру”, яка потім через Жовтневу революцію в трансформованому вигляді знайшла своє продовження в “Березолі”.

“Молодий театр” у соціальному плані був не тільки протестом інтелігента проти зарозумілого буржуа, але й компромісом з ним. Звідси стиль – *еклектика*.

Театр заперечував міщанський побутовий театр (Садовського) і утверджував “абсолютну красу творчого “я” актора”.

Примирившись із буржуазною дійсністю, театр відійшов у пасивну “глибоку” стилізацію.

Боротьба проти тенденційності й шаблону йшла поряд із пропагандою тенденційної символіки. “Молодий театр” відкидав натуралістичне копіювання, ілюзійність, психологічні нюанси, рвався до абстрактних висот “незалежного” мистецтва, водночас розуміючи, що воно залежить від буржуа.

Тому ми бачимо на сцені “Молодого театру” поряд із символічними п’єсами також і психологічно-реалістичні п’єси Винниченка.

Але основне в творчому методі Л. Курбаса – все-таки той експресіоністичний вибух, що його породила війна в Україні незалежно від німецького експресіонізму і який штовхнув “Молодий театр” до мас. Інсценізація лірики, поема Шевченка “Ян Гус”, навіть стилізована постановка “Царя Едіпа” мали експресіоністичний відтінок.

І справді, велике досягнення Л. Курбаса на той час – робота над хором як головним сценічним чинником. Його класична робота в цьому плані – інсценізація поеми Шевченка “Гайдамаки” (підготована пізніше, 1920 р., вона згодом увійшла до репертуару театру “Березіль”).

В українській драматургії це перший і єдиний твір, побудований на хорових принципах, відмінних від античної драми. Під одночасним впливом експресіоністів і Крега, Л. Курбас навчав акторів техніки руху та ясності художнього образу.

Культура актора зростала і в трансформованому та поглибленому вигляді перейшла в “Березіль”.

*Імени автора встановити не вдалось (прим. Г. В.)

“Молодий театр”, отже, був для “Березоля” і підготовчим ґрунтом і водночас об’єктом заперечення. Шлях від “Молодого театру” до “Березоля” – це історичний процес дореволюційної дрібнобуржуазної інтелігенції.

Революція, розгромивши буржуазію і встановивши диктатуру пролетаріату, викликає в суспільстві грандіозну перебудову всього культурного життя. Виникають нові організаційні осередки, засновано літературні видавництва, пролеткульту.

1922 р. учасники “Молодого театру” і багато нових працівників створюють у Києві “Художнє об’єднання “Березіль”.

Це був час жвавих дебатів, диспутів, гарячих суперечок про нове пролетарське мистецтво. У них беруть участь не кабінетні професори, а та “невизнана” до розуміння “високих” художніх проблем пролетарська молодь, яка дає громадську основу радянській культурі.

Революційна гарячковість, перше революційне нахнення в культурно-громадській роботі, всі ці тисячі тисяч мітингів із прокламаціями і маніфестаціями створюють основний ритм життя.

Такою революційною динамічністю слова і дії наповнені перші кроки “Березоля” в пошуках стилю. Як і весь революційний процес в українській культурі того часу, так і процес розвитку “Березоля” йшов по лінії критичного переборювання старої буржуазної культури і створення нової пролетарської культури.

Тому “переоцінка цінностей” стала одним із основних моментів театрального виробництва, а найголовнішою метою театру було пробудити класову свідомість пролетарського глядача до активної діяльності.

“Березіль” зрозумів із самого початку, що він не може тільки пасивно відображати. Він – активний чинник у перевихованні та пробудженні всіх емоційно-активних сил пролетарської громадськості. У цьому переконують художні хроніки і ревію “Рур” (напад французьких імперіялістів на Рур), “Жовтень” (до річниці Жовтневої революції), “Напередодні” – “Пролог” (1905 р.). Як карикатури селянсько-буржуазного побуту йдуть “Пошились у дурні”, “За двома зайцями” та ін.

Перший період “Березоля” в Києві був важким шляхом боротьби проти українського міщанства, проти залишків феодальної закостенілості й сентиментальності. Індустріальний пролетаріат, що сховався зі своїм світоглядом на сцену “Березоля”, викликав у націоналістичних колах Києва твердий спротив.

“Березіль” йшов уперед.

Полишаючи збоку його (“Березоля” – прим. ред.) колосальну громадську і організаційно-педагогічну роботу, зупинимося на двох постановках того часу: “Газ” І. Кайзера (1922) і “Джамі Гігінс” Е. Сінклера. Це два перших етапи художніх пошуків “Березоля”.

Зазвичай “Газ” у “Березолі” вважають тріумфом експресіонізму, цього виразника дрібнобуржуазного бунту. Це не зовсім так, бо суть не в тому, що автор п’єси І. Кайзер – відомий німецький драматург-експресіоніст. Експресіо-

ністичний пафос був і в “Молодому театрі”. Але в революційному “Березолі” він цілком перероджується. Театральне мистецтво, завоювавши експресіонізм, деформувало його під час революції (на противагу Німеччині, де літературний експресіонізм завоював театр).

Замість абстракції, невизначеного бунту “Молодого театру” “Березіль” конкретизує прагнення революційних мас і соціально зумовлює гру актора-маси. Спочатку Л. Курбас нівелював індивідуальність актора, щоб підкреслити колективність, і не дав діалектичного синтезу. Та все ж він підкреслив динамічну цінність нового жесту, обумовленого світлом і ритмом. Уже тут Л. Курбас намагався поєднати відчуття простору, глибини, об’єму (від Сезана) з конструктивною формою (від Пікассо). У цьому ж напрямі йшло майстерне оформлення В. Меллера.

Нівелювання психологізму, підкреслювання дії – формальний бік справи. П’єса, однак, була позбавлена революційної ідейності не тільки через свій дрібнобуржуазний характер, а й тому, що театр сам не продумав революційного вирішення проблеми “машина і людина”. Відчуття, що людина-робітник – тільки раб мертвої машини, залишилось у виставі.

У постановці “Газу” “Березіль” досяг межі динамічного вираження, поза яку йти було неможливо. З цього часу зазвичай переважають елементи конструктивізму. Ексцентрика послаблюється. З соціального боку це пояснюється перемогою революції, початком спільної роботи інтелігенції з новим історичним гегемоном – пролетаріатом.

На цьому шляху “Джамі Гігінс” є рішучим переломом. Ця постановка Л. Курбаса насамперед ясно підкреслює ідею боротьби за пролетарську революцію. Те, що в “Газі” було тільки психологічною установкою, формальним натяком, те в “Джамі Гігінсі” стає ідеологічною активністю, конкретністю класової ідеї. Шлях героя п’єси “Джамі Гігінс” один – обов’язковий і немінучий – до комунізму.

У “Джамі Гігінсі” на противагу “Газу”, індивідуальна гра актора побудована на єднанні з колективом. Жест актора, його сценічне слово побудовані на витонченій техніці. Різко підкреслено формальну самоцінність театрального мистецтва. Тут зі сцени говорить не драматург, а сценічний образ сам від себе, своїм “символом” чи “схемою”, що примушує замислитись. Де мистецтво дбає про натуральність і “життєву правду”, там воно перестає бути мистецтвом. Це було ясно з перших кроків “Березоля”.

Головне полягало в тому, що “Джамі Гігінс” породжений культурою індустріального пролетаріату з його широкими інтернаціональними почуттями, з його революційною активністю і з його технікою. Звідси – акцент на свідому цілеспрямованість, на організацію речей, на застосування науки. Мета – викликати у глядача не стихійні емоції, а потребу замислитись.

В епоху воєнного комунізму театр “Березіль” насичував сцену анархічно-експресіоністичним бунтом п’єс Ернеста Толлера (“Бунт машин”, “Людина-маса”).

У лещатах німецького капіталізму Толлер затемнював гостроту революційної ідеї дрібнобуржуазним нігілістичним пафосом і скепсисом. Це був стихійний протест проти

старого класу і як такий відповідав настроям анархо-бунтарських шарів художньої інтелігенції перших років пролетарської революції.

Дрібна буржуазія і не відмерла ще буржуазія взагалі розглядали неп як повернення до “нормального життя”. З розвитком господарства і промисловості в Радянській Україні зростають і культурні потреби робітників.

“Березіль” у цей відповідальний час вважає за потрібне змінити і поглибити свій творчий метод.

Розвиток української пролетарської культури в той час ускладнює відродження деяких форм капіталістичного господарства, що посилює позиції старого прошарку буржуазної інтелігенції.

Київське міщанство, стара інтелігенція поставились вороже до “Березолю” і мріяли про старий психологічний театр. Із цієї важкої ситуації “Березіль” виходить, переїхавши 1926 р. у Харків, у пролетарський центр Радянської України.

Не “Макбет” Шекспіра (у Києві), а незначна п’єса Кроммелінка “Золоте черево” стає наступним етапом художнього розвитку “Березоля”. Не дуже легко домогтися великих успіхів в осучасненні геніяльного Шекспіра. “Макбет” для “Березоля” став об’єктом поглибленої роботи.

“Золоте черево” (1926) потребує наукового дослідження. Можливо, складність спектаклю була причиною його провалу. Надмірна глибина режисерської думки привела до абстракції. Не було дотримано міри технічної майстерності, ритму рухів.

Герой п’єси Огюст – не тип, не символ, а реальний індивід, що пожирає золото. Не казка і не мрія. Він їсть, а всі крутяться довкола нього. Хотіли б теж поїсти. Смішна трагедія буржуазії. Цей Огюст тисячами ниток зв’язаний зі своїм оточенням, ніби з грецьким хором. Але всі вони не проголошують якихось моральних цінностей, не створюють настрою. Вони живуть, метушаться, кричать – бо хочуть жертви золото... Карикатура на капіталізм.

Колись драматург торжествував, проголошував, кричав. Боротьба характерів, індивідуалізм – належать минулому. Сьогодні – класова ідея. Активний діяч – актор. Театральний колектив вкладає в поетичний твір живу ідею, кров, життя, дає йому живе соціально-класове пояснення. Колектив звертається до колективу.

“Березіль” не ігнорує драматурга, він шукає його. “Березіль” і в своєму творчому методі шукає нове, шукає ритм нової революційної епохи.

Після провалу “Золотого черева” “Березіль” не йде на компроміс з недовольним міщанством (хоча спектакль “Седі” Могема і Колтона є таким теоретичним компромісом). Театр постійно намагається “брати наскоком” ідеологічну форму пролетарського театру – то через сатиру, то прямою пропагандою (“Напередодні”, “Комуна в степах”, “Шпана”, “Жакерія”).

Радянська драматургія в перші роки революції звертала увагу тільки на невеликі робітничо-селянські сцени і давала художні агітки. Цього вимагав політичний момент класової боротьби.

У “Березолі” не було радянського репертуару, і він змушений був задовольнятися здебільшого переробками.

Але ці переробки готували ґрунт для радянської драматургії.

Перша українська радянська сюжетна драма для великих сцен високої художньої цінності – “97” М. Куліша (1924) – обійшла всі радянські театри. Її автор зближується з “Березолем”.

За М. Кулішем виступають нові драматурги: Микитенко (“Диктатура”, “Кадри”), Первомайський (“Невідомі солдати”, “Містечко Ладено”), Ірчан (“Плацдарм”).

Але репертуарний голод не зменшився. Театр працює над новими формами *ревю*. Тут насамперед треба відзначити “Жовтневий огляд”, що є першою спробою художнього монтажу.

Із оригінальних п’єс у репертуар “Березоля” входять “Народний Малахій” і “Мина Мазайло” М. Куліша.

Для “Березоля” особливо важлива його п’єса “Народний Малахій” (поставлена 1928 р.). Проблему міщанського гамлетизму автор вирішує в жанрі трагікомедії. Театр грає на протиріччях. Немає конкретної межі між карикатурою в грі актора і серйозним реальним образом. Із того, над чим сміємось і що ми заперечуємо, негайно виростають паростки позитивного. Діялог переходить у симфонію слів. Але цю симфонію руйнують різкі дисонанси.

Що це – пародія? Ні. Символіка? Ні. Малахій божевільний чи здоровий? І те, і інше. Все ці протиріччя, покликані підкреслити повну безхребетну хисткість українського міщанства, врешті-решт цю ідею ще більше затемнили. І хоч режисер Л. Курбас проявив себе при цьому як глибокий філософ, хоч В. Меллер проявив себе як першокласний художник-конструктор (особливо в сцені сну Малахія), п’єса виявилась політично реакційною. Художність твору не можна, звичайно, відривати від його ідеологічно-політичної установки. З класово-пролетарського погляду в п’єсі неправильно трактується національна ідея, в художньому плані вона неправильно вирішена і автором, і театром. Пролетарська громадськість постановку не сприйняла.

Короткочасний політичний зрив театру в його принципах, установках і практиці був переборнений в переході до конструктивного періоду (“Диктатура”).

“Диктатура” Микитенка (1930) – новий етап “Березоля”. Політично актуальна п’єса, хоч і з натуралістичним забарвленням, поставлена “Березолем” як *опера драма*, опера-драма, побудована на слові і жесті, а не на співі. Для цього треба було вилучити насамперед усі епічні елементи (монолог, дія за сценою) і “психологічну боротьбу” із діалогом. Діялог набирає форму речитативу. Музика доповнює не тільки всі “психологічні” моменти, але й жест, і тональність мелодики слова.

Така деформація словесного натуралістичного тексту мусила б у той же час привести й до деформації простору, у якому розміщуються предмети і люди (село – маленькі ящики хат, від яких вертикально піднімаються люди).

Л. Курбас, намагаючись підкреслити загальнокласові процеси, руйнує ілюзію агітаційного плаката на сцені.

Дослідження *сценічного руху* акторів у “Березолі” вимагає глибокого критичного аналізу.

Кожен рух актора з найдавніших часів до сьогоднішнього дня був у кожному епоху іншим, залежно від рівня роз-

витку суспільства. Сьогодні революція, ламаючи всі традиції старих ідеологічних форм, ламає старі форми й на цій ділянці акторського жесту.

І тут “Березіль” веде наполегливу боротьбу.

Театр як певна форма суспільної свідомості розвиває свою культуру зі своїми основними компонентами – актором, режисером, художником, драматургом, музикантом – на широкій базі суспільного життя класів.

Головне в “Березолі” – не режисер, а театральне мистецтво в цілому як демонстрація досягнень соціалістичної країни.

На сьогоднішній день режисер – насамперед філософ, який на основі діалектичного матеріалізму повинен уміти правильно поставити проблеми життя і мистецтва і правильно вирішити їх на сцені. У новій обстановці класової боротьби, при нових суспільних взаєминах змінилось трансформування мислення людини і структура її психіки. Для радянського режисера важливе не тільки абстрактне знання, що психоідеологія людини змінюється при певній суспільно-класовій ситуації. Він повинен це об’єктивно пояснити, конкретно показати на сцені, дати діалектичний показ людини в її протиріччях, що впливають із конкретної обстановки.

Л. Курбас як режисер-філософ здатен синтезувати.

У цьому вся суть його творчих задумів.

Л. Курбас – художник, а вже потім педагог. Режисери, що пройшли школу Л. Курбаса: *Лопатинський, Бондарчук, Василько, Тягно, Бортник, Каргальський, Долина*; всі вони працюють в інших радянських театрах. Із молодших режисерів у “Березолі”: *Дубовик, Склярєнко, Дихтяренко, Балабан, Верхацький*.

Революція відкрила їм найширші можливості роботи.

Український актор домігся в “Березолі” уже великих досягнень. Раніше актор борсався між двома протилежними полюсами: з одного боку – дія, справа, з другого – мислення, проблеми (скажімо, Мефістофель, Фауст). Його гра базувалась на психологічному емпіризмі свого “я” (у дуалізмі фізичного й духовного). Його межею було знайти “загальнолюдське”, іти за логікою суб’єктивних вражень і почуттів.

Сучасний актор насамперед повинен зрозуміти, що вибраний ним художній образ – історична категорія конкретного часу, конкретних класових умов і конкретної ідеї. Технологія акторської майстерності відкидає натуралістичну обмеженість, замкнутість і набуває великої гнучкості. Тому кількість типів актора – безмежна.

Із “Березоля” вийшов величезний відшліфований інтуїтивний талант *Бучма*, висока культура думки *Гірняка*, а згодом – *Крушельницький, Чистякова, Ужвій*. Які вони всі різні, яка свобода гри.

Акторський діапазон *Гірняка* не широкий, але глибокий; у нього вдумлива техніка, культурна віртуозність. Гра *Чистякової* сполучає елементарне дикунство з високою цивілізованістю. *Бучма* – це стихія, стримувана цивілізацією. *Крушельницький* – комедіант у кращому розумінні цього слова, з великим вмінням і темпераментом. Творчості, розвиватися – для актора це значить насамперед перемагати себе, і *Крушельницький* – великий переможець.

Художник у театрі “Березіль” на почесному місці. Великий майстер *Вадим Меллер* створює зриму фізіономію “Березоля”. Не часто в історії сучасних театрів буває такий тісний зв’язок художника і режисера. В. Меллер, механізуючи сцену, вирішує не тільки проблему просторової архітекτονіки, а й руху предметів. Оречевлення простору не є для нього чимось мертвим, хаотичним, чисто “декоративним”. Для нього також важливим є світлова конструкція.

В. Меллер – один із кращих художників-педагогів в Україні, який дав театральному мистецтву вже багато своїх учнів.

Із композиторів, що працюють у “Березолі”, заслуговують на увагу *Ю. Мейтус* і *П. Козицький*.

Із найвідоміших, найважливіших музичних композицій Мейтуса можна назвати музику до постановок “*Мина Мазайло*”, “*Пролог*”, “*Диктатура*”; П. Козицького – до “*Седі*”, “*Сава Чалій*”. Обидва композитори вже ввійшли в історію радянської української музики.

Театральна музика не тільки зовнішньо оформлює драми, а й є їх органічною частиною, ідейно-музичною лінією.

Пролетаріят вийшов переможцем на арену світової історії і став активним будівником *безкласового суспільства*. За нами “пролог” історії, перед нами нова епоха фактичної історії людства. Туди веде напружена воля пролетаріату. Це повинно зрозуміти радянське мистецтво. Про це розуміння ясно свідчать художні устремління “Березоля”.

Якщо в греко-римській культурі театр, як і весь світогляд розхитаної рабовласницької аристократії, вірив у зовнішню силу фатуму і показував на сцені “велич трагедії” життя, якщо в новому капіталістичному суспільстві буржуазія перенесла цей фатум у психіку індивідуума і психологізм запанував на сцені, то в сучасну революційну епоху театр, на думку Л. Курбаса, повинен відобразити в своєму фокусі боротьбу життя як проєкцію класової боротьби.

У старому психологічному театрі актор давав глядачеві ілюзію дійсності, у сучасному пролетарському – ідею, волю дійсності. Актор зі своїм жестом – центральна фігура. Він не переживає, як старий актор, а діє, творить усіма фізичними засобами свого тіла і тільки в ритмічному зв’язку з колективом. Перед ним, таким чином, відкривається безмежне поле самовдосконалення. Режисер як організатор колективного руху, ритму теж має багато можливостей. Декоратор відкидає дилетантське “художество” і стає техніком-майстром. *Знання, наука, метод* – основа роботи для кожного.

Шлях від “Тазу” до “Диктатури” – шлях вдумливого вивчення сучасності, пошуку нових форм, ритму нової епохи.

“Березіль”, ставлячи перед собою завдання створити новий театральний стиль, нові форми української пролетарської культури, розпочав і змушений був розпочати рішучу боротьбу із залишками міщанської ідеології.

Звички, традиції – велика сила. “Березіль” категорично відкидає некритичний традиціоналізм, стаючи на класові позиції пролетаріату. Не зважаючи на те, що він і сам не раз збивався з класових позицій (“Народний Малахій”), він ніколи не забував про свою мету – стати театром пролетаріату, що будує соціалізм.

Переклада з російської Євдокія Стародінова