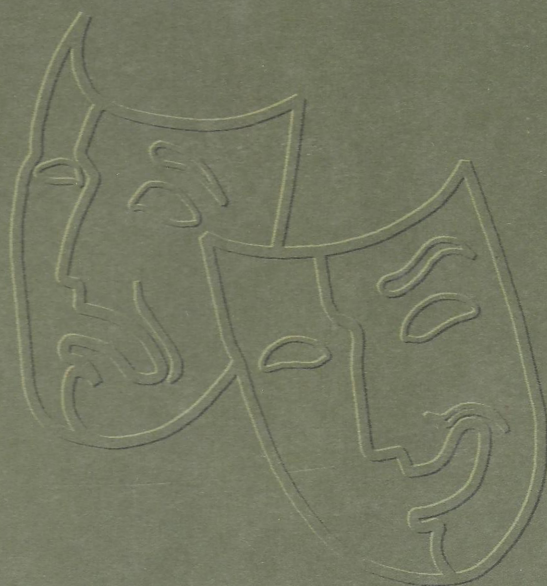


ART792.01(477)  
K93

Лесь Курбас

ФІЛОСОФІЯ ТЕАТРУ





Аесъ  
Курбас



Ф  
И  
М  
О  
С  
К  
В  
Е  
Т  
А  
Т  
Р  
А

ART792.01(477)

K93



Лесь Курбас

# ФІЛОСОФІЯ ТЕАТРУ

Упорядник  
*Микола Лабінський*

Київ  
Видавництво  
Соломії Павличко  
“ОСНОВИ”  
2001



**ББК 85.334.3 (4УКР)  
К 93**

У виданні вперше друкується великий масив досі не опублікованої (за деякими винятками) теоретичної спадщини Лєся Курбаса (1887—1937) — режисера і мислителя, організатора театру, драматурга, театрального педагога, теоретика і працівника сцени, великого основоположника українського модерного театру ХХ століття.

**Редактор *Михайло Москаленко***

**Книжку видано за сприяння  
Міжнародного фонду “Відродження”**

**ISBN 966-500-102-7**

© Микола Лабінський. Упорядкування, 2001.  
© Михайло Москаленко. Післямова, 2001.  
© Діана Лабінська. Післямова, 2001.  
© Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001.



# **«МОЛОДИЙ ТЕАТР»**

---

---



## ПЕРШІ ВІЛЬНІ ЗБОРИ УКРАЇНСЬКИХ ДІЯЧІВ КИЄВА

Питання організації українських акторів давно пекуче і зріле. Про це свідчать ті гарячі суперечки, які піднімаю доволу сього питання в часи довоєнні, в часи умовної “конституції” російської. Про це, врешті, свідчить і те, що як тільки розкувалися зв’язані руки українського народу, то одним із перших зібрань свободних були збори українських театральних діячів Києва в справі організації українських акторів.

На 12 березня сього року запросив ініціативний комітет всіх українських театральних діячів до Троїцького народного дому. О призначеній годині велика кімната, де відбувалися збори, вповнилась по береги. Були тут і артисти трупи Садовського, і артисти труп провінціальних, котрі зараз служать на воєнній службі, свободні діячі української сцени, театральна молодь шкіл драматичних і дехто з громадян та студентства.

Збори відкрив від імені ініціативного комітету відомий драматург С. Черкасенко і привітав перші вільні збори українських театральних діячів теплою промовою. На його пропозицію збори вшанували вставанням пам’ять борців, загиблих за свободу. Кількома словами охарактеризувавши мету зборів, т. Черкасенко об’явив зібрання відкритим.

По виборі президії приступлено до порядку денного.

Поза чергою попрохав голосу відомий поет і артист М. Вороний і палкими словами в дуже гарній промові запропонував, щоб збори перш за все висловилися за автономію України в межах федеративної російської республіки. Однодушно, серед оплесків пропозицію зборами прийнято.

Артист О. Корольчук говорив про потребу і мету всеукраїнського театального з’їзду. В своїй промові бесідник кликав українських акторів до організації, до оборони інтересів нації і наших професіональних потреб.

Широку дискусію викликав реферат артистки Є. Хуторної “Про місце і час майбутнього з’їзду”. Щодо часу з’їзду, вирішено відкинути пропозицію т. Хуторної (28—29 серпня сього року) і пропозицію т. М. Садовського (останній тиждень Великого посту), а день з’їзду призначити по порозумінню з артистами всіх українських труп. Те ж саме рішено щодо місця з’їзду.

З конкретними пропозиціями на тему “Технічні і моральні засоби для проведення ідеї з’їзду в діло” виступив артист Л. Курбас. Головніше в його рефераті се: вибір організаційного комітету з 9 членів, з правом кооптації, якому збори доручають зав’язати зносини з провінціальними трупами, підготувати статут майбутнього Театального товариства, пропагувати ідею з’їзду відозвами, закликами, видавництвом щотижневого бюлетеня, використанням в тім напрямі нашої щоденної преси і т. д. Для здобуття коштів на видавництво референт пропонує поставити спектакль.



Прийнявши пропозиції, збори вибрали організаційний комітет, в який поки що увійшли: С. Черкасенко, Л. Курбас, С. Бондарчук, Є. Хуторна, Березняк, Овдiєнко, О. Корольчук, І. Ковалевський, М. Миленко. При виборі уважано на те, щоб були відповідно заступлені провінціальні групи.

На пропозицію артиста Мішти послано новому уряду телеграму з привітаннями од зборів і з домаганням автономії України.

Артист С. Бондарчук запропонував зібрати гроші на перші потреби комітету. На місці зібрано кількадесят карбованців, які й передано новообраному комітетові.

На сьому збори закінчилися, і учасники понесли з собою тверду віру, що так довго бажана організація українського театрального діла посунулася могутим кроком вперед.

1.04.1917 р.

## НА ТЕМИ ДНЯ

В московському стилі поставлений будинок Лук'янівського народного дому, поставлений для "обрусення" української Лук'янівки, мав учора вигляд дуже химерний. На чолі його видніє напис: "Український робітничий клуб", скрізь чується українська мова, мають блакитно-жовті стрічки, кокарди, продається і масами купується "Робітнича газета". Прийшов сюди новий чоловік, зроджений бурєю останніх днів, чоловік, що ходить з піднятим чолом, що додержує зразкового порядку без "помочі" поліції, що з радісним виглядом, сміливо маніфестує свою українську мову.

Химерний і смішний той бородатий руський мужик, в червоній "рубашці", розмальований у весь зріст на завісі театру, занесений сюди безневинно в центр України бозна-ким і за віщо.

Публіки багато. Дуже багато. Зала їх не вміщає. Відходить від каси ще раз стільки і ще раз стільки. Очевидячки показується, кому повинен служити сей будинок, де усе одна за одною провалювались руські трупи. І відновлення в цих стінах популярних українських вистав можна привітати якнайгарніше.

Грали стареньку "Батькову казку". Вибір п'єси не можна назвати щасливим. Не знаю, як кому, але мені причувався різкий дисонанс між тим мажорним ураганом всенародного душевного підйому у всій країні і сею наївненькою історією якогось далекого закутка, з тих часів, з яких ще наші батьки брали теми для казок.

Вибір п'єси був нестильний.

Як грали? Здавалось, наче артисти взяли з собою настроїв з вулиці, маніфестацій, зборів і, перенісши на сцену, дали один з живіших спектаклів, які можна було у нас, у Києві, за останні дні бачити.

Я не буду спинятися довго на грі такого відомого артиста, як Мар'яненко. Скажу тільки, що вітали шумно, як любимого старого знайомого, і в тих оплесках та вигуках чулося, що ти наш, київський, і тут місце для твоєї праці.

Я хочу тут підкреслити ті цінності і хиби сеї ще безіменної молоді театральної, що молодістю своєю і захопленням головно причинилися до того, що сей спектакль так легко і непомітно перескакував понад вибоїни нецілковитого підготовлення. Зроблю се, “хоч я їм приятель”, як казав історичний Земляника. Зроблю се тільки тому, що в їхній появі я бачу свого роду *signum temporis*<sup>1</sup>.

Ся молодь (хай не сердиться) вже не вміє грать побутових п'єс... побутово. Се рішуче діти города, городської культури, яким село, передмістя вже чуже, яким для побутового репертуару треба особливої підготовки. Вони не перші на нашій сцені. По українських трупах є тут і там такі люди не з учорашнього дня. Як виростала наша література з вузьких рамок етнографічно-побутового характеру, так і репертуар для театру переміняв місце своєї дії, переміняв предмет художнього відтворювання від душ мужицьких до душ інтелігентських. Зродився актор для сього *par excellence*<sup>2</sup> інтелігентського репертуару (якщо можна так поділяти).

Але ся молодь — се ті, що вийшли недавно з театральних шкіл, що з них виходять, що ще в них учаться. Се ті, що займуть місце старих. Се лице будучини нашого театру. І коли наш театр не має так обідніти, як обіднів руський театр, де вже Островського майже не вміють грати, то треба, щоб у школах театральних були свідучі діла люди, що вчили б, що специфічне, побутове у практиці актора, а що ні, щоб учили у сьому ясно розбиратися, і або усі специфіки зокрема культивувати, або на одному спеціалізуватись, щоб не було на сцені паничів у свитках та мужиків у фраках.

Карпенко-Карий, Кропивницький, Старицький дали нам такі цінності, які свою публіку матимуть завсїгди.

А з другого боку — велике слава Богу!

Коли я дивився на сю молодь, я почував, що їм мало сього, що давала п'єса. Були моменти, коли хотілось крикнучь: ах, дайте їм матеріал глибшого змісту, матеріал, ближчий їм по душі, в якому вони могли б проявляти вповні свою душу модерного інтелігентного актора.

Я доперва вчора вповні зрозумів, що ми маємо молодь нову, що збудує новий театр. Український інтелігент не муситиме ходити в руський театр, щоб заспокоювати свої культурні вимоги! Ми можемо се з певністю сказати. Є молодь, яка для сього призначена, молодь, повна запалу, інтелігентна, озброєна знаннями, працьовита і, найважливіше, — талановита. Молодь, яка свій обов'язок супроти нації зробить, хоч зараз вона ще не зовсім готова, але зробити мусить, бо поза “інтелігентським” (*sit venia verbo*)<sup>3</sup> театром їй нема можливості повного проявлення своїх артистичних індивідуальностей.

10.04.1917 р.

<sup>1</sup> Ознака часу (*латин.*).

<sup>2</sup> Переважно (*фр.*).

<sup>3</sup> З дозволу сказати (*латин.*).



## БАЛАМУТНІ ГАСЛА

Чудесна річ воля! Та біда, коли вона не все використовується собі на користь.

Поки скрізь був пастух самодержавства, то стояв на сторожі такого “порядку”, де багатим і пануючим добре, а тим, що роблять їх багатими і що дозволяють над собою панувати,— біда.

Поки існувала ся штучка, “кляпа безпеченства”, що всяку “зайву” енергію суспільну, що проявлялась в небажаному напрямі, чи то на національно-культурному, чи на суспільно-політичному полі, направляла туди, де їй більше простору, на Сибір. Так довго люди здавлювали всякий свій почин, мрію, зітхання, свою тугу,— до слухного часу. І не виробилось певних, ясних ідеалів, мети, бо ці творяться, вияснюються лише тоді, коли є змога говорити і є змога їх хоч посередньо реалізувати.

Та от прийшла революція. Маса заметушилась. Стала змога проявить і свій почин, і зібрання, і мрію, і тугу. І коли в безпросвітні часи думки тужили до тисячних можливостей, то з настанням волі всі ці можливості бажать свого негайного зреалізування, хоч би вони вже тепер, при нових обставинах, вже й були застарі, навіть шкідливі.

Цими причинами, браком вироблених ідеалів, ясної мети, перевагою централістичної ідеології, черпаної з російських газет і від всяких “присутніх делегатів сов. сол. і роб. депутатів” — я й пояснюю собі цю відозву, зразок нездисциплінування національного, якому тепер у нас рішуче не місце.

В № 23 “Робітничої газети” читаємо: “Відозва українських артистів! Ми, українські артисти т-ва О. Л. Суходольського, зібравшись на організаційному зібранні 10 квітня 1917 р., в присутності членів ради робітничих і солдатських депутатів, закликаємо всіх товаришів, працівників української сцени, брати з нас приклад. Скинувши з себе давній гніт експлуатації, що довела нас, діячів сценічного мистецтва, до ганебного поневолення підприємцями, що бажать наживи і розкоші, користуючись нашим роз’єднанням, ми кличемо організуватись у професіональні спілки для об’єднання і сполучення з головними інстанціями всеросійської професіональної спілки, яка ставить собі ціль боронити загальні інтереси працівників. Виконавча комісія спілки харківських українських артистів. Уповноважений член-делегат К. С. Черський”.

Полишаємо численні неясності самої відозви: “скинувши з себе давній гніт” (як?); “для сполучення з головними інстанціями” (якими?) Сов. роб. і сол. деп.? Якимсь Всеросійським театральним товариством? Котрим з них? Їх же тепер не одне, а три. І їхня ціль не все є боротьба з експлуаторами. Що за “професіональні” спілки, що боронять “загальних” інтересів працівників?

Полишаємо на боці і ту нетактовність супроти УТОК (Українського Театрального Організаційного Комітету), до якого трупа Суходольського нібито прилучалася, а тепер *проти* нього своїм дезорганізуючим закликом виступає.

Полишаємо те все — і все-таки ми здивовані. Невже ви, харківські товариші, справді тільки робітники, і то робітники з тієї маси зрусифікованих, байдужих до всього рідного, матеріалу і ґрунту для неодвічальних вузько націоналістичних і централістичних експериментів усяких “об’єднаних меншовиків”? Невже ви думаєте, що справді є які спільні “оборонні” платформи між вами і російськими акторами? Таж це так само, якби об’єднати в одну профспілку друкарів і столярів... “Товариші столярі! Бойкотуйте друкарню Ім’ярека, бо ми страйкуємо”. Чи не курйоз? Яке діло столярам до того страйку? Хіба вони вміють друкувати? Яке діло Давидову до бойкоту Суходольського? Він же “Ой не ходи, Грицю” співа-ти не вміє. Прикладів багато навести можна.

А коли ви мали на думці якусь загальноросійську робітничу організацію, то чи подумали ви над тим, чи ви справді тільки робітники і чи справді ви погодитесь з основною програмою всякої робітничої організації: 8-годинний робочий день? Бачите, товариші, робітник свою працю ненавидить, бо не може людина любити того ворога — машину чи шахту, що з’їдає в ньому здоров’я і силу. А ви — артисти! — ви мусите любити свою роботу, бо будете не артистами, а шарлатанами (навіть не “ремісниками”, бо є ремісники — художники). І хіба ж можна сказати собі: маємо 8 годин праці, в яких мушу творити, а решту використаю на сон і забаву?

Воно ясно: як громадяни, ми можемо йти спільно з ким кому завгодно. Нам навіть слід йти з робітниками, бо визволення театру від служіння звироднілому смакові буржуазії, від опереток, фарсу, псевдохудожніх мініатюр і т. п., визволення творчості справжнього артиста від залежності від “зборів” із кишені багатих класів, від грання під смак буржуазії можливе тільки в майбутньому, кращому устрої, де доперва буде “вільне мистецтво”.

Але вступати в робітничі організації для *професіональної* боротьби — це необдумано. Нема і тут спільної платформи.

А третє: неville ви так одбилися од загальнонаціонального руху, од домагань, які висуває весь український народ, без різниці партій, професій і класів, що можете йти проти них? Невже тоді, коли йде запекла боротьба на всіх місцях, де стрічаються руські націоналісти (всіх партій) — і українці, — за федерацію і автономію, — ви, частина української інтелігенції, будете зрікатися добровільно навіть такого мінімуму, як національна культурна автономія у театральних справах, і будете напрошуватись під опікунчі крила всеросійських обрусителів?

Ні! Це непорозуміння. Я не вірю, — ви не обдумали свого кроку, ви маєте ще час з того шляху завернути. Не заставляйте нас паленіти за вас перед свідомим громадянством.

Це тільки ті блукаючі гасла старих часів, що шукають притулку. Дезорганізуючі. Баламутні гасла.

В програмі майбутнього нашого з’їзду, при точці про репертуар буде внесено певні пропозиції про очищення нашого репертуару з російської мови. Це постулат, виставлений самим життям. Нація скидає з себе пута чужого панування, нація хоче обмити своє обличчя з хохлацького гриму, хоче знаціоналізувати все життя на своїй землі. Нація, що себе шанує,

що почуває повагу до себе і гордість, постарається змести і слід безславного, ганебного рабства під ярмом чужої культури. Так воно і буде. Це саме життя і неминуча конечність, якої нікому не одвернути.

Друга важлива преміса, з якої виходжу, се те, що театр незалежно од того, що він є мистецтво, є одночасно дуже важливим культурним, а навіть і політичним фактором.

Особливо у сей момент перебудови всього життя здезорієнтована голова здебільша індиферентного обивателя хапає з преси, мітингів, виступів організованих груп сі малі, дрібні, але сильні підвалини для своєї нової ідеології. В українському питанні особливо. На основну, від фундаментів будову світогляду в нього тепер немає ні часу, ні... звички.

І велику роль у сьому грає і театр. Це для нас, діячів української сцени, дуже важливо. Ми “на посту”, на чолі певної сфери, що докидає свої камінці до того, що решта громадянства у других сферах будує. І ми повинні сього не забувати.

А тимчасом:

Одна з наших передових груп прийняла до постановки гарну українську історичну п'єсу, в якій одним із головних персонажів виступає цар Петро і його прибічники. П'єса вся написана, очевидно, по-українськи.

І що б ви сказали? Антреприза дала перекласти мову всіх російських персонажів на російську мову. Мотив: “стильність” (!?)

Автор давно помер. Автор не може одібрати п'єсу і не дати дозволу на таке викривлювання його артистичних тенденцій. П'єса, правдоподібно, піде в напівперекладі.

Я не юрист і не знаю, і в моменті мені особисто ні для чого це знати,— чи це з боку права допустиме. Запевне, можна. Бо як можна цілу п'єсу перекласти, то чому ж не можна половини? Але я дуже жалів би, якби не було такого закону, що охороняв би справжню стильність від “стилізуючих” капризів. Бо стильність саме і є у зведенні до спільного знаменника. Бо така форма “натуралістичного стилю”, що розтягується на мову персонажів, що стремить безоглядно до фотографії навіть у національності мови на сцені, в послідовному переведенні просто немислима. Бо дуже дивно, коли цю неминучу, конечну умовність театру відкидає саме український театр — ця мішанина нездержного, загонистого, наївного, безумовного натуралізму (щоб усе, навіть до грубості... було як у житті) — і найстрогішої умовності в співах, танцях, традиціях гри.

Але питання це має ще й другий бік, над яким не спорити прийдеться, а просто задуматися.

Уявім українську п'єсу, де є два персонажі-французи. Вони осталися самі на сцені. Ведуть на протязі півдії розмову. По-якому? В житті, запевне, по-своєму. Але в українському театрі, перед українською публікою ніхто, мабуть, не завагається і запевне заставить їх бути по-французьки ввічливими і балакати в товаристві зрозумілою для всіх мовою. Бо французька мова зовсім чужа і ніхто її не зрозуміє.

Ближчі нам мови слов'янські. Але хіба чув хто у нас цілу сцену, ведену по-сербськи, по-чеськи, навіть по-польськи? Ні!

А по-московськи? Скільки завгодно!

І от питання: що згадана антреприза хоче сим продовжуванням старих баламутних традицій підкреслити? Традицій, знаних з епохи “фільмства”, з “Шельменка”, з творів Грабини.

Страшенною сіткою неясностей, затемнювань в роді “триєдиної Русі”, “діалекту” та “провансальщини” оповили нашу національну ідею, ідею самостійності нації. Хто? Ми знаємо. Чуже панування накинуло городянам свою мову. Історія, життя знаціоналізує скоро наново наш край. Вся нація могучим поривом, самим життям порве штучне павутиння кабінетних тенденційних неясностей.

Най же наші ж таки люди не приневолюють нас вчити “братню” мову, для того, щоб у своєму театрі що-небудь зрозуміти. Найдеться доволі чужих, що про це будуть дбати. І нехай наш театр буде як у других людей. Нехай нам не витикають, що ми “наречие”, для якого центральна “літературна” мова обов’язково зрозуміла — бо так на ділі не є.

І коли ці щирі рядки спричинились би до того, що п’еса все-таки піде в оригінальному виді, то це буде тільки потвердженням того, що ся антреприза, яка так довго серед ворожих обставин високо держала наш чистий стяг національного українського театру, не знизить його через необдуманість і серед обставин прихильних.

*Травень — червень 1917 р.*

## **ДУМКИ І ПРОЕКТИ**

Є речі, що не потребують вже доказів, що розуміються вже самі собою, що стали аксіомою.

Ніхто не стане змагатися, як почує твердження, що аматорський театр є установа корисна, що, заступаючи справжній театр, дає селянам культурну розвагу, розвиває їх, робить їх більш культурними, більш вразливими на красу, на чуже горе, наводить на думки, рефлексії. Таке і не більше значення має аматорський театр для глядачів-селян. Він несе ту ж саму службу, яку робить в більшому розмірі професіональний театр. Він його заступає на селі і в містечку, бо професіональних театрів, театрів для села і містечка у нас ще нема, а як і будуть, то навряд чи в такій кількості, що задовольнила б потребу його хоч в значній частині. Аматорський театр потрібен і вимагає для себе великої уваги з боку наших громадських діячів, бо він є одним із важливіших культурно-просвітніх засобів для тих, що несуть світло у темні закутки.

Та крім сеї важливості, яку він має з огляду на глядачів, відомо, що має він значення особливе і для самих аматорів-селян. Говорю про селян, бо, на мою думку, інтелігентам у темному, непідготовленому селі не слід ставити спектаклів силами самих інтелігентів. Такі слова, як “пани кумедію показують”, “тумана пускають”, можуть бути неприємним сюрпризом і небажаною подякою за працю безкорисних ідейних працівників. І здається мені, слід ставити спектаклі, принаймні спочатку, силами міша-



ними — і селян, і інтелігентів. Се тому, щоб ясно було, що се робота гідна і одних, і других.

Але найважливіше от що: втягуючи селян в аматорський гурток, треба їм роз'яснити, що вони входять як діяльні члени в громадську роботу, що вони свою працю (а не розвагу) дають для культурного піднесення нашого села із того занепаду, в який загнав його царський московський уряд. Що вони стають членами сім'ї працівників на національній ниві.

Коли ми виробимо в них цю свідомість, ми тим самим будемо в них розвивати почуття спільності їхньої роботи з великим ділом будування однієї української національної культури. Їхню спільність з тими, що на другім кінці України те ж саме роблять, або "Просвіту" основують, або книжки і газети видають. Ми пробудимо його заінтересовання до загальнонаціонального життя. Громадська робота виховує, громадська робота зобов'язує. І коли нам треба свідомих робітників, селян з ініціативою, з готовністю працювати для загального добра, то й вказаний шлях через аматорські гуртки може, на мою думку, багато причинитися до осягнення сеї цілі.

Як би там не було — селянський аматорський театр треба культивувати. Я не кажу, щоб зараз і перш усього. Тоді, коли зроблено більш важні в наш час справи, коли в селі є вже громадська і політична організація й "Просвіта", коли по сусідніх селах теж вже все буде зроблено, — український сільський інтелігент має як задачу перед собою — театр.

Труднощі великі. То помешкання нема, то костюмів, то п'єси, то нот. В одиночку важко, краще гуртом. Краще з'їхаться організаторам, головам "Просвіт" чи драматичних гуртків у повітовому місті, оснувать в ньому центральну повітову інституцію, де б можна і п'єсу дістать, і костюмів, і декорацій позичить, і порадиться про що треба. Можна частину прибутку одчислять на центральне товариство, можна держать спільного режисера. Багато дечого можна і треба. Про Народні доми по селах піклуватись. Кооперативи можуть в сьому ділі стати великою поміччю.

А коли це все станеться, то яка величава і корисна організація по'явиться на нашій великій Україні! І скільки добра можна од неї сподіватися! Про це варто подумати.

*Травень — червень 1917 р.*

## **«МОЛОДИЙ ТЕАТР»**

*(Гене́за — завдання — шляхи)*

Мета сих рядків — перш за все закласти перші пункти порозуміння нашого з публікою, що приходитиме дивитись і слухать до нашого театру. Розвіяти всі непорозуміння. Зазначити, з якими мірилами до нашої роботи підходити.

Довкола нашого молодого імення є вже певні версії. Правдиві і скрайні, помилкові. Одні — сіра маса, що орієнтується по "утренникам", або монополісти мистецтва кажуть: любителі.

Другі, яких бажання настільки сильне, що випереджує факти на цілі роки, кажуть: готовий артистичний театр.

Принаймні, так кваліфікують наші претензії.

І сі, і другі дуже помиляються.

Від одного, як і від другого, ми рівно далекі. Це хочу доказати в сих рядках, се докажуть вже перші наші вистави.

Не буду торкатися історії нашої появи. Історія це не така давня, їй років чотири-п'ять, і обставини дореволюційні і, головне, війна зробила її зверхньо мало інтересною. Згадки про гарячі змагання, теоретичні суперечки, ідейну еволюцію, наївні молодечі присягання, тихі мрії і голосні помилки остануться і без того для всіх нас, учасників сього театру, не забутніми ніколи і омолоджуватимуть нас ще й тоді, коли наш сивий волос заперечить назву — “молодий”. Все це тільки конечні об'яви, а генеза, причина нашої появи, лежить глибше. Коли можна, коли ми оправдаємо колісь нашу теперішню сміливість, коли маємо змогу і право дивитися на пройдений шлях з історичної точки погляду, то скажу, що наша поява тісно зв'язана з розвитком української інтелігентської думки і орієнтації духовної.

В літературі нашій, що досі найбільш ярко відбивала громадянські настрої, ми бачимо після довгої епохи українофільства, романтичного козаколюбства і етнографізму, після “модернізму” на чисто російських зразках — зворот великий, єдино правильний, єдино глибокий.

Се зворот прямо до Європи і прямо до себе. Без посередників і без авторитетних зразків. В мистецтві шлях єдиний. Ся еволюція відбивається і на театрі, у появі нового репертуару і нових акторів, розкиданих по всяких трупах, що томляться в гірких обставинах, в старому репертуарі, та тоскують за новим.

Коли ми, діти всього останнього часу, покінчивши театральні школи, мали рішати, куди нам іти, ми побачили, що в сучаснім українським театрі немає для нас місця. Ми зрозуміли, що все, що прекрасне, дається важко. Що його здобувається не тільки талантом, Божою іскрою, а й працею. Що мистецтво — це *уміння*. І ми побачили ясно, що нам не тільки нікуди йти, а також ніде учитися.

Сучасний український театр — наслідок антиукраїнського режиму, це недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон. Це в кращому разі кілька могоканів великої епохи Кропивницького, Тобілевичів і їх перших учнів, котрих традиції ідуть врозріз з потребами, стилем і якістю сього репертуару, котрий єдино нас одушевляє. В гіршому разі це плоский епігонізм, мізерна копія корифеїв, атмосфера грубого дилетантського відношення до мистецтва, серед котрої жменька самостійних талановитих одиниць ламає своє життя, поневолі теряє індивідуальність і, зживаючись з традиціями, старіється для всякого нового почину. Ніякої культури жесту, слова, стилю. Розуміння мистецтва, як у пересічного лаїка. Я не кажу вже про деяких танцюристичних комедіантів. Це просто комедіанти, і нічого про них балакати.

Російський театр перебував у найщасливіших обставинах на світі. Він міг би нас навчити багато. Але нам до нього більш як небезпечно. Давши

нам спільні всякому артистові готовності технічні, нав'яже нам одночасно свій світогляд, форми, вихідні точки характеру. Заведе у нас такий "тупик", у якому тепер він сам. Де на тлі культурного снобізму, дрібного меркантилізму в мистецтві лише зрідка засяє оригінальним талантом сильний актор або сильна група. Це культурна небезпека. Небезпека, що ми будемо українською відміною російського театру й більш нічого.

І ми зрозуміли, що новий український театр не може ні в якому разі постати зараз. Що він витворюватиметься роками. І коли ніхто за почин не брався, коли нікуди було нам пристати, ми собі казали: "Може, це доля".

Пам'ятаю наші перші загальні збори. Це було весною, за рік перед революцією. Слабо освітлена кімната. Похилені, задумані дорогі голови. Тиша по палких змаганнях. А тихий голос, обороняючи програму, розказує про одне оповідання зі старого часопису, як кількох робітничих хлопців за їхню українську лінію обізвали товариші "донкіхотами". І як вони вивнесли кумедну постанову прочитати спільно "Дон Кіхота". Прочитали і рішили: може, ми і "донкіхоти", але історія сього прекрасного в своїм пориві ідеаліста зогріває нас до видержання на своїй позиції. Прекрасно є вірити, прекрасно горіти і прекрасно згоріти дотла у своїй вірі, хоч би вона і помилкою була.

Ніхто сього не знає, ніхто і не каже, але я особисто вірю, що в той незабутній момент, у цьому німому зворушенні, у тих сіяючих тихих очах зародився остаточно новий український театр.

Ми рішили брать російських навчителів для вироблення у нас технічних готовностей, спільних артистові кожної нації. Не брать ніякого чужого режисера, що нав'яже нам традиції російські чи українофільські. Вчиться і шукать самотужки. Вірити, горіти і згоріти дотла у святій своїй вірі, хоч би вона помилкою була.

Ми оснували "Студію". Признали і рішили, що стиль у формах мистецтва головне. Що з ним зв'язане все інше, що все інше від нього залежить, що він — умова для жесту, слова, тону, ритму. Що розуміння і відчуття його дає точки опори для праці над засобами артистичного проявлення актора. Що чим далі в історії мистецтва, тим він складніший, важчий для розуміння. І тому почали роботу із старогрецького "Царя Едіпа".

Працювали довго серед неймовірно важких обставин. Але праця йшла гаряче. Були хвилі, коли здавалось — над нами тихо пролетіло Мистецтво. Були сльози зворушення, вибухи захоплення, розпука, що нічого не вміємо, зневіра у одиниць, змагання з більш нетерплячими, дрібні суперечки. Всяке бувало. Але праця йшла і дала нам більше, чим ми самі сподівалися.

Революція припинила роботу і відкрила нові перспективи і нові обов'язки. Ми не могли спокійно займатися деталями напівготового вже "Царя Едіпа", коли на вулиці гриміло "Ще не вмерла", коли люди падали від втоми під тягарем громадської праці у сей великий історичний час розкріпачення рідного краю. Ми на хвилю стали до громадської роботи, свідомо на хвилю. Одночасно ми робили приготування до нового сезону.

Зняли залу, складали гроші, бо ми вже розуміли, що коли не помилковий наш шлях, то наше діло саме тому, що виходить із чистого мистецтва, дасть більше рідному народові, чим вся наша неуміла агітація і громадська праця. Ми вирішили потребу і можливість існування “Молодого українського театру”, який почасти буде нам давати змогу матеріальну доповняти наше уміння найманими учителями; з другого ж боку, буде притягати молоді талановиті акторські сили, дасть їм змогу не втікати на послуги до багатих сусідів і не пропадати для своєї нації і, нарешті, зуміє дати часом навіть спочатку щось, якусь мистецьку цінність, котра і вибагливих хоч частинно зможе вдовольнити.

Наші завдання і шляхи викладені в перших параграфах нашого статуту. Ми оповістили їх у перших наших афішах.

Там зазначені основи нашого артистичного світогляду. Мистецтво твориться не для сторонньої мети, а мета в ньому, в причинах його постановня. Театр існує тому, що актор мусить мати місце для проявлення своєї артистичної індивідуальності.

Ми, група акторів, маємо щось нове сказати, і тому, *тільки тому*, творимо театр. Українофільське козако- і побутолюбство далеко не вичерпує наших душевних інтересів. У формах мистецтва традиції старого українського театру зовсім не підходять до нашого репертуарного змісту. Тому хочемо творити нові цінності. А щоб вони були цінностями взагалі, та ще цінностями національними, то мусять розвиватися по змозі самостійно. Для того строге обмеження прав режисера і художника; можливо повна свобода творчості індивіда і колективу, можливо повна свобода ініціативи. Ми думаємо, що при обережній роботі ми зможемо досить скоро позбутися всього непотрібного, чого ми почали набиратися у школах та театрах, що зможемо покласти підвалини під щось нове, що свobodно буде поставати. І не хочемо у нашій праці нічим себе в'язати. Хочемо бути вільними від упереджень і шукати тільки своєї правди. До всякої форми театру, котра нас зацікавить, ми приложимо свої студії, старання і працю, і чим більше дасть нам вона відповідей на питання, тим довше ми біля неї зостанемося. Мистецтво, котре не йде вперед, котре костеніє в традиціях, перестає бути живим, — воно мертво і перестає бути мистецтвом.

Роботу будемо вести головно в студії, де будемо шукати форм, а репертуарний театр має бути полем, де наші досліди знаходитимуть приложення.

Починаємо далеко не підготовані. У других, щасливіших націй люди нашої підготовки, може, тільки вчать, а не творять нові формації. Але ми якраз тому починаємо, щоб могли самим учитись.

Багато буде в нас у перші часи незакінченого, неправильного. Може, й любительське щось прогляне. Нам треба спочатку навчитись творити і держатися в широких лініях рисунку, щоб, колись його опанувавши, могли підійти до тонкої, високохудожньої роботи. Будуть всуміш елементи і трагічного ідеалізму, і комічного натуралізму, і мелодрами, і всього того, що нам треба навчитись направлять у своє русло.

Та хоч завдання, які собі ставимо, великі, хоч можливо, що не ми будемо тими, котрі їх виконують; може, замало в нас буде таланту, замало



сил; може, в наш гурт ввійдуть талановитіші, сильніші люди, котрі доперва дадуть сей новий український театр.

Ми починаємо нове наше молоде діло з повною свідомістю згоди з собою самими, з вірою в перемогу і з свідомістю, що прориваємо греблю в застояній гниючій воді українського театрального мистецтва, даючи почин до того, щоб колись в його очищених хвилях вільно засіяла стобарвна сонячна веселка вільного творчого духу.

23 вересня 1917 р.

## **ПРО СИМВОЛІЧНИЙ ТЕАТР І ТЕАТР ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ**

Прекрасні дами! Галантні панове! Я бачу в ваших очах здивування, що стою біля цієї рампи, при опущеній завісі, в костюмі, який на перший погляд не стосується цієї установи, що її репрезентантом тут з'являюсь. Одначе це костюм мого цеху — костюм, який символізує нашу професію, наше соціальне й культурне завдання — міняти маски серед вічного карнавалу мистецтва для розради і піднесення глядачів. Так, карнавалу, бо судителі наших вчинків — творці науки про мистецтво, ті, що заклали підвалини і здвинули стіни нашого розуміння мистецтва, означили мистецтво як забаву творчих душ. Так воно до певної міри і є, так мусить бути, бо інакше мистецтво стало б скучним і нужденним. І тому я не дивуюся, коли бачу у вас надію, що почувете від мене щось веселе, те, що своїм подихом розвіє вашу втому щоденною важкою працею, втому від потрясінь, великих історичних катаклізмів сучасної доби.

Я прошу вас вибачити! Не задля цього я тут стою. Те, для чого ми вас сюди запросили, те, що ми називаємо мистецтвом, ви побачите за хвилину, коли підніметься завіса,— і за звичайних обставин наші передмови були б зайві і шкідливі, бо мистецтво — це забава творчих душ, і його науковий розслід має місце поза будинком, де воно твориться. Та коли кожен спектакль для актора є святом, то сьогодні для нас свято особливе, сьогодні вперше ми робимо спробу в новій для нас царині, в царині театру Олеся. В новій не тільки для нас, а і для більшості вас, шановне громадянство, бо театр Олеся — театр вибраних, і часто з ним зустрічатися не випадає. За хвилину ви побачите нашу виставу і візьмете з неї те, що вам забажається, що ви зможете взяти, і якраз тому, що сей театр для більшості новий, можливі й у нас цілком інші й різні вихідні точки, які можуть викликати непорозуміння і позбавити вас змоги відчутти нас за тих критеріїв нашої творчості.

Прекрасні дами, галантні панове! Те, що ми називаємо свідомістю, охоплює лише малу частку внутрішнього життя нашої душі. Як дрібне світло, блищить воно на величезнім темнім для нас океані. З глибини душі нашої випливають різні образи, але не всі з них мають обриси такі виразні, щоб ми їх могли побачити. Отже, величезна частка нашої душі не є нам знана, а ся маленька частка освітлена, яка доходить до нашої свідо-

мості, є тільки *сумою, вислідом* процесів психічних, про які ми нічого не знаємо. Таємними зостаються для нас ті порухи душі, що найбільш сплетені з істотою нашого життя; ті порухи, результатом, вислідом яких стало наше “я” й увесь світ. Те, що доходить до нашої свідомості, є вже роботою закінченою. З-посеред того, що на поверхню впливає, можемо міркувати тільки про працю стихій душі десь там, у темній майстерні, що лежить поза нашою свідомістю.

І отся глибина, ця сфера неясних відрухів душі, це — те, що в побутовій мові називаємо підсвідомістю, це, врешті-решт, те саме, що Метерлінк зве морем темнот, це та сфера, в якій починається і для якої твориться мистецтво. Так, бо сфера чистої свідомості — це поле, де твориться наука, філософія, торгівля, політика, а мистецтво бере свій почин у чутті, і задля чуття воно твориться.

Мистецтво — це особливі відчуття і їх оригінальна передача!

В старинному театрі представлявано долю людей і викликувано жах перед Божим призначенням.

Епоха героїчної трагедії старалася заглянути глибше в душу людини і, одкинувши ремісничий момент, самою долею людей, їх переживаннями, конфліктами поміж людьми збуджувала співчуття і заставляла глядача тремтіти. Сучасна життєво-психологічна драма іде ще глибше і хоче в деталях і тонкощах психологічних переживань заглянути в таємні майстерні душі людської.

Та людський дух невтомний, він прагне досконалості, прагне висловити те, що ще не сказано, — вимовити невимовне, і коли не може сього зробити прямо, з’являються символісти.

Прекрасні дами, галантні панове!

Коли Метерлінк хоче порушити в наших глибинах море темнот, коли хоче викликати у нас відчуття особливої туги, невимовної, невиразної, з перехопленим подихом, він не каже нам про неї нічого — навіть у ліричному вірші не називає самого імені. Він простими словами розказує про королівну, замкнену в башті в день великого свята, в день турніру, в день двірського балу; геніальним повторенням, умілим переставленням підкаже нам мовчанку, в якій ми почуємо биття людського серця, почуємо, як ворухнеться щось таємне в наших душах, невимовне й глибоке.

Коли Метерлінк хоче збурити в наших глибинах море темнот, заставити нас відчутти жахливу таємницю смерті, — він змушує свої постаті говорити тихим голосом речі такі дивні і такі нескінченні, які за природою своєю є тільки натяками на щось, що діється невидимо для нас, чого не в силі охопити наша свідомість, що, одначе, діється, чується і що нічим особливим не зв’язане із зверхньою казкою твору, але нас потрясає, хвилює і заставляє завмерти в тиші й слухати вічність.

Це — символізм.

Це — тихе зітхання серед глибокої мовчанки.

Це — білий череп кістяка серед безмежної німої пустелі.

Це — блудний вогник... Це — далекий, далекий шелест... Це — шум крил перелітної птиці серед густої темряви.

Із цього світу — де людські душі нечутно зустрічаються нестримними, пристрасними, нетілесними поцілунками, де в нічній тиші лунає дзвін биття серця землі,— з цього світу черпає і автор сьогоднішніх етюдів — Олесь.

Ми не обговорюватимемо “При світлі ватри”.

Ся лірико-драматична хвилина, сей фінал самозрозумілий без пояснень.

Скажемо про інші два етюди, в яких автору не важливі ні доля його постатей, ні їхні переживання, конфлікти, їхні особисті болі як одиниць, не важливі тонкощі й психологічні деталі.

Його талант бачить глибше, проникає в невідомі темноти людської душі,— чує там дивні містерії, і чим далі він заглиблюється в те невідоме, тим більше бачить у них розбіжні сили, сили, що змагаються, драму, яка вимагає своєї інсценізації.

Він пише “Осінь” — інсценізацію життя душі. О, не думайте, що це гра манекенів з ярличками, на котрих написані холодні назви душевних сил, знаних нам із підручників психології! І помиляється глибоко той, хто думає, що, назвавши сторожиху відьмою, автор вичерпав усі алегорії — вичерпав усі тайни і глибини свого дивного твору. Бо символіка не в персонажах і не в зверхній дії, а в сьому, що між рядками,— в сьому, що примушує нас завмерти і дослуховуватись до відгомону вічності. Символіка в тому, що між персонажами твориться і що нас хвилює так, як цього хотів автор.

До ряду символічних п’ес треба віднести “Танок життя”.

Метод автора в обох п’есах однаковий, різні тільки теми. Бо коли “Осінь” говорить, як змагання душевних сил, вражіння неспокою, боротьби з фіналом ламкої туги,— то “Танок” звучить не як боротьба, а як характер підсвідомого стану душі.

В “Осені” передати змагання чогось, що втікає, боїться, вагається,— чогось, що женеться, манить і тягне,— і щось, що стежить, береже і роз’єднує.

В “Танку життя” дати характер: щось скорчене, зболіле, ображене, загнане в якесь душевне гетто, те, що рветься проти невимомлимого, що протестує, що сичить глумом, наругою, хоч саме і благородне. І цим шляхом вплинути на глядачів і схвилювати в їхніх душах таємне море темнот.

І завдання для актора і для режисера ясні: одкинути недоречне, другорядне, шкідливе: типовість, характерність індивідуальностей, тонкощі й вірність психологічних переживань, життєву правдоподібність гри і обстановки — і зосередити свою працю й увагу, щоб у своїй сфері держатися методу автора і ритмом і інтонаціями, рухом і жестом, почуванням і позами, світлом і тінями.

І коли мені вдалося ясно висловитися, то думаю, що не буде між вами тих, що будуть дивуватися.

Прекрасні дами, галантні панове! Я кінчаю і ще раз прошу вибачення за сміливість читати лекцію замість того, щоб зразу дати інтересний спектакль. Але тривожиться душа моя до смерті... Тому до всіх пояснень додам ще одно: артисти прохають мовчанки й уваги.

Тихо ввійдімо в храм людського духу, в театр Олеся, щоб ся тиша допомогла нам віддати, а вам відчути таємні дрижання незглибимих глибин. Починаємо спектакль!

17 листопада 1917 р.

## СЛОВО ПЕРЕКЛАДАЧА

(Про книгу Віктора Обюртена “Мистецтво вмирає”)

Не для того я перекладав цю книжку бездонного, безнадійного суму й глибокої любові до мистецтва, щоб пропагувати основну її ідею: “мистецтво вмирає”.

Я думаю, що в душі людства борються серце і розум за первенство. І що, як одному з них показується не по силі розв'язати велику тайну, яку творить і живить наша фантазія, у всяких обставинах і у всякому ладі,— то воно дає дорогу другому елементу, щоб знов у свій час зайняти його місце. На це виразно вказує постійне чергування позитивно-реалістичних напрямків з містично-романтичними.

Я думаю, що й при надалі йдучій однострійності людства навіки зостанеться факт самотності людини, індивідуума, серед найбільше близького і однакового натовпу. З цим зв'язана обов'язковість певних взаємовідносин психічних між особами, і розбіжності їхніх особистих інтересів, хоч і на других, чим, наприклад, досі, площинах.

Я вважаю, що поява такого, наприклад, Бергсона у філософії, з його обороною метафізики і зворотом до інтуїції, відноситься на ділі іменно до останніх літ перелому двох великих епохових стилів, які ми тепер переживаємо. І думаю, що чистому розумові цим ще раз сказано: не по силах тобі самому.

І нарешті, саме нове мистецтво найбільш мене переконує, що тривоги автора сьогоднішньої книжки принаймні передчасні і що їх можна вповні віднести тільки до факту загибелі “старого” мистецтва. Для нас, сучасних, до котрих вже встигли докотитися хвилі нових гасел із Заходу і Сходу, для нас, що відчули всю трагедію переломової години в мистецькій свідомості і відчуванні людства, для нас, що встигли вжитися в переломи ліній Делоне, вслухатися в дивний геній Чюрльоніса, дати себе порвати вихорам Скрябіна, відчути трагічні удари молота Маяковського,— для нас вже ясно, що поминки мистецтву рішуче не в пору.

Навпаки. Нова естетика відкриває перед нами цілком новий світ і безмежні, невичерпані можливості. Дає нам радість знайти себе в мистецтві; в мистецтві, що вже почало нам ставати чужим і противним, бо зродилося воно і зросло в давні, чужі для нас часи. І я смію думати, що ми стоїмо напередодні постання такого високого і живого мистецтва, якому по силі рівного досі ще не було і яке так різниться від старого мистецтва, як наївні Бахові гавоти від потрясаючих скрябінських сонат. І музика нам скаже перше слово.



І скаже слово театр, поезія, малярство. І, правдоподібно, тільки за скульптуру можна боятися, бо іменно скульптура і є, мабуть, типічна для давніх часів.

L'art est mort, vive l'art!<sup>1</sup> І не для того я починаюся до поширення цієї книжки між нашим громадянством, щоб цьому заперечувати.

Та є в цій книжці одна велика цінність. Це, безперечно, цікаво зачеплений цілий ряд питань мистецької справи, що дасть пересічному читачеві (а на нього я рахую) годину інтересного провірювання деяких, на горе, усталених у нас понять і поглядів, і, що ще важніше, рішуче переконуюче доказує, що з індустріалізацією світу старе мистецтво в нових своїх переробках і варіаціях втратило безповоротно змогу існування.

Моя надія, що пропаганда цієї правди, може, заставить кого уважніше поставитися до того мистецтва, що тепер плоско висміюється, бо мозок вихований на найбільше плоскій мистецькій школі — реалізмі, занадто привчився до холодного, пісного міркування і розуміння, занадто відучився творити разом з митцем в питомій сфері мистецтва — в сфері душі.

А тоді, може, легше буде самостійним піонерам “рубати в пралісах стежки”. Тоді ближчі ми будемо до того часу, коли нове мистецтво стане і у нас на тверді ноги.

15 червня 1918 р

## ПРО ТРАГЕДІЮ СОФОКЛА “ЕДІП-ЦАР”

Під пафосом ми розуміємо пристрасть, яка виростає з певної ідеї, себто одержимість ідеєю. Для доби, яка відтворена в трагедії Софокла “Едіп-цар”, для світорозуміння людей була типовою віра в божественне призначення непорушної долі людини. Ми не збираємося реставрувати виставу давньогрецького театру. Для нас, людей ХХ сторіччя, віра в долю — наївна. Але ми не маємо права відкидати основоположні принципи, на яких побудована класична трагедія. В п'єсі багато моментів пізнавання, довідування, вирішування, розгадування складних сцен. Актори мусять опанувати майстерність пафосного звучання, зуміти передати трагічні душевні колізії. Грецька трагедія в своїй структурі має самотні елементи, які складають її специфіку. Це насамперед наявність у п'єсі хору — діючого колективу, що виступає не лише представником народу, а й одночасно є “словами від автора”, виявляючи думки з приводу тої чи іншої події або вчинку. Режисура постановок грецької трагедії знає кілька принципів показу хору. Ми, дотримуючись тої кількості хористів, яка була в давньогрецькому театрі (дванадцять—чотирнадцять), подаємо їх як єдиний колектив масової дії, що розмовлятиме і рухатиметься в унісон. Отже, нам треба добитися такого мовлення, щоб слова хору звучали як єдине монолітне ціле.

Серпень 1918 р.

<sup>1</sup>Мистецтво вмерло, хай живе мистецтво! (Фр.)

## ПРОТЕСТ “МОЛОДОГО ТЕАТРУ”

В четвер 26 вересня німецькою комендатурою знову зареквізовано наш театр на Прорізній вулиці, № 19.

З моменту нашого повернення з Одеси це вже друга реквізиція. З того, що до нашого помешкання систематично майже щодня ходили представники всяких інституцій з метою реквізиції, з того, що робиться зараз навкруги,— ми вбачаємо цілу систему, похід, і похід не тільки на наш театр — як мізерну організацію, з життям чи смертю якої можна не рахуватися, а похід проти життя України як такої. Не встигли ми ще забути реквізиційного нападу на “Дніпросоюз”, як появляється відома записка “Протофіса”, не встигли ще висохнути фарби на шпальтах московських газет, які розносили цю “записку” по всіх кутках, як з таким же докладом вилазить герострат з міністерства; не встигло просохнуть чорнило на підступнім докладі, як про те саме сичать з другого кутка наших урядових інституцій; не встиг замовкнути галас, знятий москвинами навкруги нашого “Державного театру”, — появляється друга реквізиція помешкання нашого “Молодого театру”. Мало того. Разом з “Молодим театром” наказано в 72 години викинути і “Український центральний сільськогосподарський кооперативний союз”, який займає другий поверх помешкання, заоренованого “Молодим театром”. Огляньтеся на наші гімназії та й спитайте: за ким черга? “Українбанк”, “Союзбанк”? Вони ще, здається, не зачеплені. Реквізиційний квиток приніс офіцер від німецької комендатури, але реквізицію зроблено з “дозволу”, чи навіть за пропозицією “української комендатури” яка ще тільки 10-го цього місяця видала нам посвідчення, що наше помешкання не належить реквізиції. Трудяться “фахівці”. З одного боку посвідчення, а з другого — реквізиція чужими руками. Ніякі докази, ніякі переконання не помагають. І це вчинено тоді, коли ми, нарешті, страшними, просто надмірними зусиллями залагодили свої матеріальні злидні при допомозі кооперативів і розгорнули ремонт і пристосування сцени. До половини зроблені колосники, розламана підлога фойє. Наші репетиції з 9 ранку і до 7 години вечора німецький офіцер не розуміє, не бачить і бачити не хоче. Все то шахрайство, і в тім він добре поінформований. А правдиво те, що в нашій помешканні було лото, і тому він направлений сюди реквізувати. Байдуже, що лото було тимчасово, байдуже, що його вже там нема,— а театр увечері не грає — і тому реквізиція. А ремонт — фікція, бо є інформація від якогось певного джерела. Чим же доказувати? Наш минулий сезон і поневіряння в чужім театрі — не доказ, наші спектаклі в Одесі, де ми виставляли нові, допіру літом зроблені п’еси, не доказ, одеська преса не доказ? Так, може, доказом буде, коли нам на репетиції приставлять вартового? Просимо. Але дайте жити хоч під арештом, бо ми, нарешті, задихнемось від цієї удушаючої атмосфери. Чому не йдуть туди, де є лото, а шукають наш голодний театр, де воно було? Чому не подивляться в наші контракти, в наші книги, чому не прислухаються до нашого серця, яке от уже кілька тижнів “наша столиця” поїть отруйними вітрами реквізиційної вакханалії і інших радостей з свого матернього лона. Збожеволіти можна, коли тебе по десять раз на

день зривають з репетиції і тягнуть в контору “власть імуці фахівці по ділах реквізиції”.

Ми бачимо в цім систему, похід. Як галич, насунули на Україну, на готовий хліб приятелі з півночі, як голодні круки, літають над окровавленим тілом України і клюють, впиваються в очі, в серце. Сичать, як гади з кубел різних “Протофісів”, сунуть в міністерства, варту, комендатуру і точать, під’їдають дерево культури України, вулканічною лавою кидають розтоплене залізо на молоді паростки проявів нашого національного життя. Своєю розпискою під занесеною над нами косою смерті ми хочемо збудити тривогу нашого громадянства, тривогу за щось, може, більше нашого театру. Напередодні нашого вступу в свій храм, на порозі нашого, хоч, може, і маленького, царства над нами спущено ніж. Хай громадянство знає, що цей ніж “наша столиця” показала нам з першого дня нашого повернення до неї і свідомо наближала, щоб у слухний час дати кривавий поцілунок нашому молодому, тільки починаючому жити серцю.

16 (29) вересня 1918 р.

## ТЕАТРАЛЬНИЙ ЛИСТ

Вельмишановна, дорога пані Ліллі!..

А тепер про те, про віщо ви питаєте в останньому “схвильованому” листі.

Власне кажучи,.. актори не повинні писати про своє мистецтво. Так, між іншим каже російський критик Божена Витвицька, резюмуючи лекцію якогось актора про істоту акторського мистецтва. Вони робляться тоді скучними, сухими. Вони повинні промовляти до глядача своєю творчістю на сцені, *демонструвати* тільки своє розуміння мистецтва, а міркування публічні залишити людям не їхньої професії, людям з особливим складом мозку і душі.

Може, це й так. Бо й справді не люблять актори так званих стислих наук, філософії, того, що не промовляє безпосередньо до чуття, фантазії. Не люблять аналізу. Хоч кажуть багато про ґрунтовну освіту також і в “стислих” науках такого Кайнца, Тальма, хоч Коклен не був одиноким актором, що залишив по собі теоретичні писання, хоч..

Але це не наші масштаби, і, раз констатується на основі сучасної практики, що так, то хай буде так. Не буду писати статей, ані не читатиму лекцій (хоч ніщо в нас про театр не пишеться, за виїмком здебільшого неграмотних рецензій). Хіба напишу колись про політику або про занепад бджільництва на Україні.

Але до Вас, чутка, ніжна пані Ліллі, я напишу про те, що думаю, тому що знаю, що Ви відчуєте недомовлене, а погано мовлене читатимете, очі злегка віями закривши. Мое щастя, що довгі і густі вони, ці оксамитні вії.

Сиджу за шклянкою дивно ароматної кави і дивлюсь в густі клуби диму папіроски.

І бачу:

щось неладно в театральному царстві. Елеонора Дузе бачить, що неладно, і радить не менше і не більше, як повішати всіх акторів і знищити весь театр аж до прищестя нового непопсованого покоління. Георг Фукс нарікає, що якраз найкультурніші люди зненавиділи театр. Гордон Крег заявляє, що європейський театр є в агонії. А. Фейєрбах так мотивує своє негативне відношення до сучасного театру: “Ненавиджу сучасний театр, бо маю гострі очі і не можу не бачити гриму, декораційного полотна і пап’є-маше. Ненавиджу декораційне безглуздя, бо воно псує публіку і знищує решту здорового почування” (цитую, як і скрізь в цьому листі, неточно, по пам’яті).

А п. Айхенвальда довели до того, що він просто заперечує всякий театр взагалі. І не тільки вони, яких слово нам, сучасним, більш знайоме. Спитайте Євреїнова, цього, безперечно, найбільшого за всі часи театровіда Східної Європи, він вам пригадає цілу фалангу заперечуючих і невдоволених з голосними, авторитетними іменами.

Та й навіщо їх? Хіба самі ми з вами не втікали з другої чи третьої дії “Затопленого дзвона” у пристойній, поважній російській трупі? Пам’ятаєте?

А чи пригадуєте Ваші розчарування в хваленому Московському Художньому театрі?

Реалізм, навіть не доведений до кінця, ця найбільша протимистецька поява наших днів, всевладно запанував у театрі і паралізує всякий його творчий відрух. Акторам, тобто бездарній масі акторській, з ним вигідно. Фаланга копіїстів і імітаторів життя легко пожинає лаври, захоплюючи подивом душевно кирпатих міщан, і їхніх жінок, і дочок, лаври — ті самі, які отримує дотепний бутафор-ремісник, що придумав штучну машинку: покрути — і матимеш повну-повнісіньку ілюзію квакання жаби чи шуму паровоза.

Ах! Як правдиво! Не сцена, а справжнє життя!

Не доведений до кінця реалізм, позбавлений всякої форми, жесту і слова, крайньо безстильний, всуміш із рештками сценічних традицій давно забутих епох, плачливий патетизм, як пафос, фальшиво невідчутний, всуміш із справжніми фотографованими життєвими формами — оце ті шаблони, в яких каменіє сучасне акторське мистецтво. Про символізм навіть нічого казати. Його майже не було в акторському мистецтві, бо ані провінціального завивання, ані мейєрхольдівського холодного чеканення не можна признати акторською формою символізму.

І як не втікати із сучасного театру людині з мінімальною дозою незовсім примітивного смаку? От актриса грає. Слухаєш... Нічого... Реалістично, просто. Це тепер досить звичайне. А за хвилину мелодрама, в яку приємним асонансом вривається побутовий тон партнера. А ще за хвилину скінчать вони обоє акордом чудесно підбраної шекспірівської патетики і чогось у роді неясного сценічного імпресіонізму.

Додайте декорації двох вимірів при тривимірності актора, сцени і ревізиту, падаюче справжнє жовте листя з розмальованих обридливих “арок” лісових, на тлі такого ж наглядно і очевидно мальованого проспек-

ту (пам'ятаєте “Осінні скрипки?”), додайте перевантажену подробицями обстановку, нерозбірливий хаос жестів, в кращому разі тільки типових, “справжнє” зелене світло місяця — і тоді зрозумієте цілком одчай знайомого нам приятеля і слова його: “Макарони, каша,— все, що хочете, тільки не мистецтво”.

Колись, весною, я Вам казав: “Актор щасливіший від митців “тривких” мистецтв. Хоч його мистецтво і кінчається з його смертю, кінчається принаймні індивідуально як твір, як творчість, одначе на ньому не так тяжить вага традицій і старих зразків. Він більше, як маляр або музика, незалежний у своїй творчості, обороняючи свою індивідуальність від готових форм тільки одного, сучасного йому покоління”.

Я каюся, що я так думав. Життя говорить про щось зовсім інше. Маляр чи музика виховується на старих майстрах, бачить у музеї їхню боротьбу за свою мистецьку самостійність, бачить шляхи їхнього змагання, бачить ефект його: крок вперед, крок до себе, до свого “я” артистичного, від більше чи менше різного тла його сучасності чи минулого.

Він спалить свого майстра. Він не потребує вчитися, копіюючи його. Але він побачить різницю, він побачить зроблене, що пройдений шлях вже пройдений, його творчій потребі даються вже нові питання для розв'язання, і розв'язувати їх він буде, озброєний досвідом старих, а також і критикою відносно їх.

Для акторського мистецтва — минулого немає. Це відноситься тим самим до певної міри і до театру. Від гри мертвих акторів zostались нам вплетені в їхні біографії загальні описи враження, яке вони робили на людей. До того ж на людей, ступеня розвою яких, їх вражливості, “театральної вихованості” нам тепер неможливо дослідити. Не дійшла до нас через століття ні одна завмерла інтонація, ні один мімічний порив. Ми *догадуємося* тільки чогось у роді їхнього стилю із сучасного їм малярства, літератури і форм їхнього театру. На підставі загального стилю їхньої епохи мусимо *уявляти* їх самих на сцені. Ах, пані Лілл! Це все одно, що хотіти реставрувати, викликати творчість Леонардо да Вінчі на підставі опису балу в палаті Медічі. Пропадає все, вся цінність безпосередньої обсервації архітвору, своєрідного відчуження і розуміння його. Немає майже нічого, на чому можна було б далі будувати. Бо хоч ми граємо, а навіть реставруємо Шекспіра, Мольєра, Лопе де Вега, старовинну містерію чи інтермедію, то все ж таки ми — діти свого часу, своїх “прийомів”, свого стилю, і поза певні межі нашого одречення від самих себе ми вийти не можемо. Старі мерці до нас безпосередньо не заговорять.

Звідси це враження, що стоїмо на місці. Ми не можемо дослідити, чи так само далекі від себе Геррік і Кайнц, як далекі Рафаель і Чюрльоніс. Бах і Вагнер. Ми можемо навіть, міркуючи по приблизно тому самому репертуарові, можемо сказати, що від Герріка до Кайнца мало змінилося, бо наша уява, викликаючи дух Герріка, не вийде поза межі, поза які їй вільно вийти: межі дітей свого часу.

Ще непогано було б, якби актори могли відтворювати стиль акторів старовинних епох на основі свого захоплення і відчуження старої культури. До певної міри це відповідало б твердженню, що із старої культури



ми можемо взяти тільки те, від чого ми ще не зовсім відчужилися. Значить, з картин Веласкеса не візьмемо всього того, що він вкладав у твір, а тільки те, що нам більш близьке і зрозуміле.

Але й це даремне. Є вже в театрі свій шаблон на Шекспіра, свій шаблон і на Мольєра. Шаблон, що, поки дійшов шляхом традиції від свого джерела до нас, був десятки разів замінюваний, перешиваний, пристосовуваний до найрізноманітніших етапів історії людського смаку. І хай поспробує актор із ним боротися! Стояти буде сам, чужий, серед скам'янілого шаблону, і швидше чи пізніше, не зрозумілий ні публікою, ні критикою, мусить здати свої позиції.

Першоджерело мистецтва — це зовсім не враження чисто малярське, чисто музичне чи поетичне. А грецька трагедія! Це те, де є синтез одного, і другого, і третього. І коли мистецтва диференціювалися, розійшлися шукати своїх вузько малярських, вузько музичних чи поетичних планів, розв'язок, завдань — і коли вони, опираючись на факти своїх етапів, дійшли до певної висоти, вище якої намічаються знов цілком нові питання і завдання, коли вони вже близькі до того, щоб своїми периферіями зіткнулись і злитися знов у Софокла нашого стилю, досконалішого, ближчого нам, — акторське мистецтво, сучасне акторське мистецтво прийшло на цей суд з порожніми руками. Без фактів розвою, без його ефекту: знання меж, можливостей, навіть без уміння.

Актора і театр убила література.

Публіка йде в театр дивитися *на п'єсу*. Форми її інсценізації, як у нас кажуть “постановки”, не так її цікавлять, бо вони все одно будуть шаблонні. Публіка знає, що побачить ті самі чи подібні “павільйони”, “арки”, декорацію в кращому разі (на їхній смак), більше зближену до “справжності”; але в загальному — декорації будуть варіацією одного шаблону. Актори... про них я вже дещо говорив. Одначе вони деколи захоплюють рядову публіку. Справжній талант пробиває собі дорогу до людських душ і через хаос і безформність. Та в балансі мистецькому актор дає мало. І небагато є таких любителів між публікою, що йдуть двічі на п'єсу, щоб порівняти акторів, різних виконавців цих самих ролей. А мистецький баланс? Те, що пан Ікс сьогодні грає інтригана з наліпленим носом і теноровим регістром, а завтра, начепивши бороду і ревучи басом, імітує добродушного п'яницю, то це не відкриває нікому ніяких тайн, і сама креація, хоч би “найкраща”, дверей раю не відчинить. Бо не буде його самого, актора, його творчої індивідуальності, творчої не кількістю різноманітних “типів”, а особливим, своїм способом відчуження і передавання, як це є і в інших мистецтвах. Бо ж мистецтво — це не є якість ретушування природи, а особливе, індивідуальне світовідчуження і своя, індивідуальна передача. І треба або згодитись із цим, або викинути актора із сім'ї митців, вважати його ремісником, дешевим імітатором підмиського кабаре чи всіма освіченими міщанами погордженого вар'єте. Недаром батько німецького модернізму Герман Бар доводив це на старість своїх літ. І недаром його аргументом було, що той актор, котрий не переминяється зовнішньо, багато більше впливає на глядача, більше зачіпає його, ніж актор з натурою Протея.

Література заволоділа театром і вбила і його, і актора. Літературні тенденції, ідеї, надриви, літературне відчуття. Не драматичне, не театральне, не акторське. Пригадайте, п. Ліллі, всі рецензії театральні, які Вам доводилося читати. Про віщо пишеться? Перш за все про автора і п'єсу, про напрямки літературні — і що найвище: про те, як їх треба представляти. Про це буде великий стовбець у газеті, а в журналі тим більше. Так, ніби метою театру було показати п'єсу як таку, наче театр є нічим, як тільки фактором, заступаючим уміння читати і уявляти. Ніби справді місією театру є бути *Biblia pauperum*<sup>1</sup>. Ніби театр — справді репродукує, другоступеневе квазімистецтво.

А потім, наприкінці рецензії, і про театр, про спектакль. Кому 5 поставлять, кому 2, а кого просто згадають.

Звичайно, це явище природне. Література в театрі, очевидно, сильніший, цікавіший чинник, аніж сам театр і його “цар” — актор.

Порівняйте тільки інші мистецтва й історію їхнього розвитку і диференціації напрямів. Бувало й там подібне. Пригадайте хоч би “гіршу половину” Греза, всю творчість якого-небудь Балестрієрі, а навіть у великій мірі Репіна, і їх послідовників. Імена, котрі мені просто “за кавою” згадалися. Імітаторське (не характеризуюче чи стилізує) змагання в музиці “до ілюзії наслідувати звуки природи”. От і вся музична “белетристика”. Всі напрямки, які вже забуто або буде забуто.

Але ці мистецтва вже визволилися від того, що зв'язувало їх, а акторське мистецтво все ще настільки ослаблене, що не може знайти тропи до дому, до себе.

Чи буває коли гідна уваги диференціація напрямків у мистецтві актора, якої коріння було б у проблемах техніки, чи суті, чи сторін акторського і театрального мистецтва? Хіба не все зводиться до форми літератури? Виявити якийсь “абсолютний” стиль автора — чи не є й досі ідеалом і постулатом теоретиків режисури?

Де ті артисти, що потонули в таємниці своєї техніки, шукають своїх, нових доріг для повного виявлення свого, індивідуального “я”, котре не вміщається в рами прийнятого шаблону? Чи багато було в останні часи на сцені таких людей, як Муне Сюллі, справжніх митців самостійного і непохитного стремління і шукання? Творців, яких навіть безнадійне нерозуміння і непризнання сучасниками не спиноло на шляху до самих себе і до мистецтва? “*Vergänglich ist des Mimen Kunst*” — “Мистецтво актора минуще”, і небагато є таких, що мистецтво люблять більше, як похвали і оплески партера і гальорки. Хто шукає нових кадансів голосових, нових переходів, вібрацій, гармоній діалогу? Хто шукає нових можливостей жесту, руху, кому тісно в старих сковуючих шаблонах і хто дає нові правила і безправилля, нові перспективи? Так, як то є в поезії, в музиці, в малярстві?

Вмер жест, умерло слово, вмерли засоби акторського проявлення мистецтва, а залилася хаотична, убійча “життєвість”, для представлення і ілюстрації літературного сентименту і літературних гримас.

<sup>1</sup>Біблія бідняків (латин.).

Перед театром стоїть хвиля його відродження. Вона жде його. Не може бути, щоб він сконав. Ніхто не може заперечити, що театр є потребою людини, такою самою, як музика, малярство, а може, ще більшою. Ідуть люди в театр і будуть ходити. Театральні підприємства множаться, театр просувається і на село, здобуваючи тим самим ще ширшу аудиторію. Публіка йде і плюється. А треба, щоб вона виходила з театру такою зачарованою, як виходили з нього наші діди, свідки великих часів процвітання акторського мистецтва. В противному разі театр не виконуватиме свого завдання, завдання такого ж, як і всякого іншого мистецтва.

Мусить прийти нове покоління, сильне волею і індивідуальностями, що, як непотрібне шмаття, викине з театру весь мотлох традиції, шаблону, нутра і безграмотності, перед якими наші плосколобі патентовані громадяни курять фіміями. На олеографію, як і на сучасний театр, можна, звичайно, всякому молитися, але їм мусить бути вказане належне їм місце. І оскільки тепер всяке нове стремління відкидається за неподібність до старих сучасних зразків, так прийде незабаром час, коли з нових храмів залунають нові живі гасла, що пориватимуть за собою всіх, а скам'янілих ідолів скинуть з їхніх п'єдесталів.

Це буде відродження, якому початок дадуть ті актори і режисери, що, відкинувши літературщину, іншим мистецтвам давши в театрі допоміжне місце, вільно творитимуть основу театру із тільки його власних засобів і тільки його психології. Ті, що мистецтво актора поставлять знов на таку височінь, що зайвими стануть авторські ремарки у сценічних лібретто, зайвими стануть колихання гілля дерев од “сценічного вітру”, малярська пересадна дивовижа і інше маскування акторського безсилля — все це стане зайвим, бо перешкоджатиме стежити за мистецьким утвором режисера і актора, цих єдиних правомочних господарів театру.

Ви, п. Ліллі, вірите в прихід цих людей так само, як і я, і знаєте, що ми у нашій віруванні не самотні. Тієї самої віри повні всі ті, що, люблячи театр і віруючи в нього, піддають його сучасність найсуворішій і безощадній критиці.

Це буде зовсім інший тип актора, аніж той, який ми знаємо. Не гордий напарфумований побідник безіменної публіки, живий тільки її оплесками, ані не ця тепла, безпосередня душа наївно в грі потопаючого веселого арлекіна, за яким тепер уся російська, а за нею (звичайно!) і українська поступово-мистецька публіка зітхає.

Обидва ці типи стануть уже анахронізмами, як анахронізмом стане тип сухого, розміркованого і розрахованого та напханого теоріями актора сучасних “художніх” установ.

Це буде розумний арлекін. Стільки ж саме освічений, що й митці інших мистецтв, який буде себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчуження і думання, з якої народиться мистецтво ХХ століття. Котрий без решти зможе переконати освіченого сучасного глядача. Бо хай мені не кажуть про балаган. Ця реакція на стеоретизоване мистецтво, мистецтво “наукове”, прийшла дуже в пору; але вона може задовольнити, як несфальшований природний виноград після поганого обіду. Наїстися ним не можна. І останнє його слово буде все-таки безграмотність, котра могла

захоплювати середньовічного одвідувача ярмарків, але нас вже далеко не задовольнить.

Цей актор не піде у клуби і зборища людей шукати матеріалів і тем для своєї творчості. Він не буде шукати типів для зовнішньої імітації.

Він піде шукати себе.

На гори високі піде він змагатися з вихорами бездонних провалів, слухати їхнього шуму й величі, впиватися клекотом розшматованих хмар, що іскрами громів згорятимуть біля його ніг. Над море безмежне піде він піддаватися чарам його мінливості, ніжному шепотінню блакитно-зелених кришталевих хвиль чи вникати в драматичне наростання сил у реві дикого прибою. Там він буде виховувати свою вражливість, фантазію, свою творчу потенцію. Це будуть його моделі. А в тиші своєї лабораторії він шукатиме своєстильних, досконалих форм для вираження нерозгаданих стихій своєї душі.

Він, запевне, буде стреміти до того ідеалу budouчого актора, який змалював Євреїнов у своїй книжці "Pro scena sua"<sup>1</sup> у главі "Лицедії". Якщо не пригадуєте або, може, не доводилося читати цих слів, то я Вам їх наведу майже точно:

"Його тіло буде прекрасне, могуче і гнучке. Вже один вигляд цього розвинутого, повного виразу тіла, керованого волею викінченого естета, примусить спинити дихання. Жести його будуть такі красномовні, міміка така переконуюча, що свідоцтво Кассіодора про Квінта Росція Галла, який перекладав усі промови Цицерона на мову рук, не буде вже фантастичною казкою".

Очевидно, театр цього актора буде мати зовсім інший характер і репертуар.

Трудно зараз про це говорити. Навіть за кав'ярняним столиком, в звичайному листі не можна говорити про те все, як про щось певне.

Але наскільки будучина дає відповідь на питання, які їй ставить минуле, наскільки вона сповняє наші побажання, ми дещо говорити можемо вже й тепер, бо побажання досить ясно висловлюються нашим поколінням.

Стиль нашого часу — це перший і найважніший постулат, який хвилює сучасне мистецтво чи його творців. Він, безумовно, відіб'ється яскраво на формах завтрашнього театру і на всіх переходових стадіях його шукання.

Еклектицизм, ця хвороба і безхарактерність нашого часу, часу освіченості, класичних гімназій і новітніх стремлінь, на їхню думку, переживає себе. Людина знову хоче бути цільною, однорідною. Цільною хоч би в своїй дисгармонійності. А може, саме в ній. На це є цілком виразні ознаки в сучасному мистецтві, а в його теоретиків підкреслюється це дуже охоче.

Коли глянути на останнє минуле театрального мистецтва, на стремління, котрі в ньому намічаються, то і там очевидне це змагання до стилю й однорідності. Одначе, як це не дивно, поки що можемо тут говорити про стремління в двох крайньо різних напрямках. І, безумовно, коріняться вони в характері і психіці сучасного еклектичного покоління.

---

<sup>1</sup>"Про нашу сцену" (латин.).

З одного боку:

кількість грамотних, читаючих, думаючих зростає. Зростає і абсолютно, і пропорціонально, відносно. Чимраз більше довкола нас стає блідих, худих постатей, з очима, що бачать далі і хочуть проникнути глибше, чим це дозволяє бідна реальна обстановка життя і природи. Дуже правдоподібно, по-моєму, малював Фламаріон чоловіка з Марсу, чоловіка, старшого від земної людини на мільйони літ. Атрофія всього тіла при надмірнім розвитку голови. Чому культурніші класи нидіють фізично? А хіба не йдемо ми до того, що скоро всі діти змалечку матимуть змогу користуватися вченням, яким досі тільки заможніші, культурніші могли користуватися? І йти до атрофії тіла і до вищого розвитку духу. Бо непереконливий це аргумент, що *mens sana in corpore sano*<sup>1</sup> і що одне від другого залежне в прямо пропорціональному відношенні. Тому що частіше: “в слабому тілі — великий дух живе”.

Це отчизна так званого символізму, отчизна містицизму, часом опізнено релігійного, часом шукаючого областей поза релігійними вимірами. Отчизна театру, який ще свого вповні переконуючого слова не сказав, котрий, одначе, відрікшися від літературних елементів, виходячи з проблем цілком театрального проявлення, обіцяє нам будучину не чуваних досі об'явлень.

Незрілий, передчасний плід незавершеного періоду розвою театру, символізм на сцені, що застав свого виконавця (не творця!) актора цілком не підготованим, бо супроти його вимог сучасний актор і сучасна режисура безсилі. Тому-то він скрізь “провалився”. Про його тріумф я досі принаймні ніде не чував, за виїмком поодиноких щасливо натякнених спроб.

А з другого боку:

змагання людськості до оздоровлення і скріплення. Наче шукання дошки рятунку zdeгенерованою, погибаючою людськістю. Прокидається інстинкт самозаховання роду. Рух до оздоровлення серед французької молоді в країні найбільше сучасній. Поширення спортивних і гімнастичних товариств. Теорії і спроби оздоровлення й виховання раси в Німеччині. Гасло: здоров'я, сила, бадьорість. Що переважно духовне, те плямується йменням хворобливості й декадансу. В справі театру жадання так званого “здорового театру”. Рух до своєрідно відчуваної Греції і Шекспіра. Рух невдатний, бо його розуміли літературно. Але рух щирий, який врешті потрапить на правдиву стежку.

Живий актор чи живий колектив театральний, котрого очі шукають своїх доріг для повного виявлення себе, що не вмістимого у плоску життєпсихологічну сучасну техніку, стоїть поміж цими двома бігунами в трагічній нерішучості.

Куди йти роздвоєній сучасній душі?

Чи туди, в незавершений, понурий, таємничий храм, у Саїс, де за завісою, не відслоненою досі, скривається нове пророцтво чи нова нерозгадана тайна, де, як смерть, притягує можливість інтуїтивної розгадки буття, де в гострих закрутах в'ються лабіринти відродженого духу середньовічного мистецтва, блідого, аскетичного обличчя, складених, витяг-

<sup>1</sup>Здоровий дух у здоровому тілі (латин.).

нених молитовно худих рук, очей містично темних, осяяних новою нерелігійною ідеєю, де дух буде жестом, а жест буде духом, де в голосі почувються глибини, які порушити доторканною нотою було б блюзнірством?

Туди, куди тягне вся нервова істота людини, яка родилася в ХІХ столітті, тому столітті, що дало світові крик: музику?

Чи туди йти — казати кінець фрази, якої тільки початок ми почули?

Чи йти за другим імпульсом, що кинула в нього кров рятуюча себе людськість, іти за викликаним маревом буйного, колоритного, сильного життя безповоротно все-таки минулих епох, бо сучасне життя зразків подібних дати не може; бути баладою в своїх засобах, баладою, що оспівує минуле та сугерує силу, здоров'я, бадьорість?

Десь поміж цими двома бігунами блукає синтез: стиль нашого часу, основа його форм. Між переважно духовним і переважно фізичним. Між дійсністю нової нормальності нервових станів і ідеалом, змальованим фарбами минулого.

Нові форми театру зажадають для себе нового репертуару. І іменно не з репертуару може початися відродження театру, а з розвитком і певними досягненнями акторського мистецтва може початися новий репертуар. П'єси мусять колись знов писатися для сцени, режисерів, акторів, як це було у всі моменти розквіту театру. Характерно, що найбільші в історії драматурги були або акторами, або присяжними складачами лібретто і п'єс для інсценізації (Шекспір, Мольєр, Лопе де Рueda, Гольдоні, Іффлянд, Тірсо де Моліна та інші). Так, колись будуть актори і режисери з сильним творчим життям, значить, творчим оригінально, значить, в стилі свого часу, і для них та під їх творчість поставатимуть нові, *театральні* п'єси. Практично: коли буде сильний попит на щось нове, буде і його подача.

П'єси, лібретто чи сценарії мусять бути писані знову людьми театру, людьми, що відчувають світ у його, театру, засобах, як маляр відчуває і творить в лініях і фарбах, поет — в образах і грі слів.

Не п'єсу писати будуть, а заповнюватимуть пустий простір сцени тим, що можна виявити *тільки* засобами сцени.

А текст?

Можливо, що слів майже не буде... Можливо, що заступить їх багатство примітиву-згуку. Можливо, що відродиться театр імпровізації. Можливо, що буде і те, і друге, і третє у різній, новій диференціації театру.

Ах, п. Лілл! Якими нужденними здаються мені всі сучасні наші знаменитості і всі недоторканні "їх художності" супроти цього багатства можливостей, нових проявлень ще не проявленого, цих бенкетів ока, вуха, душі, які нас ще ждуть! До них ми принаймні стреміти можемо.

Але я Вам, напевне, вже надокучив своєю балачкою. А знаючи Вашу безпощадність і суворість супроти всіх тих, хто скуку на Вас наводить, хочу спастися від їхньої долі, від немилостивості Ваших очей,— і тому, цілуючи Вашу білу тонку руку,— кінчаю.

7 жовтня 1918 р.

## ПРО “РІЗДВЯНИЙ ВЕРТЕП”

Український вертеп є надзвичайно цікава сторінка з історії нашої драми і театру. Його створив сам народ за відомим біблейським сюжетом. Скільки народного гумору! Все це маємо відтворити як яскраву картину нашого минулого. Ми маємо добре розглянути все, що ховає в собі цей твір, який вийшов із самих народних мас і є виявленням його душі.

Кому не байдуже минуле нашого народу, той охоче прогляне цю виставу. В ній він може угадати зерно, зародки того, що так буйно потім розцвіло у творчості Котляревського та інших основоположників нашого театру.

Поруч з показом яскравої сторінки минулого ми ставимо перед собою суто творчі завдання, які допоможуть нам підвищити свою театральну майстерність.

Принцип постановки вертепу — ляльковий театр.

Актори мають заграти ляльок. Діяти, вірніше, рухатись, як ляльки. Міфічні персонажі, які діятимуть на горішній площадці, розмовляти мають як ляльки,— механічно. А ті, хто гратимуть реальних персонажів на нижній площадці, розмовлятимуть, як звичайні люди.

Треба знати основи руху ляльки, механіку, а не логіку поведінки персонажа. Почуття виявляти лобово, максимально, примітивно, лаконічно, без напівтонів і переходів. Всі почуття первісні, ясні, прості, чіткі.

Це найвідповідальніша справа акторського перевтілення. Так, так, перевтілення! Адже коли ви граєте умовних персонажів із “Затопленого дзвону”, ви знаходите у вашій уяві, ким має бути Лісовик, Водяник, Раунтенделайн? У житті таких істот нема, а ви їх створюєте у своїй уяві. Створити образ із нічого, лише на даних своєї фантазії, це велика творча заслуга.

У “Вертепі” — подібне завдання, яке нам, як майстрам сцени, принесе велику користь. Уявіть себе лялькою, перевтільтесь у ляльку. Максимально одійдіть від самих себе. Перестаньте бути, жити, діяти, як людина,— рухайтесь за законами ляльки. Це колосальна вправа на володіння своїм тілом. Треба знайти манеру поведінки ляльки, яка категорично відмінна від поведінки живої людини на сцені. Тут на першому плані не психологія, а рефлексологія, механіка руху.

Ми в цій постановці відходимо від життя. Порядком експерименту для підвищення акторської майстерності ми дозволяємо собі таку “розкіш”, бо важливе відчуття актором основ руху. Коли є вправи на володіння своїми нервами, то можуть бути і вправи на усвідомлення механіки людських рухів.

*Осінь 1918 р.*

## “МОЛОДИЙ ТЕАТР” ДО СВОЇХ ГЛЯДАЧІВ

Ви, що прийшли сюди для насолоди і втіхи, до вас звертаюсь я в ролі веселого Postillon<sup>1</sup> перед завісою “Молодого театру”.

<sup>1</sup>Поштар, вісник (фр.).

Таж ви тут, як і ми, актори, там, зібралися, упоєні майбутньою радістю переображення.

Звертаючись до вас, гадаю, що ви вже доволі підготовлені попередньою ідеологією нашого театру до того, щоб бачити в театрі не кафедру чеснот, не дзеркало правди, не місце навчання і популяризації програм політичних партій, а театр і тільки театр!

Купуючи білет до нашого театру, ви — будьте-но чесні з собою — стаєте подібні до Дон Кіхота!

Ми знаємо цю вашу слабкість! Вас тягне до театру спрага самозабуття. Ваше життя стало занадто нудним і без казки вам не обійтись.

І от філософи, моралісти, соціалісти намагаються зробити цю казку найбільш навчаючою, а ми — найбільш чарівною.

Хіба наші полотна, утворені пензлем талановитого митця, не приваблюють вашого погляду, змороженого одноманітним фоном буденного життя? Згадайте “Затоплений дзвін”, річку з “Горя брехунові”, прекрасний примітив “Різдвяного вертепу”. Хіба вони не примушують вас перенестися в другі сфери життя, не натякають вам на змогу бути нетутешнім, залишаючись тут?

Ми, актори, що знаємо чарівну владу переображення, найсвітлішу радість трансформації і насолоду досягнень, не можемо одмовити собі в щасті втягти публіку в коло нашої дії, примусить її забути себе, зробитися нашим співучасником.

Одним з засобів до цього є театральність, про яку разом з шелестом нашої завіси кричить вам кожний акт наших постановок.

У цьому процесі злиття натовпу з лицедіями не останнє місце належить розпалюючим виходам акторів на оплески публіки, коли настає і для неї час свята: виявити свої почуття в дійовій формі.

І от, виправляючи свою невільну помилку, “Молодий театр”, покірливий данник ідеї театральності, з сьогоднішнього дня викреслює на своїх афішах слова: актори на оплески не виходять.

Актори — тут!

1919 р.

## НОВА НІМЕЦЬКА ДРАМА

Передо мною німецькі театральні журнали за 1918 рік. Виключні обставини одрізали нас цілковито від Європи. Зв'язок духовний перервано ще з вибухом війни; і досі через хаос фронтів, нових держав, бездоріжжя до нас майже не долітають ніякі звістки про те, що “там” думають, чим горять, що творять.

Жага, з якою накидаюся на німецьку “пошту”, вповні зрозуміла. Епохальний час соціально-політичних переворотів, переоцінки цінностей у мистецтві не міг, очевидно, не відбитися виразно й цікаво на мистецькій продукції такої сильної і багатой нації, як німецька. З великим правом на правдоподібність я сподівався знайти там дещо більше, ніж дає в нових



формах сучасна справді революційна Росія і Україна. Росія з самотнім Маяковським, з 15-ма анемічними поетико-естетами і абсолютним браком якої-небудь драматичної продукції.

Розрізаю журнал, і лист за листом розгортається передо мною “там”. Я не помилився. На мене ринуло зразу враженням розбушованої, кипучої стихії, для якої знайдення своєї форми є постулатом життя, а не спортом, де борються з піною на устах, оскаженіло, де дійсно здобувають ґрунт під ногами і закріплюють за собою позиції. Де чувається не холодносердне критикування і повітряне теоретизування без сили що-небудь довести дійсно ділом, де теорії пишуть після факту радісно несподіваного народження нового у всесвіті згуку, а не творять згуки по вимізуваній програмі. Де все не так, як у Росії. Де чувається гігантське зрушення крицевих натур, крицевих воль, у великому бажанні не кількох одиниць осміюваних новаторів, а цілого безмірно талановитого покоління. Дух захоплює, коли читаєш критичні статті противників нового стремління, статті, повні жовчі, безпощадної, глибокої наруги, якогось неозначеного остраху, а моментами повні подиву, що проривається, то гістерично захопленого признання.

В Німеччині є *молодь*. Сильна. З корінням. З м’язами. З високою культурою, з високою інтелігентністю. І з безпощадністю геніїв.

Молодь, що рахується не одиницями, не групами. Покоління! Нове, справді нове покоління.

І покоління,— не дивлячись на воєнні кордони,— до нас дуже близьке.

В обривках програм, у вирваних цитатах, сильних, як удари стихій, в котрих невідомо скільки духу, а скільки безпосередньої інтуїтивності, в котрих картини небувалих досі об’явлень шпурляються з легкістю жонґлера, в котрих чувається дике стремління до необмеженого, необнятого; людина у вселенній, велична у своїй трагедії, сама на ґлобі, з рукою, що вп’ялася в небо і рве його до стіп своїх; міць і воля — хаотична, гаряча, що ломить те, що досі звалось “стильність”, щоб, нічим не зв’язаний, відбити на небесах яскраву, небувало колірну цятку свого силуету. В цих навіть обривках я бачу нашу мистецьку молодь.

Яке це близьке до того, що чуває молоде наше мистецьке покоління! Хіба не його цей крик мажорного розпачу? Хіба не його цей *крик*? Хіба не його ця поривистість, протест, і молода захопленість незнайомістю нових доріг, необмежування себе дряхлими канонами? Хіба — та правда їхньої, німецької впевненості і відваги не може бути у нас, де все присипано затхлим, смердючим цукром сентиментальності, омосковленої інтелігентської душі?

Цікава одна маленька аналогія між Німеччиною і Росією наших днів. Здається, що за подіями політичними ніхто не завважає, що в Росії (і в нас на Україні) з часу війни, а особливо з часу революції, драматичної продукції зовсім немає. За останні два роки так, мовби не появилось нічого на репертуарному ринку. Театри живуть переживанням старих дібр та перекладами з чужих мов п’ес довоєнного часу. Мені це здається ознакою страшенно слабкої потенційності життєвої. Мені здається, що інакше й не може бути в цій проклятій країні розгардіяшу однієї всенівелюючої

волі московської душі, у всегнітючому патріотизмі котрої є все, тільки не порив чистої любові.

Не так було в країні, де не було поражених справа, і поражених зліва, і спекулянтів посередині — у Німеччині.

Давно вже не проявлялася в Німеччині воля до драми з такою силою, як в останній час, у час третього й четвертого років війни. Юліус Баб, учора передовий, сьогодні вже відсталий критик, завзятий і переконаний ворог німецького експресіонізму (а так називається в Німеччині напрямок молодого покоління), підкреслює це такими словами:

“Я маю на думці не тільки дивну, часами вражаючу, і дуже інтересну у своїх причинах моду, що змушує директорів і публіцистів, а певною мірою і всетерплячу публіку, поїдати все, що називається “нова німецька драма”. Мусимо констатувати, що є у нас молодь, справжнє ціле покоління, котре твердо домагається драми і голосно й завзято на всі боки кричить. Така виразна воля створити якраз нову драму була в Німеччині хіба в часи “Sturm und Drang”<sup>1</sup> і в покоління натуралізму”.

Останнє порівняння говорить багато. З епохою “Sturm und Drang”, як далі побачимо, має ця нова сучасність ще багато більше спільного. Спільного у характері, звичайно.

І хоч для Ю. Баба, а з ним і для інших критиків і рецензентів однієї з ним віри, новий напрямок являється явищем жахливим, що існує у великій мірі поза сферою їхнього розуміння твору як мистецтва,— і хоч на всяких, то слабших сателітів геніїв, що шлях новий пробивають, то на представників крайньо самостійних, різко відмінних течій — виливають вони всю жовч свою і насмішку, включно до зовсім неприємних епітетів, як-от: “школярів”, “транзитивна манія величності” і т. п., одначе на кожному кроці і він, і його соратники примушені прориватися більш чи менш здержаними словами захоплення і признання.

І мусить він признати:

Талант — не все і, може, навіть не найважливіше з того, що треба митцеві,— він частина змислова, одночасно тіло його сили потребує ще і духу — “Veni, creator spiritus!”<sup>2</sup>, щоб стати справді творчим. І таланту, звичайно, не шукається там, де є успіхи моди; бо хвилі її виносять легко й бездарності. Але, навіть маючи те все на увазі, треба признати: у нас і тепер справді багато талантів, що пробують себе в драмі”.

Про одну якусь стислу програму у німецьких експресіоністів не може бути й мови. Для мене ясно, що це поняття трактується в Німеччині ширше, ніж у нас. Воно об’єднує там, крім справжніх експресіоністів, також певне крило футуристів та екстраактивістів. Маяковський, наприклад, на мою думку, типічний експресіоніст у німецькій класифікації, не дивлячись на його футуристичну програму.

Правдоподібніше, що експресіонізм є в Німеччині також загальною об’єднуючою назвою однієї, щоправда, волі та найбільш не раз різнорідних принципів та техніки, якою була колись назва “імпресіонізм” у

<sup>1</sup>“Буря і натиск” (нім.).

<sup>2</sup>“Прийди, творчий дух!” (Латин.).

Франції. На превеликий жаль, програмових писань їхніх теоретиків ще й досі не вдалося мені побачити.

Німецька політична гастроля на Україні імпортувала нам бляшані горщечки, а з книжок лише антикварський крам. Через те орієнтуюся тільки по полеміці критиків, що відносяться до них у більшості негативно, по цитатах і наведених змістах п'єс та по їхніх оцінках. Тому те, що пишу, є в невеликій мірі навіть враженням із другої руки.

Головне, що об'єднує в одну назву молодих німців, це дике, незагнуздане, молоде і при тому загальне стремління до чину, що потрясає все-світом, темний, бунтівничий рух у душах, який, цілком природно, більше всього шукає свого проявлення, рівнозначника в тій формі поезії, що представляє чин,— у драмі. Стремління до глибокої динаміки.

Комічна екстаза. У них немає матеріалу нового, особливого, що був притаманний хоч би тим самим Sturm und Dranger'ам чи натуралістам, матеріалу в нових людях, соціальних настроях, краєвидах, думках чи тенденціях. У них проявляється нове відчуття нової людини, без особливого "milieu"<sup>1</sup>, без особливого, взагалі, нового багажу, що лежав би поміж основним активним відчуттям і драматичною формою. Цілком справедливо вказує негативний критик, що "ці молоді люди люблять жагуче, та не знають кого, ненавидять, і не знають що, марять, і не знають про віщо і навіщо". Це й є характеристичне, і це є добре, і це "лірично-риторичне" кружляння фантазії довкола екстатичного настрою певного "я", набридлиго великим стремлінням до чину — це й є, може, новий принцип мистецький. У всякому разі, може бути. Для них — навіть є, і виправдовує себе вповні, коли змушує ворогів хилити з пошаною голову перед їхнім твором.

Друге об'єднуюче впливає з першого і є його прямою консеквенцією. Це — порвання з усякими традиційними, естетичними умовностями. По-ставлення себе, як творця, в найбільш незалежне положення. Геть умовність реальної можливості логіки життя, геть умовність вимог старих понять про стиль!

Жагучий пал екстазу палаючої душі, палаючої думки повинен їх порвати, бо неістотні в мистецтві всі ці milieux історичні, побутові, звичасві прикраси й умовності. Про себе говорять дух і думка. Нове відчуття. Новий штандпункт. Нова блискавка в темноті. І це єдино істотне. Все інше прийде згодом.

І саме в цьому "іншому" намічаються певні диференціації.

Наприклад, цілком своєрідний розвиток обіцяє мистецька форма загиблого на війні Августа Штрамма, якого Рудольф Курц вважає в один момент найбільш радикальним експресіоністом. Революційне в його формі те, що вирішальні душевні дії позначені в дужках, як припис сценічний, а властива мова обмежується короткими високосконцентрованими висловами, що часто не виходять далі звичайних займенників:

"Він (із темноти, легко). Я?!"

Жінка (облегшено). Я. (Шукає його руки).

Він (обіймає її).

<sup>1</sup>Середовище (фр.).

Жінка (*тремтить, задихається*). Ти?

Він (*нахиляється, ніжно*). Ти?

Жінка (*обороняється*). Я!

Він (*ніжно, жартом*). Я?! (*Цілує*).

Жінка (*тремтить*)”.

Це в його п'єсі “Geschehen” (“Подія”). Спільний з іншими тут здвиг імперативів, енергією набринілих дієслів. Відхід до останніх основ, до найпростіших, найконечніших виразників буття. Одначе оригінальним розумінням своїх завдань і своєрідною технікою дає Штрамм початок можливості нового напрямку. Екстракт. Психостенограма. “Інтелектуальна композиція драми в цій п'єсі немов викинута одним-єдиним розрядженням волі; не вдаючись у переходи, послідовності, розгортає він історію бажуючого чоловіка в декількох ситуаціях, станціях терпіння, що розтягуються поміж щоденним *interno*<sup>1</sup> і безмежною далечиною зоряного неба, від грому кипучого космосу до сліпця біля шляху, людини, з якої діти на-сміхаються” (Рудольф Курц).

Драма Штрамма не знає психології: душевні переживання, що є між подіями, які вони зв'язують, в найвищій мірі прості, не будучи одночасно примітивними. Прапочуття чоловіка і жінки, прапереживання обох статей ведуть дію. Технічні можливості ледве зазначені. Весь рух від надзвичайно простої і великої думки: терпіння чоловіка, якого творчий гін спинається обмеженістю явищ, і, поконаний у земному, залишається він паном духовно. Рішучий бій відбувається в сценарії, що кількома елементами обіймає безмежну далечінь бурхливого космосу.

“Боротьба чоловіка, при боці жінки, із силами світу, що нагинаються і підглядають момент, щоб накинутися на земного, дана тут з вулканічною, еруптивною силою і величчю. Без сліду алегоричної штучності. І без дріб'язкової гротескності завмирає зовнішнє життя осліпленого вже, біля сільського роздоріжжя, серед лепету несвідомих дітей, у зненависті дорослих: несеного блаженним чистим почуттям, що він людина, що він стоїть у живих, огрітих кров'ю взаєминах із тисячородною повнотою землі. Неважко інакше інтерпретувати містичну картину світу А. Штрамма. Рішачим буде зиск читача” (там же).

Не треба перш за все забувати, що твір Штрамма — твір сценічний. При переведенні тексту в живу картину сценічної дії зникне стенографічний характер його методу. Якраз такими скороченнями вдається йому замкнути у вузький обруч надзвичайну різномірність подій. Ці нечисленні, бліді слова будуть на сцені тим, чим хотів їх мати автор: експонентами могутніх прапочувань. Слова будуть не більш як експлозіями напружень, яких мовчки несила вдержати.

Величезне поле для режисера. І нова преінтересна можливість для театру — сполучення пантоміми і словесної драми, звуку мови й літургії, пластики й музики.

Розвинений принцип євреїновської монодрами в реєстрах нового патетизму дає Вальтер Газенклевер у своїй драмі “Der Sohn” (“Син”), яка облетіла з великим успіхом цілий ряд німецьких сцен і дала, між іншим,

<sup>1</sup>Тут: внутрішнє життя (*латин.*).

привід мангаймівському театрові для інтересної режисерської постановки. Усі події довкола героя — “сина” — є тільки відбиткою його власного “я” і не існують особисто.

Всі п'ять дій є одним криком молодості, її піснею боротьби проти старості. Ступінь його темпераменту, за свідченням найбільш ворожих його критиків,— Ю. Баба: “Має в собі щось небувале і своєрідне”; Альфреда Якобсена: “Є розпалена піч суб'єктивного екстазу”. Та ще більше нових можливостей для театру носить в собі інший його твір — “Антигона”, що є першим віддавна твором драматичним, що передбачає реформу театру загалом. Кладе початок єдино правильному відношенню між драмою і театром. Драма написана як матеріал для театру. Театр отримує знову текстове лібретто для своєї мети, для своїх зміслових видовищних ефектів, для орудування масами, для світлових і колірних оргій. П'єса написана для театру “п'яти тисяч”; використовує всі можливості арени бездекораційної, безкулісної (котрі Газенклевер важає для театру цілком зайвими). Вливаються маси і впливають серед крику і молитовного співу. Можливості світла знаходять своє найширше використання. Ведення сцен розділено особливо дотепно поміж ареною і сценічною естрадою. Очевидно, від Софокла залишилася в драмі тільки загальна дія, а патетика її, не вигладжена стилем грецької скульптури, пориває з нею з усією брутальністю і силою нового темпераменту.

Ще цікавіші перспективи відкриває Пауль Корнфельд у п'єсі, що у віденському “Новому театрі” була виставлена всього один раз для запрошеної публіки. П'єса зветься “Die Verführung” (“Спокуса”), трагедія. Ряд снів боязні і бажань, сильних картин, глибоких об'явлень, впливаючих з душі людини, що страждає від існування, і любить його, навіть тому, що страждає від нього. Біттерліх, герой цих п'яти високонапружених дій, є брат Гамлета, що доповнює його. Закоханий нещасливо у проститутку-життя, рваний тугою і огидою. З пориваючою риторикою характеризує себе: “Я хочу всього, а виходить завжди тільки одне”.

Після життєво неправдоподібного вбивства, переконуючого в казці цієї трагедії — тюрма. “Тільки в темноті розуміємо світло”. Не хоче втікати, хоч сила його духу змушує сторожів тюрми коритися йому, хоч до цього тягне його мати, “що за кожними дверима стоїть”, мати, безконечно стримуюча сила життєва, “надірване місце на моїй петлі”. Приходить “Die Verführung”, видима інтерпретація людського розуміння щастя, жінка Рут. У сцені, повній глибокої меланхолії й похоті, примусу і душевної волі, Рут спокусила його до життя.

“Сцена повна музикальності. Натяк на злиття голосів у дует. Що цього немає вповні, відчувається як відступлення від останньої конечності стилю. Можливо, що хор, корінь античної трагедії, відкриє новій драмі новий розквіт. Враження таке, немов це розвиток до четвертого виміру на сцені, що зробив би можливим одночасне охоплення кількох душевних комплексів. І так, здається, у Корнфельдовій грі тіней, що його фігури, позбавлені законів природи (такі вони є в драмі), можуть проходити крізь себе” (Альфред Польгар).

Смерть, що ліквідує дальший трагічний конфлікт, кінчає п'єсу. Ще слово священика: "Знов сталося щось потворне, як тисячу разів щодня: людина померла". Ще слово матері: "Але ж він був моїм сином", і кінчається одна з найдивніших, божественно безформних п'єс, що розкривають старі можливості театру, хоч не дають власне твердих вказівок для нових. Її багатство рине, розливається в безбережність. Слова піняться. Поняття мають м'ясо, факти безтілесні, як абстракції. Повітряні замки він будує на фундаментах, а реальне ставить на повітряні підвалини. П'єса повна фантазії серця. Мова лопотить не з уст, а з найглибших, первісних основ душі фігур. Поезія без солодоців.

Ставили п'єсу як сполуку театру з богослужінням.

Почуття нового соціального порядку дає Ганс Фішер у п'єсі "Motor". Тема: боротьба напруженої людської енергії з могутністю матерії, з машиною. Тема, за драматичне оброблення якої у нас обіцяють премії. Там, як бачимо, її вже обробили... У п'єсі сила, твердість, гірка речевість, мужність. Для міщан — брутальна, цинічна. Брак налагоджуваних жіночих елементів. Нотую як ще одну сторінку настроїв покоління.

Особливо досконало виглядає експресіоністична техніка коротких, круто викинутих сцен, у діалозі безпосередньо еруптивних, у Рольфа Лаукнера ("Sturz des Apostels Paulus") ("Падіння апостола Павла").

Великий талант форми і глибокий, серйозний рух у празького гебрея Макса Брода (Прага загалом є столицею нового літературного руху). Його одноактова п'єса "Die Höhe des Gefühls" ("Вершина почувань"), властиво, ліричний монолог у прозі, є, мабуть, першим експресіоністичним твором у Німеччині, головню своїм суб'єктивізмом, що відкидає всяку реальність. У триактовій його комедії "Abschied von der Jugend" ("Прощання з молодістю") експресіоністично-характерна тільки свобідна і свавільна "безстильність", що оперує одночасно засобами найрізномірніших стилів. У найновішій драмі "Eine Königin Esther" ("Цариця Естера") він відкидає обов'язково історичний костюм фабули про Естеру і Гамана і, так розв'язавши собі руки, подає в фантастично-казковій формі те, чого не зміг би дати в протилежному разі. Його Естера — це національний, порядкуючий, вирівнюючий, примирюючий гін людства; Гаман є цього ж людства (чи точніше, як хоче автор, гебрейства) палкий гін руху, боротьби, вічного неспокою. Вони ненавидять себе і люблять одночасно. Принцип порядку перемагає і тримає світ, але з перемогою тратить невинність, спокій, певність, і в його крові убитий живе далі. "Брод знайшов тут для трагічного основного контрасту, на якому стоїть людство, глибоку і правдиву назву" (Баб).

Цікава скомплікованість і водночас простою п'єса Фріца фон Унру "ein Geschlecht" ("Покоління"). Довкола цієї п'єси піднявся був великий гамір. З одного боку, грандіозний успіх у публіки, визнання широкими колами критики п'єси не менше як геніальною, і шалена опозиція до її патріотичних та естетичних мотивів. Повна таємних натяків і нерозгаданих глибин. Неясні, з декількохма ключами, фабула і знання, і безмірна повільність гримучого темпераменту, драматичного темпу, безперервна тяга дикуї величчї метафор, справжніх і глибоко відчутих картин.

А за цими йде довга низка імен, близьких їм по крові і по вдачі, духом і стремлінням.

Георг Кайзер (“Die Koralle”) (“Корал”), Антон Вільдганс, Макс Пульвер, Себрехт, Рейнгардт Герінг, якого “Die Seeschlacht” (“Морська битва”) своєю силою враження приневолює завмирати театральну залу. Бернгард Бернсон з п’есою, повною дикої сили (“Die Pest”) (“Чума”), Отто Цофф (“Kerker und Erlösung”) (“В’язниця і визволення”), Роберт Міллер (“Sieben Situationen”) (“Сім ситуацій”), зовсім ще молодий Діценшмідт, талант менш за останнього інтелектуальний, зате більш бурхливий.

Це головніші. За ними йдуть уже сателіти.

Враження розбурханої стихії сил, що проснулись у глибинах нації, покоління, покликане до життя, сп’янілого молодістю і небувалою волею чину. Розмах молодої мускулястої руки і початок відповіді на питання: наше, нове мистецтво.

Здоровий і життєздатний народ — ці німці. Одне слово: “Гнилой и отсталый Запад”.

1919 р.

## НА ГРАНІ

(Про “Молодий театр”)

Сучасне театральне мистецтво має на собі всі позначки старіння, смерті і епігонізму.

Безкровне і в’яле, переживуюче старі традиції, розумове і бліде, без волі до життя, без відваги і темпераменту. “Молодий театр” на Україні з’явився першим протестом проти такого стану і носить у собі всі симптоми нового, самостійного шукання, нової волі. Його викинуло на поверхню свою саме життя, момент перестрою світогляду нашого громадянства, і, на мій погляд, викинули його ті дрімаючі сили творчих перспектив, яких так повна (ах, як повна!) багатогранна душа нашого народу. В появі “Молодого театру” (з огляду на абсолютний брак конкурентів, зважуся це сказати) закричала українська воля до форми. Український тип, дякуючи зичливим, прихильним сусідам, проявив досі своє відчуження в довгому етапі часто талановитого, доволі високого культурою, та недалекого культурністю романтично-побутового театру. Тепер вимагає він свого проявлення, своєї формотворчості у новій своїй концепції, якої рами не хочуть обмежувати себе темами рідного села і старовини, котра почуває себе у зв’язку із всесвітніми висотами здобутків і сумнівів.

Викинуло нас життя досить бурно, для сліпих — несподівано, для патентованих всіма київськими базарами і клубами признаних “велетам”, — крайньо небажано. Авторитетні “верхи” культурні зустріли нас досить холодно і зневажливо (учні!), спочатку не ставили ніяких перешкод, про око людське субсидію невеличку дали, але дедалі, почуваючи в нас, очевидно, небезпечну конкуренцію для своїх театральних формацій, чимраз більш вороже й загострено. Процес, котрого першим голосним

етапом була відома наша відозва до громадянства при кінці минулого сезону, ентузіастичний відгук серед молоді і дуже прихильний серед діячів кооперації. Купували наші паї і кооперативи сільські, і союзи, і “Просвіти”, і поодинокі селяни, дрібні міністерські урядовці, і студенти, робітники і гімназисти. І ще більше дали вони нам моральної піддержки фактом свого відношення до нашого завзяття. Матеріально дали змогу почати сезон. Відносини з культурними верхами і з товаришами по професії між тим ставали чимраз гірші. Особливо з останніми. Їхня неприязнь, що мала змогу показатися особливо на спільних зборах професійної спілки,— чимраз менше зв’язувала себе в формах виявлення і довела до того, що після ряду мітингових промов, серед некультурного і досить нетовариського стукоту і оплесків більшої частини зборів, артисти “Молодого театру” змушені були покинути зібрання професійної спілки, щоб ніколи вже туди не повернутися (чим викликали велике і не замасковане задоволення більшості).

За минулі два сезони (політично дуже бурхливі, спиняючі безгрошів’ям, дорожнечею, воєнним станом і стріляниною,— планову роботу) “Молодий театр” хоч і далеко не те дав, що міг би дати і що хотів, та все ж на місці не стояв. Бо “Молодий театр” живий і саме молодий. Мінялася поступово його фізіономія у чергуванні прем’єр, мінявся світогляд, метод, внутрішня організація. Коли завжди стоїш тільки на своїх ногах, то досвід приходиться багато легше і швидше, чим коли йдеш на поводити “досвідченого вчителя”. Багато, одначе, із первісних вірувань нашої групи zostались для нас і досі правдою, котру життя тільки підтвердило.

Ми заявили, мабуть, перші на Україні з-посеред акторського зарозумілого і самозакоханого середовища, що найгірша перешкода мистецтву в театрі — це так званий готовий актор, професіонал. Що це таке? Це в більшості рутина, нахабна, зарозуміла, сліпа, недалека, нетворча.

Копія копії. Сосуд традицій. Перекривлене вухо, що прислухається тривожно і жадібно до оплесків. Маленька душа, хвора на рецензії. Те, що поборював успішно Московський художній театр, що більш правильно поборює Таїров у Камерному. Бо як би не були, на чий погляд, і неправильними шляхи згаданих труп, одно від них зостанеться: актори, що пройшли через горнило сміливо-творчої, глибокої роботи. Що рвали традицію. Що ближче стояли до тайного, абсолютного “я” людськості, не оділені од нього наносним, культурницьким, традиційним, осліплюючим, не даючим розправити крила і вільно скрикнути фарбами безпосереднього, повного відчуження. Можна поклонятися перед наївно талановитими, наївно творчими лінвоскоками балагану. Але де вони? Даремне звалювати всю вину за упадок театрального театру на сучасний репертуар і інтелігентську руку, що душить свободу наївного. Поява театру режисера і за кордоном, і в нас на Україні свідчить тільки про те, що форма життя кінця останнього століття задушила актора. Бо верх бере той, хто сильніший. А сильнішим, більш розвинутим, багатшим можливостями показав себе саме режисер. Розумію: в останні часи. Розумію: не мусить так бути завжди і скрізь у прекрасному прийдешньому.



Тому “Молодий театр” інстинктивно і свідомо одкидає від себе часто і талановитих, але так званих “готових” акторів. Приймає їх постільки, поскільки вони по душевному складу молоді і свіжі, поскільки готові прийняти всяку оригінальну, навіть екстравагантну, якщо вона тільки зроджена із безпосереднього й щирого відчування. Молодий, але талановитий матеріал, з волею приймати і творити, не зачеплений блискітками признаного, не насичений старими, професіональними критеріями,— це найбільше бажана поява в складі “Молодого театру”.

Ми переконалися, що те, що вміють вони, ми теж уміємо і можемо давати. Одначе це не мистецтво. Як не мистецтво, рішуче не мистецтво — майже весь сучасний театр. Любителі теж часто грають “як справжні артисти”. Бо для цього “мистецтва” потрібно тільки трохи підготовки (або й ні), трохи звички до сцени і вміння наслідувати.

*Per aspera ad astra*<sup>1</sup>. Пізнати треба всю глибину, тайни і рацію своєї техніки, розглянутися в своїх можливостях, вишколити тіло, поширити й поглибити своє світовідчування постійною близькістю до інших мистецтв, культивувати розуміння. Коли прирівняти, що відповідно зроблено у других ділянках мистецтва, у поезії, малярстві, музиці,— стає соромно і боляче за своєлюбиме мистецтво, за це “мистецтво мистецтв”, за цю незаволочену і незасіяну ниву.

Про це писалося досить широко у нашому скромному “Маніфесті”, який ми видрукували у “Робітничій газеті” перед двома роками. Тому не хочу повторюватися і згадую про це, як і про інше дещо, тільки загально, для приблизної орієнтації.

Звичайно, наш виступ, перші сезони нашого існування не можуть і не хочуть претендувати на назву того, що ми вважаємо мистецтвом. Це зрано для нас самих. Ми надіялися сказати своє відповідальне слово після 4—5 літ витривалої праці. Відповідальне і за репертуар (наше переконання), і за його виконання (передача нашого відчування). А поки що нам треба було пробитися через життя, через обмеженість численності публіки, брак коштів. Ідучи шляхом еволюції, вдатися в компроміси з життям. Гіркі вимоги бідного сірого українського будня. Звідси конечність у театрі репертуару “хлібного”, що заманював би широку публіку і дав би нам змогу основної, чесної праці над п’єсами і постановками, що не бажані обивательській душі. Тому поруч з “Царем Едіпом”, “Горем брехунові” і “Вертепом” та інсценізаціями Шевченка grano у нас “Чорну пантеру”, “Молодість”, “Йолу”, “Тріх” і т. д. Факт, що дуже дивував багато декого із “критиків”, які не завдали собі труда познайомитися з платформою театру, раніш ніж писати про нього. А пояснення дуже просте, як видно.

Висловлюючись біржовим діалектом, сезон останній був в’ялий. “Молодий театр” — ані не дав того, що міг, ані не дав того, що хотів. Без сумніву, велику роль у невдачах і помилках грав теперішній бурхливий політично час. Про нормальність роботи забули вже, мабуть, всі київські театри. Мистецтво вимагає взагалі релятивного супокою. Цього ж рішуче не було в цьому році; з грішми теж справа увесь час стояла далеко не блискуче. Ярким коментарієм буде, запевне, те, що “Молодий театр” за

<sup>1</sup>Через терни до зірок (*латин.*).

браком коштів не зміг показати навіть всієї вже зробленої роботи (“Ромео і Джульєтта”).

Але головним лихом була компромісовість обличчя “Молодого театру”. Компромісовість, яка до того не дуже себе виправдала прибутками, ради яких заведено її. Практика показала, що “хлібний” репертуар став головним, бо, частіше граючись, робив фактичне обличчя театру. Не вимагаючи більшого вкладу роботи, а часом і коштів, манив до себе можливостями нової кількості прем'єр, а з цим і тисячів. Тому, що дійсно тільки майже виключно прем'єри давали “повний збір”. А ще гірше одбилосся те, що “хлібний” репертуар мав успіх у широкої публіки, дав успіх акторам і заставив декого з них заступатися за вигідний курс “без стерна”. Це породило в театрі деяке роздвоєння. Помічався навіть досить виразно розкол. З одного боку, “правиця”, маючи за собою більшість членів-товаришів (шість із десяти), хотіла ще поширити свій вплив на справи товариства і покласти руку на елементарні права режисера; з другого боку, режисер, не признаючи в мистецьких справах права більшості, старався увільнитися від усяких зв'язуючих його діяльність параграфів. Більшість тяжіла до театру “репертуарного”, режисер — до театру більш “чистого”. Конфлікт продовжувався цілий сезон і виріс до розмірів, що загрожували розвалом театру, принаймні розділом його на два. Нарешті, під кінець сезону само життя довело всіх до признання постулату режисури: театр мусить бути театром однієї волі і театром поки що режисера. Трупа “Молодого театру” (що весь час стояла за режисуру) одночасно ввійшла в товариство як повноправні товариші. Тим самим усунуто певний прикрий поділ на “хазяїв” і “труп”, що вже наче починав намічатися, і “Молодий театр”, установа, що в різні часи може вимагати певного самовідречення від своїх працівників, став знову життєздатним і здоровим організмом, яким він був спочатку.

Принципом однієї волі і вибором головного режисера вирішилося остаточно питання фізіономії, характеру театру і всього, що з цим зв'язано.

“Молодий театр” стає тепер театром шукань. Значить, стає на єдино правильний шлях до мистецтва, бо поза шуканнями театру мистецтва тепер не може бути. Увесь майже старий репертуар вже викинуто, і в репертуарі зостанеться і появлятися буде на будуче тільки те, що в собі носить чим-небудь оригінальну режисерську концепцію. Одна воля зменшує можливість випадковості і дає перспективу однієї шукаючої лінії. Тоді тільки можливі які-небудь тривкі і цінні результати.

Ця різка еволюція в принципах організації мистецької справи є остаточно виправленням помилки, що закралася з самого початку в “Молодий театр”. “Молодий театр” не буде відтепер навіть номінально виявляти волі і індивідуальності колективу, тому що воля колективу — це завжди будуть врешті-решт ролі. А виявити колектив зможе тільки одиниця, виявляючи себе, в рами цілого направляючи проявлення інших співтворчих індивідуальностей.

Уся решта первісної програми виправдала себе практикою мистецької роботи.

Виправдала себе і знайде тепер якнайширше застосування схильність “Молодого театру” до примітиву, не як єдиного методу, а одного з найбільш важливих етапів на шляху досягнення форми сучасної. Форми, знайдення котрої надалі є життєвим завданням “Молодого театру” Підтвердила свою правдивість теза про те, що жест і звук, а не література є засобом театру, і відродження їх матимуть на меті всі постановки Шекспірових і споріднених п’єс. Нове їх застосування і нова їх стилізація буде завданням спроб у новому репертуарі. Задля цього потрібно “Молодому театрові” залучити до співробітництва якнайширше коло лівих, молодих поетичних сил. Це вже почасти зроблено.

Своєрідне розв’язання проблеми сцени, просценіуму, куліс, тривимірності декорацій, в дусі сучасному,— це дальші, другорядні завдання нашого театру, про можливість яких хотілось би поговорити не в статті інформаційного характеру.

У всякому разі, перший стан досвідчувань і справ “Молодий театр” має вже поза собою.

Перед ним багате поле, повне сподіваннями і можливостями яке він оратиме тепер вже без компромісів, але з давньою вірою і вірністю тільки собі і мистецтву.

1919 р.

## **НЕЗАЛЕЖНА СТУДІЯ ПРИ “МОЛОДОМУ ТЕАТРИ” У КИЄВІ**

Бажаючи познайомити українське громадянство з напрямком та діяльністю Незалежної студії, рада Незалежної студії подає до відомості наведений нижче уривок з докладу Комісаріату освіти.

Основні позиції студії лишилися тими ж, що і в минулому періоді:

1) “Студія не є школа, бо школа є чимсь тимчасовим, що можна “скінчити”, студію ж (нашу) скінчити не можна, бо студіювання, як і творчість, не має кінця і остаточного завершення. Там, де кінчається студіювання, кінчається творчість і поступ. Студія ставить собі завдання викликати творчість і вказувати безконечно нові шляхи і можливості.

2) Завдяки особливій організації праці, де вся повнота ініціативи належить самим учням, кожний мусить проявляти максимум самодіяльності і вносити вічно індивідуальне. Студія наша буде відгукуватися на кожний новий подих мистецтва, на кожне нове творче слово, в силу чого ніколи не стане на мертвій точці, як це сталося майже зо всіма драматичними школами, де навчання замінило собою творчість, а “сталий” світогляд керівника скував різноманітність мистецьких можливостей. Одначе в процесі творчої роботи рамки тої праці, яку намітила собі студія, значно поширилися, давши нові перспективи, гадаємо, цілком відмінні від тих, що кладуться в основу всіх сучасних українських та російських драматичних шкіл і студій.

“Мистецтво — єдине” — це стало гаслом нашої студії, яка в процесі творчої роботи раз у раз мусила входити в органічні стосунки з іншими мистецтвами так довго, аж доки ми не переконались, що елементи всіх мистецтв завше і скрізь одні й ті ж і кожне з мистецтв містить у собі в усій повності всі інші.

Музика, як ритм, мелодія і звук, малярство, як гармонія ліній і фарб, скульптура, як почуття планомірності, танок, як голос вічно рухливої душі, поезія, як музика почувань — що з цього сміє одкинути актор, який хоче бути справнішим артистом?

Мистецтво — єдине і нерозривно-органічне.

Не вдаючись в деталізацію усієї теорії, ми зазначимо її просто як принцип, що ляже віднині в основу нашого будівництва. Не режисер, як досі (та й то в одиничних випадках), буде знавцем мистецтва — ні, артист сам, кожним нервом душі відчує гармонію звуків, фарб, ліній, форм, рухів, мелодій і слів, і в колективі з іншими акторами, такими ж вільними в своїй творчості, такими ж абсолютно чутливими до всякого дисонансу, створить справжній театр — *театр актора*.

Це мета, до якої ми прямуємо віднині.

Згідно з цією метою, конструкція нашої студії й програми нашої праці будуть далеко ширшими, ніж в інших студіях і школах. Ми кинемо своє гасло і покличем революціонерів всіх інших мистецтв до шукання нового шляху, по якому музи йтимуть всі разом в єдиному танку. Як висновок з тих спільних шукань повстане “Студія Мистецтв”, де ми займемо скромне місце драматичного відділу.

Одначе першим, прямим нашим завданням буде створити той тип нового актора, про який було згадано вище. Матеріалом творчості ми берем своє тіло. Звідси всю свою увагу ми покладемо на його розвиток і на вміння ним володіти. Надати йому прекрасні контури і лінії, вистудіювати кожний мускул і нерв, навчитись володіти ним до повної досконалості; знайти всі можливості поз і рухів, примусить своє тіло говорити більш виразно і зрозуміло, ніж людське слово, показати через тіло все божеське і все сатанинське, що тільки є в природі,— такі поставимо ми вимоги до техніки актора. Через те міміці, пластиці, танку і студіюванню рухів ми надаємо в своїй студії, як предметам, першорядне значення. Паралельно з тим музика, як почуття ритму, від котрого залежить нерозривно те чи інше значення руху тіла, буде нами студіюватися з особливою уважністю.

Слово, як музика почуття, як звук нашого тіла (не як провідник тої чи іншої думки) знайде в нас також своїх вірних дослідувачів. Але всі ці здобутки технічні були б нічим, коли б ми користувалися ними як засобом показати реально існуюче. Створити те, чого немає в дійсності, кинути людям фантазію, ідеальне, неіснуюче, але прекрасне — тільки в цьому може бути різниця актора від гарно вишколеної мавпи.

А для цього треба розбудити фантазію, виростити їй крила і навчить літати.

Завдання надзвичайно трудне в атмосфері сучасної суто-реальності. Але цьому завданню ми віддамо більшість своїх сил. В знайомстві ж своєму з іншими галузями мистецтва ми будемо йти не від розуму, а від

почуття. Не холодні лекції і відчити введуть нас в сферу різнобарвної і різнозвучної творчості, ні, тільки живі вечори мистецтва, де кожний переживе красу того чи іншого твору, з якого скине заслону жрець музи. І тільки іноді будуть відбуватися мистецькі турніри-семінари філософії мистецтва.

Одійти від життя, піднятися над ним, зробити з життя свого мистецтво, а з мистецтва — релігію — ось в чому наша потреба і наше завдання.

Розпочинаючи знову в 1920 р. перервану тяжким лихоліттям улюблену працю, Незалежна студія закликає одгукнутися всіх, хто любить мистецтво, мучиться його сучасним ганебним животінням, хто поділяє вище згадані принципи, і особливо принцип — “Мистецтво — Єдине”.

*17 січня 1920 р.*

# **РЕЖИСЕРСЬКИЙ ЩОДЕННИК**

---

---

Київ, 18 травня 1920 р.

Тут: власні несміливі і сміливі думки, чужі підтвердження раніше вирішених тез, етапи в шуканні режисерського методу, підходу, інтелектуальні помічні риштування задля того, щоб вповні опанувати матеріал, пізнати його і виявити те прочуття невимірною, яке так мучить.

Для орієнтації скорочення:

*птв* — підтвердження раніше вирішених тез;

*нт* — нотування свіжих думок;

*мт* — метод (практика);

*мл* — можливості, ще не виявлені;

*пр* — проблеми, матеріал для думання;

*усв* — усвідомлення;

*г* — quasi-а формули;

*пд* — педагогічне і хроніка театру.

(За поляків)

*пр* — характерне: актор (театр) повен стремління все перевести у владу біжучого, сучасного моменту. Висновки для пізнання суті.

*птв* — jedes Kunstwerk...<sup>1</sup>

*птв* — (До історії Молодого театру). Was hat sie besseres tun, heute, wo der Spielplan von den Werken vieler Jahrhunderte von Werken, die unter verschiedenartigsten Voraussetzungen entstanden sind, beherrscht wird, nur wo die neu entstehenden drama. Werke selbst keine eigenen, gemeinsamen szenischen Voraussetzungen haben.

Wird nus wiedere einmal eine starke, einbeitliche zeitgenosische Produktion zuteil, dann, alles erst dann werden wir o...eine selbständige Art i т.д. А. Roller<sup>2</sup>.

Із старого зшитка (1920 р.)

*Усв* — В мене характерний нахил до театрального мистецтва:

1) розділ між суб'єктом і об'єктом;

2) загальноритмічні признаки;

---

<sup>1</sup>Кожен твір мистецтва... (Нім.).

<sup>2</sup>Чи можна створити нині щось прекрасне, тепер, коли панівними в репертуарі лишаяються твори минулих століть, твори, що виникли під впливом різних чинників, тоді як лише новітні твори, ті, що постають нині, є по-справжньому драматичними? Драматичні твори як такі не наділені власними сценічними даними.

Лише з появою сучасних потужних творінь ми матимемо самостійне мистецтво. А. Роллер. (Переклад з німецької Юлії Горідько.)

3) виділення моментів у ролі і в п'єсі — яскравих, стушувачи решту.  
Г — Деякі актори — емоціональний скот.

Мл — 1) яскраві, сильні, значущі моменти;

2) загальні ритми;

3) фон, “акомпанемент” або розлиття в “нічому” між моментами, або загальні ритми в музикально-танцювальних варіаціях і комбінаціях.

Здатності відчуття. Можливості, ще не виявлені:

Мл — Малювання клаптями, що містять у собі (в позі і в тоні) зміст клаптя. Підпорядковувати деталь загальному, першорядному. Наслідок — монументальність. Переходи м'які (спроба у “Гайдамаках”, деякі сцени), або ж гострі, тверді, або ж перехід є клаптем самостійним.

Мл — Ні моменту недвижного — пливуча річка. Наслідок — потреба музикальної ритміки.

Мл — Гра тільки першими відрухами сприймання і реагування. Наслідок — враження глибини.

Нт — Стилю п'єси немає. Це самообман, що він існує. Стиль — це ми. Поставимо Шекспіра *impressio*<sup>1</sup>.

Пр — Актор: проблема стилю в текучості (послідовності), не в моменті живописному (пр. “єгипетські” ламання)?

(За радянської влади)

Біла Церква, 26 червня 1920 р.

Нт — Те, що колись великі давали несвідомо, це ми мусимо дати в досконалішій формі й свідомо. В цьому розрішення театральної кризи поміж великим минулим, невідомим будучим і сірим сучасним. По-перше, це музикальний ритм усього, що на сцені в рамках часу. Плавне, музикально ритмічне, те, що звалось “красиве”, а чому, хтозна. Всі так звані паузи на сцені є до певної міри тільки паузами поміж визначаючими музикальний ритм ударами молотка: слів — дії. Повінь красивих слів, віршованих, поміж значущими моментами — та ж пауза. Чим більший художник будучого, тим більше у своїй п'єсі чи постановці буде звертати увагу свою на те, щоб всі удари значущого, дії слідували по собі в такій ритмічній послідовності, яка має викликати у глядача почуття аналогічного ритму і заставити серце глядача битися плавніше, чи жвавіше, чи більш нерівно.

Пр — Перед катастрофою в п'єсі — виходи частіші, рух жвавіший, *accelerando*<sup>2</sup> в темпі яв. Так зрозуміле мистецтво ставить натуралізм поза межі мистецтва.

Хочу спробувати це в “Макбеті” тепер, свідомо поставивши цю проблему, як основу постановки, і при підтвердженні прийняти це як основний метод, по-моєму, зовсім правильний.

<sup>1</sup>Виразно; вражаюче (латин.).

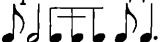
<sup>2</sup>Прискорюючи темп (ит.).



Пр — Що таке “паузи” у важкі, рішеннячі моменти п’єси? Чи це не широке, розбите “grave”<sup>1</sup> набринілих болем акордів, де ритміка ударів, композитор, темп — виконавець, або одне і друге — режисер.

І так:

ритміка: в ударах руху, значущого слова (дії), в паузі мовчання — поза, або незначущі слова — (красиві слова) як *аккомпанемент* — пауза для правої руки граючого.

Розробити треба: відчуття якоїсь сцени, як своєрідного ритмічного прикладу, пр. 

Тут тільки починається мистецтво.

А далі: проблема темпу, сили, малярська ритміка пози й руху. Це основні елементи режисури і драматургії. Все інше — натуралізм, не мистецтво, або *Kunstspielerei*<sup>2</sup> у другому разі.

Біла Церква, 27 червня 1920 р.

Ит — Все це тому, що все, що в мистецтві є в часі, те стреміти мусить до ідеалу і музики. Відділити театр від музики абсолютно здається неможливим, тому що музика основна і типічна для відчування в часі.

Села Саливонки і Гребінка на Білоцерківщині, 5 липня 1920 р.

Цукроварня. 70 чол. робітників. Інтелігенція і півінтелігенція доволі численна. Сценка примітивна. 2/VII — п’ятниця (будень): половина збору повного 10 000 крб. керенками і гривнями. “Панна Мара” в чорних сукнях. Крайньо без настрою. Провал. Не подобалось. Субота, 3/VII. “Гріх”. 12 000 керенки, гривні + цукор. Чорні сукні. Настрій трохи кращий на сцені. Публіка слухала дуже уважно. Реагувала чудесно. Селяни не все зрозуміли.

Казав один інтелігент: романічний елемент зрозуміли, а штук жандармських, як роблять провокаторів,— не зрозуміли. Інтелігенція задоволена. Я чув над ставком, в час купання, з уст, мабуть, робітника, епітет: “т. мать з такими артистами. Я й сам так умію грати, а ще чваняється, що з Києва приїхали”. І багацько грубостей.

Неділя, 4/VII. “Пошились у дурні”. Повна зала. 16 600 керенки + гривні. 3 000 радянських, 36 царських, 1 пуд цукру, 1 пуд картоплі. Постановка почищена. Русизми наполовину викинуто. Трошки облагороджено гру. Підйом і нерв на сцені. Публіка сміялась “до сліз”. Граєм п’єсу, майже, як комедія дель арте. Співи тільки характерні і квартетні: *finale*<sup>3</sup>. Без музикального супроводу. Декорації місцеві.

Праця в театрі — чергові репетиції — сцена з “Панни Марі” ціла. “Пошились у дурні”. Мізансцена “Сатани”, I і II дія роботи реж. Долини. Розумові, недотепні, безграмотні. А більше сиділи на сонці і купалися.

Висновки — не вільно брати на себе п’єс дохло-інтелігентських. Напружені, наївно зацікавлені, добрі обличчя селян і робітників прибира-

<sup>1</sup> Повільний, музичний темп (*ит.*).

<sup>2</sup> Мистецька забава, дрібниця (*нім.*).

<sup>3</sup> Фінал (*ит.*).

ють виразу розчарування. Так боляче за них. Селяни куди інтелігентніша і культурніша публіка, аніж красноармійці або, взагалі, міська “сіра” публіка. Але реагують перш за все на рух. Рух, рух і рух! Щира драматична, ще більше — трагічна інтонація примушує залу завмирати цілком. Більше чим коли-небудь вірю в успіх Шекспіра на селі. Про Мольєра нічого казати. (Децо, звичайно). “Тартюф” буде скучний, “Мізантроп” цілком “чужий”. Але “Скапен” і т. д. напевно.

Наша гастроль — влаштована місцевим военкомом Сободем, що на війні був і в Старому Скалаті. Простий, добрий п’яниця. Своїми стараннями привіз і годував. Місцева українська інтелігенція теж робила що могла!

Спогади — великий парк, величезний фруктовий сад, завод, став між с. Саливонками і с. Гребінкою. Все в майже довоєнному і дореволюційному вигляді. Грілись на сонці, човни, купання. Всі загоріли. Дід Роман, 80 р., пам’ятає панцину, його ще били. Багач. Тепер від часу революції збіднів, служить сторожем.

Музика в театрі місце повинна мати постільки, поскільки вводить або помагає ритмові п’єси чи сцени. Музика для “настрою” з загальним *mol* або *dur* характером — це шарлатанство.

*Біла Церква, 9 липня 1920 р.*

Дальша праця над “Сатаною”. П’єса вигладжується з моєю допомогою. І маю надію, євреї білоцерківські будуть ревіти, слухаючи її.

*Біла Церква, 10 липня 1920 р.*

Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи — релігійного акту. Воно все-таки по суті — акт релігійний. Пор. Штайнер — поняття мистецтва як люциферичного начала. Пор. Ед. Шюре. Воно — могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр — храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому.

*Біла Церква, 14 липня 1920 р.*

Весь наш репертуар треба викинути.

Цей провал для мене — ще одна лекція, що я не смію закривати очей своїх на чужі помилки, а взятися до справи нашого театру зовсім інакше. Контроль своїх постановок.

*Біла Церква, 1 серпня 1920 р.*

Стиль — це значить бути в згоді з матеріалом. Старий театр “нутра” тим не мистецький, що почування, котре є стимулом усіх мистецтв, значить, і театру, зробив своїм засобом. Грецький актор зворушував у масці і на котурнах і був строго скандуючим.

Умань, 31 серпня 1920 р.

Були такі, що плакали за нами. Були такі, що тільки наші вистави зробили їх свідомими українцями.

Умань, 18 вересня 1920 р.

Власть (великороси і общероси) проти нас. Реквізують у нас лампи для російських гастролерів — окремих співаків.

Пишуть спеціальні рецензії і замітки, наче нас нема в Умані. Ми буржуазний театр, бо беремо 800 крб. за перший ряд, а російські співаки брали по 1500 перший ряд, і нічого, бо це рублі, а не карбованці. У нас робляться облави, у росіян — ні. Ми зобов'язані давати 254 квитки даром Політпросвіту, а 300—400 чол. з револьверами і без квитків ходять у театр.

Умань, 23 січня 1921 р.

Шекспір-поет втратить і пропаде (ритміка вірша, вичерпуюче досконала ритміка дії і почувань), коли його грати як “театр”, де слова вишиті на канві акторсько-режисерської ритміки дії і почувань.

Шекспір-театр втратить і пропаде, коли будувати постановку на досконалий в літературному відношенні ритміці його вірша, дії, образів, почувань. Це буде ложнокласичний “театр” літературних достоїнств. Згадую свій “провал” “Макбета”, “Царя Едіпа”, почасти “Горе брехунові”. Віршована п'єса — це пережиток літературного театру чи театру “неподвижного”. Тому з віршем не приходиться рахуватися, оскільки він не став у пригоді виявленню театральної ритміки того ж самого завдання.

Тільки во ім'я цього треба з авторами тієї міри, що Шекспір, не рахуватися. Або театр, або література. Шекспір у літературному відношенні досконалий і неперестежимий<sup>1</sup>, а на театральну мову його допіру треба перекладати.

\*

Дега малював коней і став малювати жінок. Сказали: Дега перемінив жанр. Дега на те: “Я нічого не міняв, я завжди малював тільки лінії, а ніколи коней, театр чи жінок”.

Свої переживання він хотів висловити в русі. Засіб — лінія. Рисунок буває лінією, коли форма не живе самостійним життям, а підпорядкована рухові (Н. Киселев, “Аполлон”, 1911 р.).

Порівняй: моя теорія “лінії” в акторському мистецтві. Тим більше в режисурі. “Поза”, власне кажучи,— один продовжний звук — лінія така ж.

\*

“Не про явища мовить митець, а з приводу явищ. Перше — справа ремісника. Зміст художнього твору — не явище, а сума проникнень творчого духу в сутність явищ, тобто символ”.

(Киселев, *ibidem*).

<sup>1</sup>Неперевершений (*діал.*).

Умань, 24 січня 1921 р.\*

“Нема мистецтва, якщо нема перетворення”\*

Умань, 27 березня 1921 р.

Політика залежить від державних мужів майже стільки ж, скільки погода від астрономів.

Умань, 29 березня 1921 р.

Потрібно для зрозуміння мистецтва комуністичного ладу встановити тільки це:

Сучасне мистецтво творили для себе ті, що не працювали, тобто творено було для тих, що не працювали, а саме важне: на котрих працювали. І ритми бралися з їхніх будуарів, салонів, курортів, а потім із міщанського, інтелігентського буття, тем і проблем, що їх цікавили.

Будучий устрій, тобто лад суспільний: всі працюють — верхів немає. Вираз свій у мистецтві знайдуть ті ритми, що криються в новому соціалістичному побуті, який тільки буде. Основа його — праця. Значить, ритми праці.

Це захоплює сучасного комуніста-інтелігента. Він міняє, тобто хоче змінити ритми в своєму мистецтві. Він думає, що, втягнувши зараз робітника в творчо-мистецьку сферу, знайшов розв'язку будучого мистецтва.

\*

Це, одначе, з двох боків фальшиво — зараз може бути тільки мистецтво революції, бо робітники пишуть поезії під Пушкіна.

Після покоління, вихованого в соціалістичному дусі, в комуністичній державі праця не буде єдиним, чим живе людина, як не була і не буде ніколи. Праця — для чого? Дух іде вперед, дух людства. А праця є праця, а не забава.

Маньківка, 7 квітня 1921 р.

Слово — не типографське поняття, а явище слухове. Жива мова.

Висновки про музику, як основу всіх мистецтв і поезії. Вся первісна поезія — явище музикальне, слухове. Можна сказати, що раціоналізм (зміст говореного) і типографія (писання поезій) убили музикально-природне начало поезії.

“Вивчати вірш, досліджувати його — вслухатися в нього. Слово — не те, що пишеться разом і стоїть у словнику. Воно визначається єдністю поняття у свідомості, а в слуховому сприйманні — єдністю наголосу”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> У записках від 24.01, 7.04, 9.04 та 17.04.1921 р. зірочкою позначені цитати, що їх Л. Курбас виписав російською мовою. В нашому виданні їх подано в перекладі (прим. ред.).

“Іти по купинах, серед болота тим легше, чим їх більше. І ще: чим правильніше вони розташовані, тим рівніший крок. Ось уся сутність вірша.

Вимовляючи ненаголошені склади, голос тратить силу; вимовляючи наголошений склад, голос відпочиває.

У паузі між словами голос збирається на сили”\*.

Тим легше сказати, чим рівномірніше розділені по словах неударні склади.

Легко сказати: “Ширий чоловік”\*.

Важче: “Щирі слова”\*.

Ще важче: “Найширіша мова”\*.

Потрібні повторення однакових “скатів”.

Віршована мова різниться від прози тим, що в ній слова розміщені в умовах найбільшої рівномірності, найбільшої легкості, і кожне окреме слово розраховано на те, щоб полегшити й урівноважити інші, сусідні слова. Фонофорія — умови переходу від одного слова до другого у відношенні голосоведення.

Фонофорія буває легка і важка. У гарних поетів більш легка. Одначе одна легка — мертва, тяжка потрібна для різнорідності. Коли важка фонофорія в початку стиха, то під кінець вона повинна бути полегшена для рівноваги.

Чи не те саме: гармонійний і дисгармонійний?

“Жіноче закінчення з погляду фонофорії важче, бо, дійшовши до кінця рядка і пропустивши сили, голосові важко подолати ще один зайвий ненаголошений склад.

Чоловіче легше”\*.

Умань, 10 квітня 1921 р.

“Коли Каратигін закрити голову тогою, то весь театр зацікавив, і сльози виступили на очах у всіх, щоб зараз не розразитися оплесками”.

Коли діло в процесі творчості, то єдиним цікавлячим моментом будуть імпровізатори як такі, а ніколи ті, кого вони представляють. Що за пошлість виходить? А коли імпровізатор захопив не процесом, а формою виконання — то дозвольте. Краще тоді дайте йому попрацювати над формою. Чому? От чому.

Чи нам не все одно було б чути з другої кімнати, як імпровізує Бетховен, чи чути, як він виконує свій готовий твір?

Театр, як мистецтво чотирьох вимірів, зостанеться постулатом, який мусить бути виповнений.

Умань, 17 квітня 1921 р.

“Афективна потреба — імпульс, який примушує нас: любити, ненавидіти, захоплюватися, боятися, управляти собі подібними, бути першим, любити ближніх, виявляти співчуття і милосердя, поклонятися й обожнювати абстрактні істоти”. Зберігати своє життя, уникати страждань.

Бажання — очевидний імпульс потреби, яка є похідним природного стану організму, імпульс, очевидно, нерозумний за своєю суттю. Воля, здатність спрямовувати всі сили своєї істоти до однієї певної мети, коли ця здатність проявляється з видимою свободою (на противагу бажанню).

Бажання — імпульс нерозумний, воля — імпульс, підданий осмисленню.

Приклад: ледача людина бажає спокою і, обміркувавши, що потрібне для здобуття цього спокою, вирішує працювати.

Закони: 1) бажання тим нестримніше, чим живіше сприйняття; 2) воля пропорційна розвиткові розуму і обернено пропорційна сприйняттю. Емоція — душевний порух.

До розділу про екстаз. Руже де Ліль: “Слова з’являлися разом з мелодією, мелодія — разом зі словами; мої емоції досягли апогею, волосся піднялося сторч, мене трусила лихоманка, рясний піт укривав усе тіло, здушило горло, і сльози не давали говорити” (“Марсельєза”).

З якою покірністю психічне “я” підкоряється тиранічному впливу хвороб, певної їжі та ліків.

Емоція — сильне збудження мозку, що заторкує лише деякі групи нервових клітин. Схильність до емоцій зменшується в міру того, як людина вдосконалюється, стає інтелігентнішою і свідомішою.

Емоційне збіднення — тип мислителів та егоїстичних вчених, не здатний ні на який енергійний вчинок.

Пристрасть.

Де Кюрель: пристрасть — неврегульована потреба.

Берж’є: пристрасть — схильність натури, доведена до граничного ступеня напруги, тому що людина лишається пасивною, відчуваючи її.

Бруссе: пристрасть — інстинктивна потреба, що збуджує постійну працю інтелекту, що обдумує всі способи її задоволення.

Основа пристрасті — бажання; ознаки пристрасті — сила і тривалість.

Пристрасті живильні: ненажерство, пияцтво.

Сенситивні пристрасті.

Мелодія — емоція, перекладена на модульовані звуки; примітивність музики найпопулярнішої.

1) Вона дає відчуття чуттєвого задоволення (як від смачної страви).

2) Вона викликає емоцію.

Мікеланджело працював з неймовірною швидкістю. Бенвенуто Челліні розповідав: “Його опановував справжній безум, коли він брався до роботи”.

Стендаль: “Художнє відчуття пропорційне здатності приводити себе до стану пристрасті”.

Афективні пристрасті.

До розділу про мистецтво.

Поет Альфієрі: “Плани всіх моїх трагедій були складені або під час слухання музики, або через декілька годин після такої втіхи”.

Соціальні пристрасті — любов до батьківщини, реформаторські, релігійні і соціальні.

Інтелектуальні пристрасті.

Гете: “Місія поета – відтворення образів. Це відтворення досконале, якщо воно змагається з реальністю. Поезія на своєму найвищому ступені повинна бути цілком зовнішньою. Коли ж вона відходить в глиб душі, це вже означає її занепад. Коли вона винаходить ідеї, не наділяючи їх плоттю або не дозволяючи розпізнати цю плоть під ідеєю, тоді поезія перебуває на нижчих щаблях, що ними вона входить у загальне життя”\*.

“Розвій умовин Європи”.

“Ми можемо мати контроль над подіями життя, але ніякого контролю не можемо мати над законом розвою життя”.

*Тростянець (Смородино) Харківської губернії,  
10 травня 1921 р. (в лісі)*

Уривки думок за дорогу:

Краса там, де є яскравий ритм. В різні часи і в різних обставинах ми приймаємо різні ритми.

Краса є там, де є близькість до органічної цілості в пов’язанні — груповому тіл (ритмів у ритмі), лійній (у ритмі), де є контрасти у взаємній залежності (тони в картині).

Нехай не говорять, що мистецтво — це фізіологія.

Ми є мі-кро-кос-мос.

Хіба ми не є: сонця крутяться довкола центру, планети — довкола сонця. Планета мусить охолонутися, плазма — розмножуватися, трава бажати сонця і води і тягнутися до них, вовк — жертви і запліднювати, дикуна — бажати розтерзувати жертви і заспокоювати свої страсті. Хіба це все не матерія і її закон?

А я відмовився їсти тиждень з принципу — для “бога”, зробився анахоретом, поборов у собі дикуна, вовка, траву, плазму, планету і сонце. І все-таки я в космосі і його законах. Але не в законах матерії.

Глупо думати, що до слідуєчого потоку людська культура зможе бути колесом, що само собою крутиться. Треба сказати: щоб було мистецтво “варварське” оригінальне, треба знищити все: літературу, філософію, книги, цивілізацію, людей, залишивши тільки немовлят.

Фраза Дузе про театр вірна і щодо решти.

Тоді ми одійдемо од категорій і каталогів, які нам дав вік просвіщення. Тоді ми вернемось до абсолютів, які забрав нам час деспотичного раціоналізму. Хіба що нова психологія і теософія стануть офіційними. Що б ми не зробили — воно буде категорія із знаних категорій. Людство — в мужеському віці. Воно знає своє минуле і свідомо думає про майбутнє. Наївність дитячих літ пройшла.

Людство, як стара панна, молодиться в пропагаторах наївного і безпосереднього мистецтва.

Хто пропагує наївність творчості і наївне мистецтво,— ошукує себе й других: він хоче грати роль наївного, роздумуючи на підставі естетик і історій мистецтва, що це вірно.

Гоген утікав від категорій аж на Таїті і вліз у підкатегорію декоративного мистецтва.

О, коли б можна було забути цілком і сказати: темне людство тягне за собою своє знання, як кайдани.

Чув фразу на адресу наших вагонів: “Актори завжди були лакеями і тепер лакеями поробились”. Стало дуже соромно.

Власне, справжнє мистецтво, в розумінні “первісного”, можуть дати тільки безграмотні люди, і то “під” (вони співають романси Сокальського). Мистецтво пролетарське буде мистецтвом нації, яка вся пройшла 7-ми класну школу. Справді, Терещенка і його натхненників російських слід поставити в куток або засадити за книжку азбучних істин.

*Харків, 14 травня 1921 р.*

Митець той, що у відчутті творчому сильніший від існуючих категорій.

Мистецтво — це та площа, на котрій вершиться об’єднання всіх нас: говорять до себе людські глибини, дійсне наше “я”, безвипадковість і різнорідність індивідуальностей життєвих.

*Тростянець (Смородино) Харківської губернії,  
6 липня 1921 р.*

Отже, харківська спроба працювати в теперішній час бадьорості й сподіванок завалилася. Тепер вертаємося голодними, розбитими на провінцію.

Однаке вертаємося на ділі сильнішими, чим були коли-небудь у житті. Відходжу з широкої арени, але не назавжди. Коли не можна колективом, то можна працювати і з учнями, незалежними в існуванні.

Побачимо, як піде справа в Білій Церкві.

*Біла Церква, 28 листопада 1921 р.*

Цей період свого життя я мушу закінчити різкою і основною переминою своїх відносин і тактики.

...Стати віч-на-віч перед трагедією, треба вміти розрубати вузол. Але ця міщанська і артистична боязнь скандалу — мій Боже! — зовсім як пані Гедда.

Одно тягне друге, друге — третє; виростає неможлива атмосфера.

А мистецтво ревнине: воно зради не прощає так легко...

... З часу, як упав “Молодий театр”, — я дав тільки “Гайдамаки”, коли не рахувати розсудочного “Макбета”, який був гіршим провалом за всі... За 2,5 роки — тільки “Гайдамаки”!

І “військо” розпорошилося... Самі найменші не вірять мені, хоч, може, й прикидаються, що вірять.

... З Лопатинським я ґрунтовно розійшовся. Він же орієнтується завжди тільки на практичне. А яка практична мета може бути зв’язана зі мною, коли я поранений і звестись не можу! Онацька з чоловіком на селі у Баришполі...

“Армія” розпорошена.



Конспекти чужих статей.

Журнал: "Вестник Искусств", 1922, № 1—3.

Статті Тихоновича — толкові, розумні і співзвучні моєму світоглядові у переважному і істотному.

"Содержание и форма".

Мистецтво — процес.

### Громадські процеси

1. Техніка	2. Економіка	3. Ідеологія
предмети, речі	(організують): людей організує	свідомість
1. Науку	2. Гром. норми	3. Мистецтво
інтелекту	(в плані) волі	емоцій

#### Матеріал через

Завдання технічно-організаційні	Завдання економічно-організаційні
Звуки — в мелодію	оркестр
Слово — в мову	хор
Кольори і форми — у картину, статую, архітектуру	трупа і т. д.

Людську істотність — у дію.

Процес оброблення матеріалу керується законами, коріння яких лежить в:

- 1) психології творчості (творчий суб'єкт);
- 2) технології і біології матеріалу (творчий об'єкт).

\*

Форма — це те нове, організаційне, що внесено в матеріал митцем у згоді з прикметами матеріалу, з законами творчості і сприймання, для розв'язання організаційних і ідеологічних завдань, що стоять перед митцем.

Зміст — ті елементи свідомості, які митець, зорганізувавши у себе, далі через зорганізований матеріал організує у сприймаючих.

Мистецтво без форми — труп; без змісту воно — технічна організація речей.

- Мистецтво: — 1. Зміст  
2. Форма  
3. Матеріал  
4. Творчість  
5. Сприймання, а не "форма і зміст".

Техніка — процес і закони обробки матеріалу (явище позасоціальне і позакласове).

Зміст і сюжет — не все одно. Без змісту мистецтва не може бути, без сюжету — так: (музика, архітектура і т. д.).

Ліве мистецтво характеризує:

1. Уважність до матеріалу.
2. Головне — технічно-організаційні завдання (ідеологічно-організаційні завдання — на другому плані).

3. Свобода від наслідування реального життя і старого мистецтва, але зв'язано з науковими і технічними законами (будування нових мистецьких форм).

4. Що воно іде від творця, а не від сприймаючого. (Читано 11—12/VIII 1922).

*Біла Церква, 17 серпня 1922 р.*

Можу, одначе, з певністю сказати, що людей, які б вірили в мене, біля мене — немає; певне, і поза мною.

Чи це сумерки?

Іноді мені здається, що я готовий іти не тільки в самотність — її я люблю,— а і в Лету.

Лету — я теж люблю.

Сумерки — тіні по кутках — завмираюче небо.

Сьогодні самотність дихнула мені назустріч. Холод тільки зовнішній.

*Біла Церква, 19 серпня 1922 р.*

По Бергсону, душевні явища проникають одне одного. У Розуму — вони непроникні.

Асоціаціонізм — розсудочна теорія, бачить у нашому “я” сукупність психічних станів, з яких найсильніший справляє найбільший вплив і пориває за собою інші.

*с. Насташка (Білоцерківського повіту),  
20 серпня 1922 р.*

Мистецтво — це: засобами розміру, ритму і т. д. добитися у іншого активності в напрямку інтуїтивного схоплення і пережиття речі, вираженої в символі, якою вона є в суті — в космічному, якою вона в нас.

Магія мистецьких прийомів — тільки засіб, тільки перша частина, а не мета.

*Київ, 10 вересня 1922 р.*

Думаю — всі класичні твори не механізми, а організми. Різниця в живлячій струї, в біологічному (теж організмі). Це натхнення, що просвічує крізь твір. Механізм — завжди механізм.

Режисер, з-поза сцени організуючий глядачів (спритний маг).

Режисер сам у сцені (переважно актор — нутро).  
Режисер у публіці, з її очима.  
Ідеальний — все разом.

*Київ, 25 вересня 1922 р.*

Вчора на Глаголіна “Собака садівника” Лопе де Вега.  
Наш перетворений жест...

Паршивий ансамбль забувається. Пил. Курява емоцій. Преінтересні ритми. Власне, не почуваєш їхньої інтересності. Грає нутро і форма всу-міш. Сфера — думки, шия, серце почасти. Курява любовної екстатичності. Слова майже не чуються: мимрять їх недбало. Експресіонізм чистої води.

На істину ніхто патенту не має.

*Київ, 4 квітня 1923 р.*

Експресіонізм — єдине мистецтво нашого віку. При справжньому (та-лановитого порядку) переживанні митцем фактів своєї творчості — по-вторення старих форм неможливе, оскільки форма є зміст. Тільки той, у кого не зосталось місця для переживання, тобто релятивіст, відірваний і від життя, і від космосу назавжди, — може скрізь бачити тільки форму і вражатися її повтореннями. Так — при схожому переживанні буде й схо-жа форма. У японців багато дечого повторюється. Коли мистецтво цікаве тільки новими формами — то нічого вже немає. Так і кажіть.

Конструктивізм, оскільки він чисто інтелектуального порядку і похо-дження, — остання непотрібна фраза ученості в мистецтві.

Мистецтво — це творчий трепет перед невідомим. Треба пізнати: знаю, що нічого не знаю.

Перетворення в жесті (мистецтво актора): 1) ілюстративне; 2) панто-мімічне; 3) образне; 4) пряме; 5) ритмізоване; 6) просторове (дух пласти-ки); 7) стилізуюче; 8) розмірне; 9) натякаюче; 10) лінійне.

а) закон переставлення; б) закон точкування (натяків).

Все торкається як психологічного, так і механічного жесту.

*Київ, 7 квітня 1923 р.*

Все глупо. Безконечно глупо й непотрібно. Треба кудись в закуток ве-ликого міста. Життя, котре перегнало мене і переганяє туди, куди я не можу і не хочу. Життя завтрашне й навіть сьогоднішнє будувати можуть тільки інші, зовсім інакші люди. Люди розуму й інтелекту. Практики, ви-гадки, тверезості, порядку, спорту. Мое майбутнє мусить пройти в бібліо-теці філософсько-релігійній, у перекладах, в писанні, може, п'єс, статей. Може, у видавництві. Може, у педагогіці. Навіщо?

Сил немає більше боротися. І це навіть?

“Газ” — мій “екзамен”, заповідає виразний провал. З провалом буде і кінець кар’єри, тобто кінець права на роботу.

Затонському, Михайлику, Вольському і іншим, кому показувано, правда, незакінчену роботу, виразно не подобалося. І не подобається нікому і на виставі. Вузька п'еса для мене. Добра для інтелектуаліста. Моя робота тут теж більше інтелектуальна в "майстерності" і взагалі. Свого внесено мало. Постановник не творець: виконувач, інтерпретатор.

Хочу швидше збути — і вирішити тим самим своє майбутнє. Коротке й незаманливе майбутнє чергової моєї індивідуальності — Леся Курбаса.

*Київ, 11 червня 1926 р.*

Суть майстерності — задовольнити в завданні життєвому розбіжні і суперечливі одна другій вимоги, тобто знайти ту середню, що була б не поміж, а одночасно в двох, і трьох, і т. д. речах. Розвинути.

*Кисловодськ, 29 червня 1926 р.*

Можна, нарешті, сказати в житті раз слово, позбавлене ілюзій: я не-удачник, типовий. І не не-удачник-нездара, як Терещенко, а не-удачник-дурень. Неудачник, що не вміє прикласти і використати своїх здібностей у житті як слід — щоб досягти мети. Через те — ніколи не досягаючий мети в великому. В малому — іноді. "Березіль" прогорів на гастролях, матеріально (голодують) і морально (провал). Наслідок того, що в організації гастролей я не брав участі, та, що ще важніше — я за два роки дійсно нічого не поставив. Соромно і боляче читать листа Надійки Титаренко, вирізки з газет. Звичайно, і Дацків, і Бортник — діти, і я це знав. І тільки лінь — якась нездатність поворушити язиком, підняти руку — написати; котись, мовляв, як хочеш, а я поїду марити-марити. Чи, може, те, що за-надто я все приймаю нервами і нерви не можуть винести всього обсягу справ,— і майбутнього сезону, що стільки коштує мені, і спроби перебитися літом. Не знаю. Напевне, хвороба волі, знецінення в моїх очах усякої мети, з виїмком вічних категорій,— так починається склероз.

Сезон, як він планувався,— не відбудеться. Буде щось компромісове або нічого не буде. Не виключена можливість, що прийдеться мені їхати в Москву й поставити, нарешті, на карту все, маючи перспективу — або програти, тобто провалитися й шукати нового фаху поза режисурою, або виграти й повернутися на Україну з правом на роботу, якого ніякий Христовий не зможе заперечити.

Коли б сьогодні мене не стало, цього, може, не дуже завважили б. Два-три офіційно рекламні некрологи — і точка. От що значить два роки нічого не дати. Наче нічого й не було зроблено. Власне, це врешті і не важно. Цілком щиро не важно, хоч обурює, коли тобі працювати не дають.

Зараз сидимо без грошей і в боргах у Кисловодську і не знаємо з жінкою, як виїдемо. З Одеси — звістки про розвал, голодування й провал і т. д. Інкіжинов і Меллер готові кожної хвили зірвати умову. Такої катастрофи у нас не було з того часу, як Гадзінський у Харкові розбив нас. Безпросвітність перспектив і непевність завтрашнього дня. І це в той час, коли

російським спецам платять колосальні суми за халтуру на українській мові. О, проклята доба христовщини. Обивательщина провінціальних халхів і дурість, дурість безпросвітня.

\*

Завжди з любов'ю і впертою захопленістю виявляти реальності так, як я їх бачу.

*Кисловодськ, 30 червня 1926 р.*

Настрій — рівно при всяких перспективах. Наприклад, сьогодні прийшли заспокоюючі телеграми від Дацкова і навіть від Христового. І ніякого вибуху. Це велика перемога мудрості в мені. А втім — запис побід важлива тільки для майбутнього мого, як факт, що побідить можна в хвилини найбільшого розвалу внутрішнього, і побідить при дуже несприятливих обставинах. Треба тільки уперто культивувати в свідомості певний імператив, зосередити на певний фокус усі свої сили і поступки: найнеможливіше буде осягнене. Тому, що мисль — сила найбільша в світі.

*Кисловодськ, 7 липня 1926 р.*

А взагалі за два роки, працюючи над іншими, я розтринькав весь свій моральний капітал — і зараз я для всіх якийсь міфічний нуль і неінтересний знак запитання. Тому мені зараз так трудно у всьому.

Для здоров'я потрібна подорож з яскравими враженнями. Кавказ, море. Для праці — село, у відреченості від усіх справ. Для справ сезону — Київ і Харків, де пригнічена тупа жде мене.

*Кисловодськ, 11 вересня 1926 р.*

Думаю, що криза волі і віри пройшла. Сьогодні точку я почув різко. Треба повернутися назад до постійного і упертого завойовування внутрішніх позицій, благо, що лікування і відповідальність осені навіть по відношенню до примітивницького інстинкту самозбереження складають сприятливі обставини — примусу.

Перемогти себе на якій-небудь ділянці разів десять-двадцять підряд. Наче згубив кермо із рук і не можу його піймати. Невже так воно — що весь досвід життєвий кінчається в індиферентності відношення до всього? Так — нікчемність всього як факт, що до його ми органічно доходимо, тим швидше з'являється, очевидно, чим більше ми гострі.

Власне, все моє життя — підйоми світлого стремління, віри й сили — в чергу з ніччю безвілля, коли чернь моєї душі бере верх і править державою Леся Курбаса. І після тридцяти рішучих змагань, коли темне перемагало — я все-таки вірю, що останнє слово скаже та моя частина, що вміє бути свідомістю моря, хмар, гір, нації, людини взагалі. Сказано десь: досягнена на підйомі ступінь обсягання не пропаде. Вона навіки наша влас-

ність. Навіть у калюжі вона до нас повернеться, на неї ми будемо сліпо і помацки йти.

Але те, що просовує нас, — це бажання вищого стану, аніж ті, які ми знали. А вищий стан — од тривання на високому. Всі сили, всі мислі, кожен атом звертається на нове опанування анархічною республікою моєї індивідуальності, під одним кріпким гаслом: дійти до того самого високого, до якого здатен я. В першу ж чергу — дійти до тривання на тому рівні, на якому я робив кращі вчинки свого життя — і морально, і творчо-мистецького характеру.

Скільки можливо — і скільки треба, щоб здобути вищу ступінь свідомості й осягти вище її проявлення.

Цього хочу, і цеглину за цеглиною складатиму знов на будівлю себе, як тарана в житті, як клітину вищої свідомості.

*Москва, 27 січня 1927 р.*

Вчора бачив “Ревізора” в театрі Мейєрхольда, а після вистави хотілося сісти посеред вулиці і плакати. Він мене нічому навчити не може. З виїмком своєї індивідуальності, що мені непотрібна. Він не може дати чогось глибшого, аніж я. І проте — його театр — дійсно єдиний зараз у Союзі, про який варто і слід говорити, цікавитись ним і вивчати. Ми змушені тільки — спішити та халтурить. Взагалі ж спектакль подобався. Завтра йду перевірити враження ще раз.

Позавтра в Камерному “Любовь под вязами”. О’ Ніла—Таїрова. Може, вперше так сильно я почув погорду — величезну і гостру — до глядача. Дешевого (чим-небудь його купити), пошленького сучасного глядача. В Москві він все ж таки той, що і в Харкові. Всі столиці союзні — це зараз така мішанина без усталеного зв’язку з традицією культурного русла, обличчя. Люди з усіх усюдів. Базар. Ярмарок конкуренції, ділової ініціативи для себе, насолода довоєнними “якостями”. Але спектакль апробований і вихвалений критикою офіційною. Децю в хвальбі — від педагогічних міркувань щодо Таїрова. Але ж в основі вистава — тріскуха, дешева, мелодраматична, гіньйольна рідина. Бліда грамотність на провінційно грубому фоні крику і нерва.

*Харків, 1 лютого 1927 р.*

“Ревізор”. Коли дивився вдруге, більшість сцен здалася безконечно скучною. Така прозора техніка всього. Елементарно просто. А метод — “весь навпаки” — вражає своїм несмаком. У великій мірі “рассудительный” той Мейєрхольд. Тим самим дешевий, хоч все з величезним почуттям міри і музики. Деякі мізансцени (наприклад, перебіг дівчат під час взятка) — шедевр стилізації. Деякі сцени (наприклад, сцена брехання Хлестакова) — зрілий плід великої культури й майстерства, кладуть тавро на весь спектакль (спілі виноградні грона чи яблуна, повна червоних, зрілих яблук). У своїй конструкції внутрішній — виношена річ, хоч цілий ряд сцен дано ескізно. Фінал — паноптикум — геніальне перетворення.

Як я її бачу, цю річ — річ потрібна і правильна (річ взялася з правильного міркування — не з правильною цілості мислі й почуття), але це не те, що бачить і сприймає не тільки глядач, але й критика.

“Музикальний реалізм”, оскільки він позначився в “Ревізорі”, не що інше, як імпресіоністичні спроби, відомі з робіт хоч би Павліковського. Далі організованої ілюзорності життєвої в “Ревізорі” не йде.

“Ерік XIV” (МХАТ 2-й) з Чеховим. Робота Вахтангова. Це режисер куди глибший, значніший Мейерхольда, хоч од постановки рештки залишилися. Актори постаріли. Рухи часто змазані. Одначе єсть справжня театральність у сполуці з великою глибиною чуттєвого й інтелектуального (масова сцена останньої дії). Один, правда, момент. Мейерхольд із своїм циркулем такого не додумається. І як багато при цьому підході спільного з моїм догазівським періодом! Просторо-рухове, як гостра ритмічна послідовність і одночасність у цілому виразних акцентів.

Те, що огрублено в Держеті, те, що Терещенко звів до банального 1,1—2 (плоского в основі своїй),— як це тут доцільно, майстерно і зовсім не формалістично-абстрактно. Чехов — як він ходить, як падає, спотикається, рухається — фразує. Велика робота великого актора.

\*

“Березіль” — єдиний театральний колектив щирої революційної установки до кінця на весь СРСР.

\*

Петрицький біля духа не ночував. Наскрізь груба, емоціональна вдача (колорист), зовсім далекий від інтелектуальності й сучасності. Його футуризм був позою і швидше емоціональним бунтом, як бунтом світогляду й відчуження.

Взагалі ж типовий малорос включно до невір’я в сили свого народу. Кар’єрист розхристаний і п’яний, як і Остап Вишня.

\*

Є інтелектуальна верхівка, з якою можна говорити. Єсть пролетаріат і селянство, що може безпосередньо сприймати. Решта — гальма розвитку і стягування вниз, у болото. У нас на Україні — це перш за все критика.

\*

Жовтня в театрі фактично не бувало. Те, що після Жовтневої революції ввійшло нового в театр, порядку ефемерного і не має в собі елементів тих постійних, тобто епохальних установок, що їх приніс Жовтень політичний. Соціальна й політична тема — тільки дань моментові й природний відгук сонного митця, що прийняв інтереси давно існуючого класу за свої. Революція залучила на бік пролетаріату певну кількість митців,

значить, у більшому масштабі вчинила те, що в поодиноких випадках траплялось і до революції. А форми й принципи роботи zostалися на етапах своєї еволюції формальної, у попутників, з поправками від пролетаріату. Те ж саме на Заході — без революції.

\*

Між 5—7 год. в московських кафе непмани сидять за кав'ярняними столиками. Дуже повільно рухаються. Непорушно сидять. Без перерви балакають. Задоволені. Цифри. Завжди замовкають, коли хтось підходить чужий. Остерігають очима один одного, а то й прямо. З Радвлади знуцаються. Чують свій день. Це вперше помітив.

*Харків, 3 лютого 1927 р.*

Вчора передгенеральна репетиція “Сави Чалого”. Лопатинський врешті-решт показав себе бездарністю, вузьким “рахівником”. Перш за все неграмотно. Рампа, оркестр перед завісою, а за завісою умовне неоформлене “оформлення” (радіус, на фоні якого стилізовані деталі й фрагменти пейзажу).

П'єсу тримає на голій динаміці. Ніякої рівноваги між образом і динамікою. “Студійно”. Вкрай неоригінально. Вічно збивається на агітку то соціального, то національного порядку. Фігури не охарактеризовані, бліді. Жест безсистемний, безпринципний. Взагалі з трагедії зроблено мелодраму. Плоско й нецікаво, одноплосинно, плакатно. Змальовуваної реальності немає. Єсть факти, що діються не людьми, а з людьми, пов'язані сяк-так, ефектно, динамікою мізансцен, чергуванням сцен, виходами, пейзажами. По суті — кінодрама. Виключно виростили й показали свій ріст у п'єсі — Сердюк і Титаренко. Перший — герой-любовник і драматичний герой, а друга вперше блиснула справжнім ліризмом. Останнє все — шаблон і пустота. Найгірша вистава сезону — хоч успіх може мати у націоналістів, міщан і т. п., а може, й ні. Чорт його зна.

*Харків, 6 лютого 1927 р.*

Як мисль, сказана гарно:

“Виростити нове мистецтво на гіллі тисячолітньої культури і на гнилих листках опадаючої сучасності”.



# **ЛЕКЦІЇ З РЕЖИСУРИ**

---

---

## ЯК ФОРМУЛЮВАТИ ПРИНЦИПИ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ?

Як формулювати принципи сучасного театру? Я з'ясую основні риси, які є типовими для сучасного театру і тим самим є матеріалом, з якого можна скласти означення (дефініцію) сучасного театру. Перше, що типове для сучасного театру (не в розумінні того, що є в наявності, а взагалі типове для нашого часу — відбиття епохи), це перш за все визначення ролі актора в сучасному театрі. Тут роль актора занадто різко відмінна від його ролі в минулому.

I. Сучасний актор не переживає, а грає. В сучасному театрі це тенденція, що висувається, як постулат. II. Відділення фактури від людини і механізація її (фактури). III. Тенденція до театру, як до виробництва. IV. Відхід від будь-якої ілюзорності. V. Відсутність психологізму.

Коли актор не переживає, а грає, він користується певними засобами, з яких складає свій твір (роль). Буття є основою, на якій базується та чи інша свідомість, що осмислює час, у який живемо. Мені уявилась історія: стоїть на вокзалі поміщик у рукавичках, у теплих галошах, у шубі, який тільки-но виліз із саней, запряжених четвіркою коней, — він проводжав даму. Він дивиться вслід поїздові. Відчуття його (поміщика), звиклого до м'якості в побуті, до парфумів, подушок, — і зниження: він повертається додому, де те ж саме. Те ж саме і твори мистецтва минулих епох.

Уявіть на цій платформі не поміщика, а монтера в шкіряній куртці, з міцними руками, здоровими м'язами, він не знає творів мистецтва, чудно відчуває себе в обставинах пригнічення — з якими відчуттями він дивився б услід цьому поїзду?

У характері відчуттів буття увесь фокус театру. Ще приклад: людина на автомобілі (дивись: “Джیمмі Гіггінз”). Це змінило весь вигляд свідомості. Деструктивна робота до сьогоднішнього дня — це було виживання старого світовідчуття того поміщика. І тільки коли приходять техник і каже: “Годі мистецтва, давайте робити потрібні речі” — ці нові речі можна робити тільки з новим світовідчуванням. Оце дельта нового мистецтва. Поміщик у театрі не міг би механізувати, бо він у злитті з оточенням, а монтер панує над речами — це є характер його світовідчуття, усвідомлення можливості подолання матерії, доцільність роботи. В театрі це му-сило вилитись у виробничий театр. Це закон, котрий мусив настати для театру, як настав уже в інших мистецтвах.

Стан актора під час гри. В театрі, який побудований на принципі сучасного театру, можливість переживання остільки звужена, оскільки сучасний драматург і режисер будують свої п'єси поза психологічним планом. Взагалі переживання актора в останні століття було питанням індивідуальності актора (більшої чи меншої перейнятості тим, що він

грав). На деяких стадіях сучасного театру, де залишені психологічні неперервні ролі, тут, звичайно, це питання розв'язується в залежності від типу індивідуальності актора (“нутра” чи техніки). Це не відповідь, оскільки переживання сучасного актора неможливе так само, як неможливе заради створення твору мистецтва не сучасного. Я розумію, що у всіх, хто працює в мистецтві, в плані старих театрів (життєво-психологічному), робота не є творчістю — вона є більше чи менше компіляція, перероблення порядку в елементах свідомих творів, складання з відомих частин. Через те ці твори художні (академічні), що суб'єктивно неможливо творити речі в плані минулої епохи.

Для минулої епохи характерним було переживання, для нашої епохи — конструювання. Тут питання — чи вважати відчуття переживанням, чи ні. Але під переживанням я розумію весь хаотичний комплекс душевних процесів. Коли нам здається, що ми переживаємо роль, то це самообман. Нічого цього в нашій роботі зараз бути не може. В нашу роль вкладено свідомість техніки знання, так що місця переживанню немає. Воно, переживання, не головне.

Що таке переживання на сцені? Актор так запалюється уявленою ситуацією, що він попадає в якийсь для себе, як для людини, дійсно новий стан, що з нього, очевидно, мусить народитись такий чи інакший його вияв.

У нас новий актор проводить свою роль за наміченими, обдуманними, зафіксованими моментами виразу, котрі від того, чи він переживає, чи ні, ніяк не змінюються. Коли актор намітив і зафіксував собі висоту тону, модуляцію, силу, мелодію, ритм і коли він усе виконує сьогодні так само, як і вчора, то про переживання не може бути й мови. Є лише певне хвилювання, але це хвилювання не є переживанням. Є “нерв” — актор настроєний активно, нема “нерву” — актор настроєний пасивно. Це схоже на пафос у грецькому театрі. В російському театрі питання хвилювання розроблялося без ніяких ясних наслідків. Хвилювання, не вкладене у схему партійності, яка кладеться в основу сучасного спектаклю, — це хвилювання своєї розв'язки ще не знайшло. Це хвилювання не є переживанням, про яке тут говорилося.

Момент емоції в театрі. Емоція: 1) може бути або заступлена (так і повинно бути), замінена певним виразом, мусить бути механізована; 2) або може бути так: монтування емоцій, викликаних певними рефлексами у актора. Та стадія системи Станіславського, яка зафіксована у Вахтангова, гротеск — такий театральний план, де театр Станіславського мусив зіткнутися з моментом гри.

Гротеск — на несподіваних контрастах чисто театральних, а не психологічних. “Принцеса Турандот” — там справа на стику можливості монтажу емоцій як таких. У Мейєрхольда — коли була рефлексологія замість психології, теж був монтаж емоцій (“Великодушний рогоносець”). Теоретично в сучасній творчості ніякого переживання не може бути. Все монтується в чисто інтелектуальних категоріях. Практично це не так. Де тільки є питання форми чи питання конструкції, — чим більш талановито ці питання розв'язані, тим більшою мірою вони є продуктом того переживання — просторового, музичного чи психологічного, в залежності від то-

го, в якій площині творець звук уявляти (приклад — “Марсельєза”). Нема мистецтва без мети, за винятком декадансу, де також, звичайно, була мета. Сучасний актор не ототожнює себе з роллю, а об’єктивізує (“Осінні скрипки” — М. Чехов зливався з дійовою особою). Не цікаво, чи актор переживає, чи ні, коли творить, важливо, що він дає.

9.02.1924 р.

## **ПОПРАВКИ ДО НАШОЇ СИСТЕМИ ВИХОВАННЯ АКТОРА**

В нашій старій системі був дуже довгий шлях виховання учня: можна його скоротити. Обов’язково потрібні: техніка жесту, жест, як технічний прийом, без обов’язкової психологічності, яка вже у нас була. Але, разом з тим, ухил в односторонню біомеханіку дає неталановитих акторів, які не здатні винести на своїх плечах виставу.

Час режисерських експериментів минає. Єдине, що буде завжди в театрі — це живий актор, привабливий своєю особою і талановитістю. Коли є Ільїнський або Бучма, спектакль виграє дуже й дуже. Коли ж у виставі є лише режисер, це не довговічне.

Треба розглянути і розв’язати питання — наскільки робота, яку ми робимо, відповідає своєму призначенню.

Треба: 1) Маючи на увазі, що теми задач мімодрам, на яких ми виховуємо актора, дають йому обличчя на все життя, треба давати інші задачі. 2) Навчити техніки жесту: а) уміння зробити жест; б) уміння зафіксувати; в) уміти зробити жест у плані зовнішньої фактури; г) уміти зробити жест театралью, себто в такому вигляді, щоб увесь зал глядачів бачив цей жест. 3) Щодо перетворень, то дві третини можна відкинути, як непотрібні для актора (він може знати їх, але не потребує вміти). Ті перетворення, що, виходячи із психології, залишаються психологічними, — відкинути, звернути увагу на перетворення дійові. 4) Роботу в масці поширити. 5) Уміння володіти ракурсами свого тіла. 6) Гра аксесуаром. 7) Не забувати імпровізації.

Одеса, 6.10.1924 р.

## **АКТОР У НАШІЙ СИСТЕМІ І ПРАЦЯ НАД РОЛЛЮ**

Так от, товариші, як вам відомо, ми поставили собі добру мету — в найближчі роки зробити з нашого театру зрілий продукт усіх цих років шукань, аналізу, критики театру минулих літ, одне слово — завершення певного періоду деструкції; і уявляємо собі, що протягом найближчих років ми в більшій чи меншій мірі зможемо наблизитися до певного, вже більш усталеного, відповідного нашому часові стилю. Ми весь час до цьо-

го йшли. Ми віддавна, коли тільки режисер вступив на шлях єдиновладдя в театрі, ми тоді, власне, вважали можливим, а далі ясно підкреслювали (читаючи старі протоколи, ми це весь час мали на увазі), що прийде час, коли на перший план театру вийде актор; так що у всьому цьому періоді аналітичної роботи ми поступово все-таки прямували до цього.

Правда, в кожному періоді часу інша мета, інша фізіономія виникала перед нами — охопити театр водночас, у його остаточній кінцевій стадії, до якої він у наш час і в певний період може докотитися. Ті фізіономії мінялися, але лише тією мірою, наскільки правильна була проведена у нас постійна лінія, те, що ми нічого не вигадували, а просто у своїй роботі були стенографами життя, робили так, як це життя через наші почуття, наше розуміння нам скаже; тепер це фізіономія театру, до якого відносяться всі гострі песимістичні зауваження всіх тих, хто заперечує театр, із якого ми вийшли, театр ХІХ століття, зауваження всіх тих, котрі цей театр вважали непотрібною річчю, оскільки він себе, як театр, довів до занепаду; отож це буде фізіономія театру, до якого ті зауваження не будуть мати ніякого відношення, у якого всі “проти” будуть зліквідовані, оскільки він буде театром, який муситиме задовольняти найширші кола народні, оскільки він буде позначений високою майстерністю і оскільки в ньому все буде на своєму місці — і режисер, і актор, і драматург; фізіономія цього театру зараз нам здається доволі ясною, і як факт цей театр нам доволі близький. Але до нього, звичайно, ми все-таки підходимо поступовими етапами, і навіть наше уявлення про нього поступово, дедалі більше конкретизується, з’ясовується; театр цей, звичайно, не може бути створений за певним, наперед обраним рецептом, а мусить стати наслідком певного органічного процесу; і в тому, як ми розуміємо підвалини цього театру, як ми будуємо його теоретичні роз’яснення, так само мусить бути поступовість ближчого підходу до того театру, що його ми маємо досягти.

Я не хочу сказати, ніби це має початися якась стадія театру, що буде закріплена й існуватиме у незмінній формі десятиріччя. Я хочу сказати про те, що просто усталюється в певній формі спокійнішого життя, буття й спокійнішого прямування до спокійного ладу — темп наближення до нього; до того часу і ми маємо його перед собою, в усякому разі психологічно, так, як ми відчуваємо, — нам здається, що ми спокійно дійдемо до того, що не треба буде переживань бурхливих років, знищення, скидання театральних ідолів, як це було досі, так, начебто головний революційний період скінчився і ми, накресливши шляхи, підходимо до епохи театру, новішої, аніж кожен із тих напрямків у нашій попередній роботі. Очевидно, і питання розуміння поступово з’ясовується. Весь час у наше розуміння елементів театру нам доводиться вносити корективи, без яких наша робота ніколи не буде йти гладко і не може йти гладко, коли є суперечність між теоретичними обґрунтуваннями і практикою. Так само і такий важливий перший елемент театру, яким є актор, тим більше формулювання саме актора, тобто розуміння актора як певної здатності, кваліфікації, як певного роду техніки, це невід’ємна частина всякого театрального експозе. В режисерському штабі ми ясно усвідомили, що цей мо-

мент, у якому ми зараз перебуваємо, вимагає певного перегляду нашого розуміння актора; що ми свої давніші положення про актора на практиці переросли; що ми вимагаємо від актора чогось більшого, ніж ми мали право від нього вимагати на основі давніх наших дефініцій.

Це дуже важливий момент, оскільки від цього залежить, кого приймати до театру як актора, який має стати цим об'єктом до іспиту; на які його здібності маємо розраховувати, що маємо шукати, що має управнювати його до праці в театрі. Це тим більше визнане за потрібне, що на практиці ми мали приклади: це моменти, коли ми, приміром, почували, що ця людина — актор, а за теорією, згідно з якою ми працювали, йому до актора багато чого бракувало. Загадку цю розв'язати ми вважали конче потрібним зараз. “Станція фіксації досвіду”, якій було доручено це завдання, в тій мірі, в якій це було дано, завдання виконала. Моє завдання: міркування, які висовувалися, передати вам і доповнити їх практичними вказівками, які з цього випливають, коли такі потрібні. В усякому разі розмови про метод роботи, про актора є темою, яка кожному з вас під час теперішньої роботи мусить бути надзвичайно цікава. У кожного з вас, як у вдумливого актора, мусить виникати багато запитань, багато неясностей у зв'язку з роботами над ролями. Тим більше, я думаю, що від цього запитання, яке поставив Мар'яненко: що таке психологізм на сцені? — від цього моменту до сьогодення дня не все те, що ви повинні знати, всім відоме. Я не гарантований, що за який-небудь тиждень хто-небудь з вас не поставить мені запитання на зразок якоїсь основної речі, яку ви зобов'язані знати.

Наша установка досі була на механізовану фактуру, яку ми виправдовували пафосом епохи, машиною. Під пафосом ми розуміємо не те, що під патетичністю; під пафосом ми розуміємо цю укладену в рамках певного класу умову, певний фетиш, коли можна його так назвати, який, коли він є певною чинністю, виправдовує інші чинності. Під пафосом ми розуміємо таку передумову, яка дозволяє вірити всяким умовностям. Скажімо, в грецькому театрі, від якого пішло слово пафос, віра у глядачів, і в акторів, і в драматурга, спільна віра у таке, а не інакше божественне призначення, як певний притаманний світовому порядку принцип; ця віра, котра дозволяла дивитися на ті, наївні, з нашого погляду, сюжети, що були у грецькій драмі, яка через те базувала театр на певній богослужбовій основі; ця умова, яка освячувала всякі неправдоподібності з боку розуму на зразок котурнів, масок, наспівуючого голосу і декламації, яка абсолютно сама по собі не була переконлива і тільки при існуванні цієї передумови поміж усіма іншими давала до пізнання, що саме цей момент, це богослужіння підкреслює щось надзвичайне, — ось що, як на мене, треба розуміти під пафосом. У нас носієм такого пафосу є машина — це те, у що ми певно віримо. Як тільки вона правильно, доцільно працює, вона стає для нас, для нашого світовідчуження чимсь таким характерним, що може виправдати для нас, зробити для нас прийнятним усе те, що в її принципі може бути закладене.

І за останні роки ми все те відчули. Весь театр останніх років, оскільки він наблизився до моментів, які характерні для машини, економії,

конструкції, утилітарності, оскільки театр наблизився до цього пафосу — остільки цей театр нами приймався. Яка-небудь революційна патетична (не в розумінні пафосу, як кажуть) подія на сцені могла прийматися тільки тоді, коли вона не вимагала шукати інакшого виправдання, як саме тільки це — конструктивне, економне і т. д. Блискучий, незабутній для мене приклад цього — найкраща робота Мейерхольда “Земля дибом”, у якій цей пафос машини закладений, на мій погляд, у всьому принципі спектаклю. Навіть цілком пройти повз нього, який так не ставив питання, — однаково всі ці слова, які мають право звучати в житті, на сцені все ж звучать фальшиво. Наприклад, слова типів революції — тут звучали цілком правдиво, не було фальшу в цьому плакаті; не було для нас фальшу, бо він був весь машина — не зовнішня машина (хоч там і ті елементи були), але в принципі, в тому, що пронизує весь спектакль, наприклад, колосальна маса, репрезентована кількома чоловіками. Принцип як такий став прийнятним.

Чому в спектаклях, у яких ми бачили зображення позитивних типів революції — робітників, коли вони користувались якимсь принципом, чужим для нашого часу, — слова звучать так фальшиво? Якраз тому.

І в практиці нашого театру могли бути приклади, коли саме цей пафос освячував найбільш неправдоподібні на сцені речі. В той час, коли ми втілювали це розуміння епохи театру, коли ми цей пафос висували, як основу нашої роботи, тоді, очевидно, у нас виникла деяка односторонність, бо машина — це ще не все; розглядаючи наш театр, ми просто впадали часом у виключність моменту машини, як пафосу епохи.

Є ще другий момент, який характеризує пафос. Це момент прагнення до перевероту, до нового суспільного, державного ладу. Цей другий момент — це є також те, що дозволяє нам сприймати найнеправдоподібніші речі, повірити їм і дивитись їх із захопленням. Ви, може, бачили на наших і чужих спектаклях, як, скажімо, яка-небудь цілком банальна дія тільки тому, що в ній є революційна тенденція, страшенно захоплює. Мені важко шукати приклади, бо це займе багато часу, і я думаю, що прикладів, може, й не треба. Ми знали також, що це момент не менш, а більш важливий. Ми навіть про це й писали, але нам не вдалося звести ці два моменти до купи і зі зведення цих самих моментів вивести певні у всіх відношеннях, для всіх сторін задовільні обґрунтування. Зараз, коли в агітплані театру ми зрозуміли момент машини до тієї межі, яка була можлива даний час, у той час, коли ми вже навіть і встигли в крайнощах моменту машини розчаруватись, у нас особливий натиск мусить бути покладений на цей другий момент, на момент спільної до певного класу віри (вона може відповідати переконанню, за психологічним моментом; те саме — впевненість у принципі); значить, на цьому другому моменті нам зараз доводиться класти більший наголос, одначе, маючи на увазі здобутий досвід, засоби, набуті за весь цей період, коли у нас акцент був переважно на машині.

Тут виникла така історія, що, орієнтуючись переважно на момент машини, ми занадто розширили рамки уявлення про актора. Ми в уявленні про актора ввели навіть можливість праці на кону часто зовсім не актор-

ської індивідуальності. Те, що у нас домінував режисер, ще більше підкреслювало це, і до нас часто на минулих стадіях потрапляли і утримувалися в роботі люди, які, по суті, акторами не були. Вони могли прекрасно виконувати машинізовані рухи, які накреслював режисер; але коли режисер відпадає і їм самим доводиться бути творчим елементом спектаклю, мусить відчутися те, що чогось бракує. Тут доводиться в наше уявлення про актора внести такий коректив. (Дефініція ця, по суті, ще не наукова — це значить, що у ній багато суб'єктивного елемента, тобто елемента почуття. Наукова термінологія не перевірена — це буде зроблено.)

Актор — це людина: 1) що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі; 2) уміння винаходити і демонструвати в матеріалі — в людині (в собі самому) та в іншому матеріалі театру — символи для передачі зображуваної реальності.

Ви ясно собі з'ясуєте після заслухання цієї дефініції, що в ній у великій мірі міститься весь стиль нашого театру. Тут не тільки міститься вказівка стилю для нашого театру, а також вказівка, як актор має працювати над роллю.

Що ми розуміємо під цим першим моментом дефініції: здатність до тривання в наміченому уявою ритмі? Під цим триванням маємо на увазі загально визнаний наукою факт існування властивого всякій мистецькій творчості, в усіх галузях мистецтва моменту внутрішнього наслідування, як інші кажуть, “перевтілюваності”, чи, як ми це називали, “мімічного розположення”. Це є факт безперечний, який суб'єктивно кожен з вас мусив у більшій чи меншій мірі пережити. Це не є здатність, властива тільки митцям. Вона властива певною мірою всім людям. У митців вона розвинена більше.

Це є факт такий: що коли ми бачимо людину на вулиці і чомусь звертаємо на неї увагу, помічаємо й констатуємо, що вона особливо йде, що її хода особлива, ми звертаємо на це увагу, констатуємо, що ця хода особлива й гарна, і приємність, яку ми відчуваємо при констатуванні цього, дуже близька до самого факту ходіння. Приємність походить від того, що ми внутрішньо йдемо так само і відчуваємо себе в такому гармонійному доброму настрої, який мусить бути в нашій уяві, коли людина так іде. Почуваємо себе такою ж гарною людиною, яку бачимо.

Коли ми бачимо будинок на вулиці, наприклад на Банковій, де понавішувані ці звірі, слони і т. д., і все це на цьому вузькому будинку наліплено так, що здається, ніби воно от-от звалиться, — ми відчуваємо, що цей будинок нервовий. Оцінка того факту, що він нам не подобається, походить від того, що нам неприємно відчувати непорядок цього будинку. Ми внутрішньо в тому моменті, коли ми на ньому зосередилися, повторили в собі непорядок.

Відома у всіх великих митців здатність розкривати у своїх творах людські індивідуальності. Наприклад, у Ібсена, якого я вважаю знавцем людей, людиною, яка чудово вміє тривати в чужому ритмі; у Ібсена-чоловіка ми знаходимо помічену таку штуку: Агнеса — мати, у якої вмерла дитина, возиться з пелюшками, пам'ятками про дитину. Це геніально помічено. Але як саме — чи холодним спостереженням, що мати так во-



зиться? Ні. А таким шляхом, що почуття матері почуватися у триванні митця, причому тут можливі всякі асоціації митця, а вони, певно, і є. Тут: мати і бородатий Ібсен — це страшенно різні речі. Такі приклади є і у Пушкіна, який чудово знав жіночу душу. Тип Онегіна у нього розкритий надзвичайно через те, що поет міг так гостро тривати у ритмі цього персонажа, що почав бачити його очима, що почав від його імені уявляти події.

Так само й у художника. Коли художник малює картину і вміє знайти ті два штрихи, яких досить на папері, аби ця постать жила не тільки у зовнішньому вигляді, але й у внутрішньому звучанні — це значить, що у художника пройшов цей процес.

У актора цей процес мусить почуватись особливо гостро, оскільки матеріал, на який він переносить власні уявлення у своїй роботі, є він сам. І коли у актора невелика культура, то він прямо переносить емоцію уявлення на свою емоцію, мускульні рухи уявлення на свої рухи.

Коли глядач дивився спектаклі останніх років і вони йому не подобалися (масовий глядач, а глядач — це певна одиниця, він дуже розумний у своїй масі) — коли глядач часто не приймав нового театру і казав, що холодно, що чогось бракує, і тягнувся до іншого театру; особливо міщанський глядач, якому бракувало співчуття до наших революційних тем, який через те не міг нам багато дечого простити, що прощали робітники, думаючі люди, — цей глядач казав, що то пусте. Ця пустота родилася з того, що в нашій роботі був акцент на самих символах, а у виконанні випущений був акцент тривання, і саме ті актори з-поміж нас, особливо старші актори і виняткові актори з-поміж молодших, яким надзвичайно властива здатність тривати в наміченому уявою ритмі, — ті актори “брали”.

Це не значить, що театр, до якого ми йдемо, мусить бути таким, у якому це тривання має страшенно почуватися. Нічого подібного. У зв'язку з пафосом нашого моменту, пафосом машини: коли громадянство стане безкласове, коли ми будемо мати перед собою не обставини непу, не обставини буржуазного суспільства, а будемо мати комуністичне громадянство, коли ідеали цього громадянства будуть одні, пафос буде для них один спільний, — тоді, звичайно, це тривання у ритмі, занадто наочне, буде дуже й дуже не на місці.

Що це значить — у ритмі? (Не слово “ритм” — а в якому ритмі.) Все на світі має ритм. І стіл має ритм, і моя мова, і вітер має ритм, і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм і просторовий (звук — це також простір), як певний процес, як певна категорія нашого життя, процес не тільки часовий, але й просторовий, що, за теорією Ейнштейна, є одне й те саме.

Який ритм мається на увазі? Кожен з нас із більшим чи меншим акцентом (цілком індивідуально) буде почувати більш часово, другий — більш просторово, в залежності від того, якої вдачі людина. Коли у неї особливо розвинута “музична здатність”, то вона почуватиме цей ритм чисто часово, інший — просторово, абощо.

Я читав про Бабанову, де дуже вірно сказано: Бабанова саме шляхом складення певного ритму, і саме часового ритму, викликає саме такі, а не інакші асоціації про персонаж у глядача.

Звичайно, є актори, які більш митці, більш конструктори, більш архітектори — це питання вимагає дуже суворої наукової розробки. Однак елементи всього, всіх підвідділів, субстанцій у її формі, елементи всього мусять бути в цьому ритмі. Немає виключних речей. Усе воно зачіпає більш-менш весь комплекс. Суб'єктивно це прекрасно відчувається. Я особисто надзвичайно гостро відчуваю. У актора мусить бути те саме почуття, саме те, що над вами панує якась сила, яка не дає вам раніше чи пізніше зробити рух, ніж для даного образу це припустимо. Примушує вас зробити те, що властиве ритмові даного образу, зробити так, а не інакше. Ця сила — це є процес тривання у тому ритмі.

Були цілі епохи в мистецтві, є системи гри актора (це питання у нас ще не розроблене), які задовольняються тим, що у актора його матеріалом є він сам, ототожнюють його матеріал з його творчими функціями, з його триванням, і тим задовольняються, і це розглядають як принцип театру. Я колись розказував, що всякі напрямки в мистецтві є різними стадіями одного й того самого творчого процесу. Будь-який художник скаже, що для того, щоб намалювати натуралістичну картину, йому треба спочатку зробити кубістичну. Всі напрямки є окремими стадіями одного й того самого творчого акту.

Першою стадією акторського мистецтва є безпосереднє перенесення моменту тривання на себе, як на певну фізіологічну одиницю, як на певний організм. Це перша стадія, і тому я сказав, що це питання культури актора, що коли актор заглибиться, сконцентрується на моменті тривання в певному ритмі, він мусить знайти вищі символи для того, ті символи, які дав художник, себто двома штрихами цілу постать. Це вища культура, ніж фотографія. Коли ти мусиш проробити цілу постать і знайти дві риси, то це куди вища культура. І характерно, що для найпримітивнішого мистецтва, яке знаходять у печерах, справедливе те саме: пророблений творчий процес і для нього знайдений символ; і навпаки, у найбільшій, великій епохи відбувається те саме — пророблюється великий шлях, поки знайдеш символ.

У даній дефініції цей момент наміченого уявою ритму взятий дуже широко. Тут розуміється, що актор на сцені може передавати не тільки людину, а й кішку — вона має також свій особливий ритм, або актор може працювати як клоун. Клоун — це не є певний тип, людина-образ, а це саме певний ритм, у якому людина може клеїти дурня. Тут узято з передбаченням цих моментів.

Що ж передбачає ця сама здатність до тривання? Тут вказівка для кожного з вас щодо методу роботи.

Що таке талановитість взагалі? Я не беруся дефініювати її вичерпно, бо то спірне питання і по-різному розв'язується, але скажу, що тут є дві дуже характерні риси, які саме і є передумовою цієї здатності тривання у певному ритмі. Це є: 1) здатність до найнесподіваніших асоціацій; 2) здатність — і це має пряме відношення до нашого питання — захоплюватися так, що з цього захоплення родиться певна зосередженість на об'єкті, здатність до зосередження.

Правда, це передумови, про які нема причин говорити, але без котрих не може бути цього самого тривання. Тільки через те, що ви на цю людину, яка йшла по вулиці, так звернули увагу, більшу увагу, ніж на інших перехожих, більшу увагу, ніж на будинки, ви якось зосередились, і тільки через те ви мали змогу увійти в цю особу.

І тут, з одного боку, для вас вказівка, що треба розвивати саме здатність до найнесподіванішого асоціювання, і щоб досягти можливості цього тривання в певному уявленому ритмі — то передумовою до цього є певне зосередження на об'єкті.

У декого це виходить органічно, або в деяких випадках це виходить органічно — просто глянув і схопив без зусиль. Але бувають завдання важкі: дістали роль, глянули, нічого не схопили — видно, що роль до вас постала в некорисному для вас освітленні. І тут треба проробити певну аналітичну роботу, треба просто посидіти над цією роллю, розібрати її по частках, а потім на тих усіх частках зосередити свою увагу і спробувати схопити їх в одному переживанні, в одному ритмі, зв'язати в одну точку. В цьому полягає талановитість. Тільки тоді, коли багато дрібниць ви можете схопити в один момент і в один момент всі частини одночасово мати в полі своєї уваги,— тоді у вас народжується напруженість, піднятність усіх ваших душевних сил, тоді з'являється той стан певної напруженості, яку колись називали натхненням, яке, як думали, приходить з неба.

Натхнення є наслідком того, що ми можемо спокійно дивитися на одного чоловіка; коли ми рівночасно дивимося на двох, наша увага напружується, кров швидше кружляє і т. д. Це факт, доведений наукою, що всі люди, які займаються науковою роботою, де розв'язуються певні проблеми (в математиці; також Дарвін мусив мати те саме напруження), де багато фактів об'єднуються одним поглядом і для цього знаходиться один висновок — ці люди перебувають у такому ж стані напруження.

Зосередження, схоплення багатьох частин однією хвилиною є шлях до розв'язання всякого важкого завдання. І коли ви такого завдання, якоїсь ролі не розв'язуєте, а ходите, то таким чином чогось досягти не можна. Треба досягти великого напруження всіх ваших інтелектуальних психофізичних сил, аби щось створити. Ми цього не підносимо в культ якихось таємних речей. Для нас це страшенно ясно й обґрунтовано на наукових фактах. І ми тим більше відчуваємо свою правоту.

Друга частина дефініції. Здатність винаходити і демонструвати в матеріалі людини (в собі самому) й іншому матеріалі театру символи для передачі зображуваної реальності. Це повинно бути ясніше. Що таке символ? Це знак, який за своїм розміром безконечно менший, ніж те, що він зображує і викликає асоціацію всієї речі; знак, чия форма менша, ніж уся зображена річ. Наприклад: за хвостом пізнати цілу мишу, за люлькою — Семенка.

Звичайно, тут бувають усякі шляхи до знаходження цього символу, всякі категорії символу. Ми знаємо дуже багато з нашої практики — це питання сюди не належить. Для нас символ називається, за традицією, "перетворенням". Символ — це є мистецтво. З ним пов'язують певну епоху

в мистецтві, яку знаємо під назвою “символізм” — це щось потойбічне. Щоб не було неясностей знаходимо свій термін.

Треба винайти цей символ, досягти певного зосередження, навіть у цьому стані тривання в ритмі, зосередженості, якнайбільш економними, найбільш переконуючими засобами дати певну реальність, а яка вона там буде — це неважливо, чи людина, чи кіт, чи певний план, певний стан у бутті. Винаходити ці символи треба в нашому акторському матеріалі, що ним є ми самі, наше тіло, наш голос і все, що з цим пов’язане, і матеріалі театру — це значить: реквізит, костюм, грим — для передачі зображеної реальності.

Всяка епоха театру ввійде в цю дефініцію, тільки що акцент, який тут робиться на символи, визначає певний стиль. Ці символи є в кожній епосі, тільки вони не хочуть бути, не хочуть називатися символами.

Я хотів у зв’язку з цим прочитати і розповісти про деякі штрихи з японського театру, який страшенно близький до нашого театру; ми не-свідомо близькі до нього. Мейерхольд свідомо робив експерименти і на-близив театр до того стилю, який є в Японії. В період певної деструкції він випробував усі театральні методи, які тільки були в історії театру, причому широко використовував японський театр.

У нас, оскільки наша театральна культура і теоретична традиція не-великі, ми часто згадували про японський театр у плані маси і гри акто-ра, — це для нас було, або мусило бути аргументами для тієї природної лінії розвитку театру.

Звертаю увагу на таку книжку: Бернгард Келлерман, “Країна Хризан-тем”. Раджу всім прочитати цю книжку. Не тільки тому, що там цікаві відомості про японський театр, а й тому, що там дуже яскраво висвітлене питання культури; через порівняння чужої культури він з’ясовує нам усі питання культури, мистецтва і т. д. За час свого перебування в Японії Келлерман бував у театрі. Наслідком цього є його стаття і книжка. Він наводить паралель між європейським і японським театрами. Характер-ним моментом для даного порівняння є такий: європейське мистецтво ви-магає, щоб актор від першого дзвінка до останнього закриття зависи був медіумом поета, який сугестує глядачеві поетові ідеї. Мистецтво актор-ське дозволяє акторові брати в допомогу голосові й мімічні дані, індивіду-ально втілені, оскільки він з наміром поета погоджується. А японське мистецтво перш за все виключає всяке індивідуальне трактування; тому Келлерман називає його пасивним мистецтвом, яке полягає в найбільшій економії засобів і ґрунтується на найгострішій спостережливості.

Тут помилка щодо спостережливості. Справа не в спостережливості, оскільки вона є початком нашого досвіду, який дає нам змогу вникнути в ритм іншої істоти.

Японське мистецтво, засноване на традиції, виключає будь-яке інди-відуальне трактування. Це значить, що в європейському театрі доміную-чу роль відіграє тривання в наміченому уявою ритмі, а там символи розвинуті до того, що актор зробився цілком пасивним, тривання в нього немає, і він навіть є не творчим індивідуумом, а продовженням традиції.

Кожен спектакль створений працею століть, поколінь і найкращих майстрів. Це дає певний погляд на справу.

Загалом він характеризує японський театр таким чином: ці грандіозні побачені, з винятковою майстерністю представлені постаті японського актора є монументами. Наприклад: монумент із ненависті. Актор так ясно виражає, так звучить його ненависть, що всілякі дрібні індивідуальні моменти характеру, які заважають, змазують головне, цілком зникають. Немає складних характерів: вони монументальні у засобах. Такі ж самі монументи хтивості, відчаю і т. д. Здеревілі, маєстатичні, несамовиті, такі, що їх європейський актор ніколи не зможе досягти. Таке величезне досягнення японського театру.

Він говорить, що японський театр тим самим по відношенню до європейського театру — зовнішній, і тут же застерігає, що це зовнішність тільки на перший погляд, а насправді кожна з тих непомірних візій часто виявляє суть людини глибше, ніж найдетальніша, пильна, муравлина розробка персонажа на європейській сцені. Одним штрихом виражають більше, ніж тут цілою історією.

Це високі символи, це піднесення кожної японської трагедії, і вони не є творами поодиноких акторів; це твори цілих поколінь митців, хоч і явлені були поодинокими геніальними людьми; вони зберігались, ушляхетнювались, удосконалювались цілими школами і цілими акторськими родинами; все японське театральне мистецтво є традицією.

Тут уже починаються такі речі, котрі я просто прочитаю, і при цьому звертатиму увагу на моменти, які дадуть уявлення, що таке японський театр, а також міститимуть роз'яснення, що тут правильно, а що неправильно.

30.08.1925 р.

## **ТЕАТР АКЦЕНТОВАНОГО ВПЛИВУ**

Питання, яке я хочу зачепити, воно тільки до певної міри може бути охарактеризоване як тема — театр акцентованого вияву, театр акцентованого впливу. Це питання настільки тісно пов'язане з нашою роботою сьогоднішнього дня, з проблемою театру в сучасні, післяреволюційні роки, так тісно пов'язане з цією ситуацією на мистецьких фронтах, що трактувати це питання академічно, просто розбирати питання з холодним серцем, абстрагуючись від завдань безпосередніх, які стоять перед нами, звичайно, не можна; і навпаки, це питання настільки болюче зараз, що цей самий момент важливості його для сучасності вбиває академічність ставлення питання. Правильніше я зроблю, коли академічну сторону зачеплю остільки, оскільки без неї важко уявити всю проблему і оскільки без певного ширшого висвітлення вам буде важко засвоїти це питання. Зробити з цього, як я ото збираюсь усе життя, певні закінчені наукові досліді — це не могло вдатися. Це вимагало б таких зручних умов, які собі можуть дозволити працівники мистецтва багатших культур. Нам це важ-

ко, немає на це вільного часу, немає змоги зосередитися думкою на одному об'єкті. Наскільки це дозволили обставини, я спробував зазирнути в глиб цієї проблеми.

Розіб'ємо нашу сьогоднішню розмову на два такі моменти: 1) театр впливу і вияву в історії театру; 2) яке відношення має ця тема до ситуації, яка зараз є. Друге питання набагато складніше і набагато важливіше. Насамперед (без поділу на ці два акцентовані підходи) нам треба підійти до самої справи мистецтва взагалі. Ми знаємо, що питання мистецтва — це питання: 1) що воно таке; 2) яка його мета; 3) яким шляхом воно здобувається, здійснюється, плюс весь той неосяжний, до певної міри, обсяг, котрий пов'язаний з мистецтвом.

Питання настільки складне, що певного, беззаперечного і прийнятного наукового визначення всі ці проблеми собі не знаходять, навіть у такій системі, позбавленій будь-якої пустої калькуляції і будь-якої метафізики, як система марксистська,— навіть у такій системі ми не знаходимо відповіді на всі ці питання. Очевидно, справа стоїть так само, як із життям. Життя і визначення того, що воно таке, його мета — за аналогією і зовсім так само знаходить своє розв'язання, пояснення у всіх філософських системах, залежно від того, на якій стадії перебуває в даний час наука. І визначення життя та його суті в кожній системі, в кожному епоху різні. Ми й тепер, у вік такого великого зростання, великого піднесення науки, коли ми справді більше наближені до цілком об'єктивного пояснення, доведеного експериментальним науковим дослідом, усе ж не можемо з певністю сказати, що наукове положення є більш або менш вірогідною гіпотезою, котра настільки вірна, наскільки вона відповідає тому досвіді, який у даній ділянці науки нагромаджений. Взагалі, ми можемо погодитися, що предмет пізнання настільки відносний, наскільки неосяжним є сам факт буття, факт існування нашого всесвіту і нас у ньому; що якась безсумнівність у цьому відношенні, в усякому разі у нас,— це музика далекого майбутнього.

Коли людина зустрічається з якимсь дуже складним явищем, то вона, звичайно, щоб його усвідомити, може по-різному до нього підходити: чи шляхом дедукції від безпосереднього переживання, інтуїтивного бачення речі у всіх її співвідношеннях, відразу всієї цілості, що характерне для перших ступенів розвитку людства; а може підходити індуктивно, як підходить сучасна наука до світу, розбираючи проблему всесвіту по окремих ділянках і складаючи таким чином проаналізовані уявлення про історію буття. Мистецтво також, очевидно, є таким самим складним, багатограним, неосяжним питанням, що має відповідники у всіх елементах будівлі всесвіту; вичерпної формули, яка задовольняла б усі природні сторони мистецтва, ми не маємо.

Вся ідеалістична естетика побудована на метафізичному способі розгляду речей. Будується певна теза, визначення справи, що виходить із певного безпосереднього досвіду, виникає із самої проблеми мистецтва плюс класовий інтерес того класу, який домінує в даний час; в усякому разі на перших порах історії людства воно не вдавалося за роз'ясненням до точної науки.

Коли Арістотель твердить, що краса, яка становить, на його думку, основний предмет мистецтва, що краса, будучи рівнорядною, адекватною істині й добру, є єдністю у різnorodності, то це вам найкраща ілюстрація, як ідеалістична естетика розв'язувала такі питання.

Далі в історії людства (наближаємося до наших часів), особливо з часу гуманізму в естетиці з'являються прагнення вмотивувати, довести, вигадати певні засади з певних мотивів біологічних, фізіологічних, із тих моментів, які розробляються у спеціальних ділянках науки. І ми маємо протягом останніх часів історії визначення мистецтва, які вже базуються не на повному інтуїтивному баченні, як це було у Арістотеля, а на певних міркуваннях наукового досвіду.

Спенсерове визначення “мистецтво — гра”, так само піднесене і Шіллером (доповнення до Кантового), базується на доказах із життя тварин, дитячих забав, із щоденного життя людини, в усякому разі, воно претендує на певну науковість. Але таких визначень, як “мистецтво — гра”, ми за останні часи маємо дуже багато. Можна ці визначення зібрати і переконатися, що фактично кожне з цих визначень роз'яснює якусь сторону мистецтва, у якійсь мірі розв'язує проблему естетики.

Здається, Гюго перший став на компромісну точку зору, коли він каже: різні естетики відповідають різним прагненням нашої природи, що їх не можна пожертвувати одне одному; це значить, що кожна епоха, кожна школа бачить у мистецтві те, що їй вигідно. Гюго розуміє, що відповідає різним прагненням нашої природи, і він не роз'яснює, чому відбувається ця диференціація поміж школами і епохами; але для нас ясно, що це “різне” є те, що відповідає їхнім інтересам.

Словом, мистецтво просто не має іншої мети, крім тієї, яку ми йому даємо; дошукуватись якоїсь абсолютної мети для мистецтва було б зовсім помилковим, як помиляються Гюго, Тен, Спенсер чи інший філософ мистецтва, коли він думає, що знаходить для мистецтва якесь абсолютне розв'язання. Це дуже важливий момент, який доводить, між іншим, одну таку річ: що мистецтво є певною функцією, процесом у житті, задовольняє певні потреби, як громади з одного боку, так і кожного індивідуума зокрема. І також, як життя можна зрозуміти тільки тим шляхом, яким ми, сучасники, хочемо зрозуміти життя, входячи в розуміння його по окремих ділянках; так само мистецтво не може бути визначене одною формулою, вірною для всіх часів і, очевидно, ніколи не буде визначене, бо, з одного боку, це немислимо, а з другого боку, залежить від суб'єктивного моменту — вкладання в мистецтво тих завдань і того характеру, який потрібний кожній епосі. Від цього відійти ніяк не можна. Це, у всякому разі, нам доводить, що в мистецтві є безконечна кількість завдань для нас; але вона й конечна, оскільки ми поза тим, що можемо знати, більше знати ми не можемо, бо пізнання обумовлене певними об'єктивними межами, межами місткості досвіду, який ми маємо, і просто об'єктивними обставинами нашого сприймання як такого.

Тут ми підходимо до самого центру справи, яка є сьогоднішньою темою. Ми розуміємо, що слово “класичний” щодо певного відрізка історії, певного типу мистецької продукції тотожне з певною зрівноваженою до-

сконалістю. Звідси й типова перш за все для класики рівновага поміж поняттям творчості й поняттям уміння, техніки. Характерно, що такий типовий класик, як Гете (як мене вчили в школі — найдосконаліша людина, яка будь-коли існувала на світі, досконала в розумінні ідеології, рівноваги, в пропорціях і психофізичної сфери, і фізіології, в усіх відношеннях), підкреслює цей самий момент, на який покликаються всі, хто мовить про мистецтво. Слово “Kunst” (“мистецтво”) походить не тільки від “können” (“могти”), а й від “kennen” (“знати”),— все це в нього в надзвичайно пропорційних дозах.

Класики і характеристика їхньої роботи. Класика — це прагнення подати світ у своїх творах, даний предмет, у всій чистоті й поза будь-якими відношеннями до інших ділянок життя й без ніякого особливого емоційного ставлення творця до предмета. Протилежно до романтики. Романтика зображує предмети виключно з точки зору емоційного ставлення до предмета. Класика в цьому відношенні являє собою неначе іншу природу; ось як Шіллер у своїй книжці про наївну і сентиментальну творчість оповідає про генія (про класику взагалі): у генія все натуральне, як робить природа, котра є досконалою, прекрасною в усіх своїх елементах (за словами Шіллера). Значить, класика є класичним взором мистецтва в його місці, у житті абощо. Фактично так ставити питання не можна. Надто ж ми, революціонери від мистецтва, прекрасно розуміємо, що такого відокремлення не може бути, бо не існує нічого, що не було б пов'язане із життям, і не існує критеріїв для класичних зразків. Беру як робочу гіпотезу, що це — класичне мистецтво, яке відповідає певному моментові в суспільному житті, так само зрівноваженому. У щоденнику Гегеля я прочитав таку фразу, яка нагадує мені міщан: “Як погано, що ми живемо в час відпочинку”. Гегель — ровесник Гете, і його час збігається з часом Гете. Класика відповідала такому напрямкові, але в класиці всі елементи мистецтва є в абсолютній пропорції, у кращих її представників.

Що таке життя, з чого воно складається? З певних подразників збоку, поштовхів, реакцій матерії на них. Буває, що ці поштовхи збоку не є постійно рівномірні, а загострюються, робляться більш односторонніми, з одного боку поштовхи особливо інтенсивні. Очевидно, і реагування матерії, тобто наші реагування на ці поштовхи робляться більш чутливими, і вся картина нашого стану, “розположення” цілком міняється, міняється наше ставлення до навколишнього світу, міняється і та ділянка життя, що називається мистецтвом.

Романтика “штурм унд дранг” (“бурі й натиску”), німецькі експресіоністи і всі аналогічні покривні періоди саме тому такі бурхливі, хаотичні, різкі і яскраві, тому такі заманливі, що вони всі односторонні, але односторонні на певній, не крайньо-протилежній позиції до мистецтва класичного,— ще ні.

Думаю (пластично), що, коли класичне мистецтво — це куля, найдосконаліша просторова форма абсолютної рівноваги, то романтика буде похідна фігура від кулі, але закінчена, правильна геометрична фігура, яка може витягнутися в піраміду або конус.



Але є крайня протилежність у класиці, момент, проти якого виступали всі праві кола за весь минулий час, що пройшов у нас на очах, проти якого виступали всі естети, що вбачали в праці сучасного мистецтва пониження — з їхньої точки зору. Це було вірно. Це справді є, коли вважати ідеалом для мистецтва, що до нього треба прагнути, класику чи взагалі якусь правильну геометричну фігуру (форму). З їхньої точки зору це справді правильно, бо в цьому мистецтві, яке у нас зараз є, ми не маємо правильної геометричної форми, а маємо цілком нові побудови, які справді діаметрально протилежні класиці.

Коли хочете, то моє конкретне уявлення (пластичне уявлення): це мистецтво, свідком якого ми в останній час були, — воно є певною фігурою з площин і ліній, тримірне, воно триває і в просторі, і в часі також; не чотиримірне, плюс абсолютна приналежність усіх до одного принципу. Тут справа стоїть інакше. Пластично це площини з однієї лінії, зведені в певну композицію, але які не являють із себе певної правильної геометричної фігури.

Таке мистецтво надто протилежне класиці. Воно не є якоюсь особливою прикметою саме тільки нашого часу. Мене воно настільки вразило, як певний цілком новий факт у стосунку до класики та романтики, новий вид, що я простежив в історії театру, чи немає таких самих моментів у старому театральному мистецтві. І знайшов, що багато, багато таких театральних форм, форм спектаклю, які ми знаємо і які вживаються в щоденній нашій практиці, що багато, багато таких форм, які тільки народилися протягом історії театру взагалі, які дійшли до нашого часу, — що вони є одного походження з тим мистецтвом, яке ми зараз маємо, що вони всі є саме тією третьою категорією. І оскільки мистецтво класиків намагалося виявити предмет так-то і так-то, мистецтво романтики намагалося виявити предмет так-то і так-то, виявити характер, певну епоху, бути співтворчим природі, творити нові істоти, такі творива, як людина, тварина; оскільки ми можемо їх віднести до категорії акцентованого вияву, остільки третю категорію мусимо назвати театром акцентованого впливу, — акцентованого, бо не можемо сказати, що класичний театр не впливає. Він впливав, але в межах, яким були підпорядковані основні завдання вияву. Тут навпаки: момент вияву підпорядкований моментові впливу; він є в кожній агітці; шляхом виявлення він доходить своєї мети. Основне є не вияв, але вплив. І от таким чином ми підійшли до самої справи.

В історії театру ми маємо дуже багато споріднених агітці — за своєю конструкцією, принципом — явищ. Вони, як узагалі все мистецтво впливу, мають такі основні прикмети (не ручуся за повність — воно в мене тільки накидано, але не вичерпно), в усякому разі для театру впливу характерне: 1) що він як об'єкт впливу вибирає окремі сторони психіки глядача; 2) він вибирає і окремі засоби впливу на глядача, — не робить як театр класичний, що орудує всякими засобами впливу і має об'єктом свого впливу всю психіку глядача, цілу людину; цей театр, навпаки, вибирає поодинокі засоби; 3) цей театр ставить собі поодинокі завдання.

Ці три моменти до певної міри, в основному, повинні вичерпати характеристики цього роду театру — театру впливу. Ми на прикладах це бачи-

мо. Наприклад: псевдокласика XVII століття у Франції — мені здається (я цього не тверджу, я не вчений чоловік), що цей театр саме такої категорії. Чому? Тому, що його завданням фактично було прищеплювати і утримувати в колах своєї публіки, тобто двірської знаті тодішньої Франції, двірські манери, двірський спосіб мислення. Його греки, його турки не були греками і не були турками, а були саме придворними маркізами і графами короля Людовіка. Цей театр не виявляв того предмета, який зображував, а впливав, він мав певне завдання, цілком конкретне з боку інтересів панівного класу, був театром впливу і нічим іншим.

В Іспанії були такі самі ф'єсти, святкові вистави, такі ж, як Гете писав для ваймарського двору, і їхнім завданням було також нічого не виявляти; зроблені вони були для того, аби щось консервувати, щось стверджувати, якесь поодиноке завдання. Характерно, що театр впливу з'являється завжди на схилі якоїсь епохи або на початку якоїсь іншої епохи, на моменті стику двох епох, коли життя ще не утвердилось, у час романтичного і класичного мистецтва. Теренцій, автор римської комедії — на низхідній лінії розвитку римського театру. У Теренція пролог завжди полемічного характеру. В його п'єсах є вже моменти пізнішої мелодрами, але мелодрами не в тому сенсі, як ми її розуміємо; це свого роду зворушлива п'єса. Є моменти, як от у п'єсах Арістофанового часу, є та частина комедії, парабаз, коли персонаж перестає бути зображуючою особою і прямо промовляє до публіки свої настановляння чи полемічні періоди. Це є у Теренція. Про зворушливу драму буду говорити пізніше.

Дуже подібний до цього бурлеск, який характерний тим, що його персонажі на мить перестають бути зображуваними особами, і їхніми устами говорить сам автор. Тут також зачеплений саме момент безпосереднього впливу, а не вияву. Правда, у Теренція і в бурлеску — це тільки сторони цілого. Вони не зовсім підпадають під чистий тип театру впливу.

Далі ми маємо таку категорію, як театр видовищ,— театр, який вибирає з усіх центрів сприймання один, наприклад очі, і вибирає з усіх засобів впливу, які має класика, один. За тим самим ключем маємо цілу низку п'єс трансформаційних, які били на те, щоб була частина і несподівано яскрава контрастуюча зміна. Те саме видовище, тільки збудоване не на статичному моменті, а на динаміці змін. Були такі п'єси в історії театру.

Чародійська казка і чародійський фарс б'ють на одну сторону сприймання глядача, на його уяву, не виявляючи фактично нічого. Зроблено це для того, щоб викликати у глядача певні емоційні потрясіння.

Так само на виборі однієї сторони сприймання глядача базується зворушлива п'єса, котра б'є виключно на один емоційний бік, на посередні зв'язки наших органів, на почуття жалості, не виявляючи нічого (мелодрама).

Драма долі — наша “Безталанна” — це не мелодрама, через те що в мелодрамі заплутана ситуація, з якої персонажу важко вибратись, а він все-таки вибирається. Тут момент особливо загостреної сценічної ситуації і розрахунок на почуття через контрастування — чорне і біле. І тут драма “Безталанна” — для того, щоб викликати сльози з приводу нещас-

ної дівчини, що потрапила в такі обставини — але вона не мусила туди потрапити, все так підстроєно, щоб викликати жаль у глядача.

Гіньюль, у всіх відношеннях типовий, так само т. зв. гавпт унд штаатсакціон — такий сорт спектаклів, де показувались убивства королів, убивства, які криваво й дуже жорстоко відбуваються. Тут нагромаджені моменти, які не виявляють ні соціальної, ні психологічної, ні філософської теми, а просто нагромадження сильних засобів впливу на психіку глядача.

Детектив — те ж саме. Він у деякому відношенні близький до мелодрами, без обов'язкового моменту співчуття. Заплутана ситуація криміналістичного характеру, побудована на увазі глядача, на вживанні найнесподіваніших і найнеправдоподібніших ситуацій. Виявлення в основі тут ніякого немає, це надання змоги глядачеві простежити все в певній емоційній напруженості.

Патологічна драма в основі своїй — вар'єте, що полягає в самому слові: варіус — різнорідність, що радує.

Нарешті: агітплакат нашого часу — ви настільки його добре знаєте, що особливо роз'яснювати нема потреби.

Кіно — також, оскільки воно мистецтво, воно також не є мистецтвом вияву, воно нічого виявити не може; воно може піднести певні факти як монтаж певних фотознаків. Коли воно хоче виявляти, то виходить психологічна нудьга. Мені уявляється, що лозунгом кіно є темп: те, що воно організує — це саме темп. Коли виходиш із кіно — твої молекули вібрують удвічі, втричі жвавіше, ніж по якомусь іншому видовищі. І там усе на цьому побудоване. Така стоїть проблема, і яке вона має відношення до сучасності, до наших завдань, до того, що ми маємо робити — це питання, на які ми мусимо дати собі відповідь.

Пропоную обов'язково всім познайомитися зі статтею Чужака в останніх числах журналу “Советское искусство” і прочитати книжечку Перцова “За новое искусство”.

29.11.1925 р.

## ТЕАТР АКЦЕНТОВАНОГО ВИЯВУ

Останнього разу ми намагалися пояснити ті поняття, якими ми орудуємо, говорячи про те, що ми переходимо зараз від театру переважного впливу до театру переважного вияву. Думаю, що те, що говорилося, не зовсім повне і не зовсім вичерпне. Поверховий екскурс у дану царину. Мені важливо, щоб не було ніяких принципових неясностей. Це важливо для всіх нас, оскільки ви працюєте в нашому театрі, оскільки ставите постановки і вам доводиться захищати роботу, то важливо, щоб усе це було ясне. Ситуація на мистецькому фронті вимагає ясності, особливо в даному питанні; хоч фактично карти тих, які грають на мистецькому фронті, за останні роки дуже перемішались і зараз важко знайти чіткі межі між колишніми супротивниками, а з другого боку, пішла загальна реак-

ція, загальний зворот направо, поза тим усе-таки є лівий фронт, як певне прагнення, як певний, сказати б, критерій, виходячи з якого люди диференціюються і створюють той самий безлад, який бачимо на лівому фронті. Оскільки ми також вважаємо себе частиною лівого фронту і оскільки ми за останні півтора сезону зробили певний поворот і виразно підкреслили наш наголос на вияві, тобто наголос на контрапункті в театральному мистецтві, то ясно, що потрібно розібратися в усій цій ситуації; тим більше, що є голоси, які твердо обстоюють позиції давнього фронту в особі Чужака, менше — Блюма, Бріка, Бескіна. Вони обстоюють певні позиції. Для цього треба було б розібратися в їхніх аргументах і в тому, як ми мусимо визначити їхнє становище, кваліфікувати їхні позиції, оскільки вони в даному разі коли не протилежні, то в усякому разі розбіжні з нашою, і тим самим внести в нашу роботу, в перспективи нашої роботи певну ясність,— більшу, ніж вона зараз у декого з вас є.

Стаття Чужака “Мистецтво побуту” програмова. Чужак наполягає на тому, щоб митці не творили “на подобу” ілюзорної речі, а щоб робили “корисні для побуту” речі, які “сприймаються почуттями”. Для професійного театру всі шляхи закриті, йому загрожує неминуча смерть.

Пропоную поставитись до цих питань цілком серйозно. Справа серйозна. Ми, живучи в провінції, в Києві, і обравши такий небезпечний ухил, можемо опинитись у багнюці філістерства. Я витягнув цю статтю для того, щоб її по совісті розібрати, щоб сказати, в яких передумовах ми з Чужаком згодні, з якими додатками ми не згодні, а в чому він у своїх висновках абсолютно неправий; адже немає нічого гіршого, як загубити це “розшттовхування” “товстозадого побуту”. Ми страшенно близькі до цього. Нас одним крилом захопила хвиля реакції. В усякому разі, коли цього й немає, то є небезпека, що це може бути, і в такому великому колективі, як наш, коли не внести в це ясність, сьогоднішня небезпека завтра може вилізти боком. Питання дуже складне, і з усього випливає, що з тов. Чужаком можна подискутувати на кардинальні теми, розбіжності щодо яких, може, намітили б для нас перспективи цілком інакшого поступу мистецтва найближчого майбутнього, аніж це здавалося Чужакові досі, та й зараз здається. Фраза “корисні для побуту речі, які сприймаються почуттями” — це проблема стилю, тому що питання, під яким кутом зору я можу сприймати світ, для мене чуже. Розбираються кардинальні питання. В наступному номері Бескін у своїй статті сперечається з Чужаком і каже, що Чужак проголошує знищення всякого мистецтва і тим самим мислить не як марксист, який повинен думати про те, щоб використовувати мистецтво, яке тепер фактично є і утверджується. Вся партія — за мистецтво, більша частина партії — за естетику.

Потрібно з'ясувати позиції певних громадських ухилів, без яких марксистові не можна починати розв'язувати питання. Не можна, не визначивши тенденції, починати розв'язувати питання, як з ними боротися. Справа не в об'єктивних обставинах, а в тому, що він не по-ленінськи підходить до питання. При цьому він правий, коли говорить, що “корисність для побуту” треба розуміти в плані життєбудівництва. Він неправий, коли каже: те, що безпосередньо не має життєвого утилітарного значення,

що стосується наших психофізичних сторін — те не може бути “корисною для побуту річчю”. Він говорить не як матеріаліст, для якого духовне життя також є життям матерії. Взагалі страшенно нудно в царстві Чужака, так нудно, що робітник після Чужакових “життебудівництв” іде в пивну і п’є або під парканом чинить розпусту, тому що це йому потрібне. Йому треба відчувати життя. Він правий. Літератор же нищить мистецтво, починаючи від театру. Для театру Чужак не бачить виходу. Для літератури вихід — “змичка” з життям, політичне “пересунення” життя, — це якраз те, що ми робимо, але висновки, що це роблять робкори, що це можна зробити літературним монтажем, невірні.

Мені здається, що над таким питанням важливо було б подумати — над тим, щоб розбити той фетиш лівофронтівської маскованої ужитковості, яка підноситься у всіх ваших балачках — Кудрицького, Бортника, Бегічевої — у вигляді певної перспективи на майбутнє мистецтво. Все, що говорила Бегічева, — це все тепер модне. Ми весь час трималися здалеку, братались із найбільш закоренілими заперечувачами мистецтва, вважали себе крайньою лівою. Ця теза так поширена, що почуваш, як це неправдиво. Не далі як вчора розповідав мені один товариш, який приїхав з Узбекистану, про проникнення мистецтва в життя, про знищення мистецтва; він розповідає, що там справді це здійснюють. Там немає ніякого показу, там усе якось так просто, як наприклад: чоловік робить черевики, і ті черевики якісь особливі. Ходить у костюмі, і шитий він якось особливо — так само, як це у нас було на селі в час хліборобської культури споживання, коли сани і сволок були різьблені, розмальовані; в цьому не було моменту мистецької категорії, це був товар, потрібний у побуті; це саме, що було в Середні віки в Європі. Там був досягнений цей ідеал, про який ми мріємо. Цікаво, які це такі обставини, що зроджують таку формулу мистецтва в житті, яка саме є в тій феодальній і дофеодальній епосі життя народів, і які є засади для майбутнього такого порядку, ґрунту, для того, щоб ми могли зараз ставити питання таким чином, що мистецтво йде в життя. Чи це винесення гасла не означає паніки діячів культури, яким осоружна і з душі верне всяка брехня, що є в естетичному мистецтві, і які шукають виходу для цього і знаходять у тому, що є в їхньому досвіді, — в досвіді, який був раніше, наділеному історизмом.

Я колись висловлювався про напрямок в німецькому мистецтві, який звідти йде. Це те, про що говорилось на зорі “Березоля”, про поворот до ремесла. Це паніка в момент того розкладу мистецтва, який ми маємо.

Звідки ми прийшли і куди ми йдемо? Я не беруся ламати те, що тепер прийняте всіма добрими людьми в мистецтві. Я ставлю це під запитання. Чи процес мусить так іти, чи він буде мусити піти інакше? Уявіть собі середньовічне село. Невірно, що тоді не було театру. Церква була театром, були гагілки — це театр, і театр показу, там переважний момент глядача, немає відокремлення як певного громадського замилювання. Воно органічне, від життя, і я думаю, що театр — це перше з мистецтв, яке було раніше від усіх інших мистецтв. Це так, як було в мене на селі. Стоїть село всіх двісті номерів, дві тисячі мешканців, цілий тиждень працюють, кілька місяців, і тільки на Різдво вони бачать спектакль. Чи, може, як це в

Німеччині роблять, коли влаштовують видовище, в якому висвітлюється міф постання оселі, абощо. Все це дуже примітивне, але при цьому дуже високої культури в певній площині, і воно цілком задовольняє. Звичайно, ці дні тисячі мешканців не то трупу, але навіть одну людину, яка взяла б на себе розподіл праці, утримати ніяк не могли. Перші трупи акторів з'являються тоді, коли вже є певні “бюргери”, певні великі зборища людей, де є сенс і економічна рація і для споживача, і для акторів влаштовувати платні спектаклі і роз'їжджати. А деколи і не платні, як, наприклад, у Греції — там спектаклі влаштовувались державою з певною метою, і момент показу мистецтва там був.

Куди ми йдемо? Чи ми йдемо до таких сіл, що не можуть диференціювати свою працю чи задоволення, чи ми йдемо до таких перспектив, як Нью-Йорк та інші міста з багатомільйонним населенням? Виникає питання: що вони будуть робити — колядки? Як вони будуть обходитися, яка буде форма театрального інстинкту? І дуже можливо, що будуть такі моменти: буде громада, група людей від виробництва, які по-аматорськи займатимуться мистецтвом, ставитимуть святкові спектаклі; щось на зразок наших клубів. В усякому разі, я не можу собі сказати, що воно буде саме так. Я не можу працювати на правнуків і на внуків. Далі я не бачу. Коли Троцький сказав шість років тому, що маємо перший випадок, коли ми можемо пророкувати: за чотири роки буде війна з Японією, тільки за чотири роки. Тепер уже шість років минуло, і війни немає, а навпаки. І якщо можна що-небудь угадати, то лише найголовнішу магістраль на зразок соціальної революції, оскільки тут є передумови в усій історії і оскільки йдеться про зміни форм, а не про зміни суті.

Все-таки потреба людини в речах мистецтва ужитковістю не вичерпується. Треба хіба що переробити якимось інакше нашу людську машину. Я повторюю, оскільки воно для нас практично: зараз наша робота конче потрібна, в 4–5 разів сильніше й більше, аніж ми це в силах робити. Оскільки ми для сьогоднішнього дня знайшли собі форму, яка нас задовольняє, то нам турбуватися нічого. Для мене чим далі, тим ясніше, що через два роки наймоднішою буде та теорія, котру ми проводимо, що пролетаріат, який виступає на арену історії як домінуючий чинник, цілком відрізняється за своїм досвідом і розвитком від тих примітивних людей, які були в мене в селі. І житиме він, мусить жити в цілком інших обставинах, ніж там, не по тій схемці, де 2x2 дорівнює 4.

До цієї пори були відірвані краї, нації, не було тісного зв'язку. Тепер не так. Усі нації змішаються. Ми не можемо уявити собі тієї ситуації, яка має настати в майбутньому. Найближче майбутнє можемо охопити гіпотезою. Правильно каже тов. Бортник, що Чужак — ображений естет вищого порядку, гіпокрит до певної міри. Думає про пролетаріат і селян зовсім щиро, але мимоволі підмінює своє естетичне невдоволення людини західноєвропейської культури потребою певних ухилів у будівництві життя, які нині віджили. Чому? Тому, що він приймає театр “Земля дибом”, “Рогоносця”. Не визнає “Лісу”. Може, він і має рацію. Я дальших постановок Мейерхольда не бачив. У нього скрізь пробивається, що саме він розуміє під життєбудівництвом, коли каже про поезію: поезія ставить

питання, а не береться за те, щоб творити річ, яка є відповіддю. По-театральному — це агітка. “Жакерія” — це постановка питання з сугестованою відповіддю. Це суперечить Чужакові. Треба пов’язати це з нашим питанням про вплив і вияв. Треба зробити це застереження, яке єдине може внести певну ясність у нашу установку. Коли ми говоримо про вияв певних людей, то не для того, щоб їх самих виявляли. Коли ми виявляємо, наприклад, Наполеона, то тут справа не в правдоподібності, а в меті. Ми не даємо метафізичного пізнання, а будуюмо: беремо “Жакерію” і ставимо її раніше, ніж з’ясуємо такі питання: яке її соціальне завдання? Що вона повинна змінити у психології глядача? І тільки виходячи з цього, ми робимо з “Жакерії” виставу.

Щоб не було ніякої неясності в цьому питанні: в основних речах, там, де Чужак говорить як сучасник, як справжня людина, у вихідних точках ми цілком з ним погоджуємося, тут у нас розходжень немає. Ми згодні з тим, що важливою є не ілюзорна подібність до речі, яка існує на світі, як цього потребує ілюзія, і ми також даємо речі, “які сприймаються почуттям, корисні для побуту”. Ми маємо досить складну ситуацію зі сприйманням глядачів, яка нам, як тактикам на фронті театру, вказує на потребу зважати на смаки, упередження, навички у сприйманні; вона, можливо, примушує нас до певної міри бути менш зухвалими, ніж ми були досі, й тим самим відстрашили цього глядача від театру. Ми цілком тверезо підходимо до питання. Хіба те, що ми робимо, при такій установці, не є матеріальним будівництвом життя, як побутове “пересунення” в плані еволюції? Хіба те, що ми робимо, не є винаходом і майстерним досягненням у побуті,— адже театр від побуту невіддільний? Питання в тому: вони чи ми — будемо утверджувати сучасний побут у глядача, чи будемо його пересмикувати? Тут треба тонкої тактики, щоб утриматися на висоті свого завдання.

2.12.1925 р.

## **ПРО ВИХОВАННЯ САМОСТІЙНО МИСЛЯЧОГО, ТВОРЧО АКТИВНОГО РЕЖИСЕРА**

З сьогоднішньої лекції я відкриваю серію доповідей, якою хотів би до певної міри вичерпати в загальних зарисах матерію науки про режисуру, її зв’язки з усіма тими ділянками, які до неї мають відношення; серію доповідей, які, у сполученні з певними практичними вправами, могли б вам дати такий потрібний мінімум, який би дав право вимагати від вас уміння самостійно розв’язувати поставлені завдання в театральній роботі. Ми знаємо, що восени, можливо, ситуація у нас трохи зміниться, що, можливо, наша ініціатива, яка досі заглушувалася, зможе дістати вихід; можливо, що її будуть викликати, що, може, до нашої ініціативи будуть певні вимоги — це в зв’язку з правдоподібністю нашого перебування в центрі української культури — і, нарешті, на цей період я особисто хотів би позбутися цього гнітючого обов’язку — випустити в світ до певної міри за-

кінчених у своєму розвитку режисерів, які не випадково були б моїми учнями, а справді до кінця учнями, не частково, а справді так, щоб я особисто міг не червоніти за них, не чути про них того, що доводиться іноді чути про декого, хто відійшов від нас раніше, червоніти, чуючи фразу: “Невже ця людина працювала у Курбаса?”

Як вам відомо, я не професор, як вам здається, в тому розумінні, в якому, може, вам було б потрібно. Я знаю психологію молодості, що її основною рисою є жадоба точного знання, це є саме прагнення якоюсь точністю покласти край тому хаосу, який є в голові кожного молодого початківця. І професор, викладач чи вихователь такого професорського типу, міг би вам дати це. Для нього є можливість, це його обов'язок (для нас це не обов'язково) — відкинувши будь-яку іншу діяльність, зосередитися на теорії, копатись у джерелах, подавати свої висновки у найточнішому вигляді, цитувати найточнішим чином — де, в якій книжці, на якій сторінці, звідки воно береться, — і такий професор (рівно ж як і шарлатан, з другого боку, також тим самим методом користується) подає в таких випадках певну систему, на око цілком закінчену і вичерпну. Однак він не завжди, а насправді ніколи не може з певного гурту всіх своїх учнів виховати значне число самостійно мислячих, творчих працівників. Своїм звуженням у певну закінчену систему, своїм замороженням усіх проблем (у даному разі проблем театру чи естетики), замороженням їх у певні точні формулювання, які по-своєму вичерпні, вкладаючи їх у голови своїх учнів, — він у більш талановитих на певний час, а у менш талановитих назавжди відрізає можливість самостійного ставлення до всього обсягу тих проблем, які стоять у своїх ділянках, а тим самим і в царині театру.

Так само стоїть справа в університеті. Тільки дуже незначні одиниці, яких можна нарахувати 1% або 0,5%, стають в університеті людьми з самостійним поглядом на справу, ініціативою, самостійним підходом до тієї галузі науки, в якій вони працюють. А вся маса в університеті просто прищеплює собі ці подані висновки й точки зору і залишається не чим іншим, як чиновниками без перспективи розвитку. В театральній справі це виявляється в такому зіставленні: інженера і монтера. За всієї моєї поваги до деяких московських систем режисури і театру, я все-таки думаю, що вони своєю апріорністю для учня — на масу учнів, тобто на 99,5%, впливають таким чином, що ці учні не можуть піднятися до самостійної, творчої роботи, і вся їхня творча робота зводиться до того, що вони монтери. Подібного до того, що робить інженер, який не тільки монтує для даної потреби дану річ за відомими шаблонами, трафаретами і комбінаціями матеріалу, але може також і винайти, знайти цілком нову річ, небачений зразок застосування матеріалу для певної мети, — вони не можуть.

Таким чином, ми можемо сказати собі, що немає нічого поганого, що б на добре не обернулося. Нічого поганого практично в цьому не буде, коли я вас введу в справу режисури, театру, мистецтва; безумовно з певним акцентом на тому, що я сьогодні сказав, але не так категорично, не так обґрунтовано до кінця, — бо я не бочка, щоб завжди носити всі аргументи



з собою, а просто деякі речі для мене самозрозумілі, оскільки в моєму розумовому діалектичному апараті робота думки “за” і “проти” не завжди проходить за виразними чіткими етапами логічного мислення, а здебільшого, як у кожної людини,— в однієї менше, у другої більше,— одночасно в свідомості. Ця добра сторона має ще спеціальну перевагу, відтінок корисності, в наших українських обставинах — не тільки українських, я б сказав, у великоруських також. Зараз я дивлюся на великоруську культуру до того песимістично, до того тверезо, що все це, що я відношу на рахунок українських обставин — це, може, в меншій мірі, але стосується і великоруської культури. Ці обставини відомі.

Вони висловлені ось такими визнаннями Івана Франка. Колись він писав свою автобіографію, як передмову до своєї книжки, і сказав там таке: “Не люблю русинів (тобто українців). Так мало серед них знайшов я справжніх характерів, а так багато дріб’язковості, вузького егоїзму, дводушності й пихи” і т. д.

Це якраз те, що спонукало Франка написати такі слова, надзвичайно живі зараз для кожної людини на Україні. Те, що ми маємо,— болючий приклад усього становища культурної і мистецької справи на Україні; разом з тим це момент, для якого мій підхід може виявитись найбільш відповідним. Справді, коли Гегель у своїх щоденниках висловився одного разу так, що, мовляв, нічого я так не ненавиджу, як те хлоп’яцтво, яке завжди намагається показати, що воно чогось навчилося, хоч, певна річ, вчилося воно замало. Коли Гегель міг написати такий афоризм, то що говорити про ситуацію у нас, на Україні, де культура не має коріння, тобто неперервних традицій, де культурні тенденції були різко перервані трьохсотрічною паузою, де існує розрив із культурою, яка була до революції,— в цьому становищі, в цій каламутній воді справді махровим цвітом мусять розцвітати дріб’язкова зарозумілість і це саме хапання першої-ліпшої брошуркової істини та споглядання світу з точки зору цих брошуркових істин; отож я маю на меті тут показати, які з них є частковими, які не є справжніми істинами і не мають права претендувати на це, коли в ім’я цієї частковості ведеться якась велика акція, котра є просто смішною або ж такою робиться.

Я не кажу, що ви, присутні тут, належите — або не належите — до людей такого типу. Не про це йдеться. Ми знаємо, що живемо в умовах певної культури, яка так чи інакше мусить на нас впливати в тому плані, в якому вона є типовою; що дані обставини, а також наша основна непідготовленість, безумовно, можуть нас штовхати на небезпечні позиції такої ексклюзивної “природності”, на яких стоять і з погордою дивляться на всяку іншу продуману й глибоку роботу.

Звичайно, тільки тоді, коли ми намагатимемося підходити до питань театру, якнайбільше наближаючись до певної об’єктивної науковості,— наскільки це можливо, адже без особливого акцентування, певного акцентування нашого вірування в даних обставинах не можна обійтись,— лише за таких умов можна сподіватися, що з нас вийдуть не монтери й не шарлатани, а справжні люди, які в усякому разі будуть стояти в такій точці, з якої шлях іде вгору, до певного вдосконалення — як характеру лю-

дини, так і її мистецької роботи. Це означає виховання у нас, на українському ґрунті, якнайбільшої кількості таких майстрів, вироблення у них саме таких характерів, людей, які глибоко дивляться на справи, надання їм такої зброї, яка зробила б їх конче потрібними для держави, щоб держава використовувала їх і тим самим накидала їм цей поглиблений характер, не провінційний, а самостійний і творчий,— це було б найвищою метою, яка перед нами стоїть і якої, можливо, таким методом, про який я говорив, можна з найбільшим успіхом досягти.

Коли говорити про виховання майстрів, то не можна обійтися без того, щоб не говорити про виховання людей. Це більш цінне, як що-небудь інше. І ніякий митець, якщо він не глибока людина, не справжня людина, не “характер” — нічого путнього, глибокого дати не може, отож і не може глибоко впливати на своїх співгромадян.

Заки я приступлю,— що ми зробимо на наступну лекцію,— конкретно до самого питання режисури, до її місця, до її методів, до неї, як до певної системи, ми в якомусь вигляді мусимо торкнутися питання мистецтва взагалі, оскільки режисер працює в мистецтві, і мистецтво є в даному разі основною річчю. Щодо цього, то ми, як певна група, стоїмо на певних, доволі ясних позиціях; в усякому разі певним є наше прагнення бути відповідними в нашій роботі тому, що життя, наш час вимагає; щоб це було саме життя. Це найвища мудрість, врешті-решт. В ґрунті речі поза життям, його продовженням, поза прогресом, поза підживленням еволюції землі,— все інше є фактично добудуванням чи розв’язанням часткових питань, які пов’язані органічно з основною справою; але основною справою залишається цей самий момент. І оскільки це так, то для нас не повинно бути дивним, що такий переконаний у своїх поглядах ідеаліст, як я, не тільки став відкрито на платформу матеріалістичну, але й веде боротьбу за те, щоб і все мистецтво перевести на рейки матеріалістичного світогляду.

В ґрунті речі всі істини, перед якими ми схиляємося, чи перед якими ми коли-небудь схилялись, чи будемо схилятися,— всі вони не можуть претендувати на абсолютність, вони не можуть бути абсолютними для всіх часів, для всіх людей і для всіх обставин. Це знає кожний марксист. Це ми також знаємо. І всяка істина, в яку ми віримо і яку висуваємо, є тільки робочою істиною, призначенням якої є просувати в даних обставинах справу життя, справу еволюції. І її ознака, що відрізняє позитивність від занепадництва, ознака справжньої істини чи всякого руху, який з нею пов’язаний, зводиться до максими, висловленої ідеалістом Емерсоном, яка звучить так: найбільше добро — це є концентрація, найбільше зло — це є розפורошеність. Безумовна правда, в усякому разі для нас зараз, і ця правда для нас вирізняється.

Ці істини є для нас греблею, яка може нас примусити урвати в логічних роздумуваннях усякий процес розкладу на частини в мисленні чи в наших вчинках, урвати будь-який процес розкладу, пам’ятаючи, що всяка концентрація — це є саме утвердження принципу життя, утвердження життя, як основи всякої найдоцільнішої еволюції.

Саме це характерне, наприклад, для сучасного буржуазного мислення та культури: вони саме розкладаються, ведучи лінію мислення в різних царинах, ділянках без ніякої такої греблі, без ніякого такого принципу, який би стримував, який би відкидав певну безмежність праці мислі. Це є, власне, та характерна риса, власне, те, що розкладає буржуазну культуру в усіх царинах; так само в ділянці мистецтва, як і, скажімо, в ділянці філософії. Раз у них немає волі до об'єданого існування, раз у них немає тієї солідарності, яку дає всякий клас, що наміряється стати при владі, керувати життям, раз немає волі до життя громадського, то ясно, що у них не може виробитись такий останній критерій, який би цей аналітичний процес у них стримував.

І навпаки, пролетаріат, як і кожний клас в історії людства, коли він виходив на арену історії,— він має такий критерій, який зводиться в суті своїй ось до чого: що корисне і що не корисне для його волі до життя, для його волі утвердити саме таку форму існування громади, яка була б найбільш об'єднана і тим самим найбільш доцільна по відношенню до життя. Це дуже яскраво видно на історії теорії пізнання в останні століття. На Заході для буржуазної філософії, не тільки теорії пізнання, а й філософії, на Заході для буржуазії матеріалістичний світогляд є “подоланим” штандпунктом. Там цілком логічними висновками його побивають. Він для них не існує, як певна система, котра могла б для сучасності бути якоюсь мірою відповідною. Ми ж знаємо,— в усякому разі, є таке твердження,— що матеріалізм — це філософія пролетаріату. Ми знаємо, що матеріалізм може бути утверджуваний і прийнятний лише з тим, щоб ми могли для дальших висновків з матеріалістичної стадії означити цю саму межу — принцип корисності чи некорисності для життя, який перепиняє дальший хід розкладання справи філософії; особисто я вважаю, що коли можливий якийсь такий план абстрагованої відірваності від життя, то буржуазні філософи з їхнім запереченням матеріалізму навіть і праві. Але вони праві в якійсь самодостатній, самодовліючій для мистецтва і мислення площині. Але оскільки вони неправі по відношенню до життя, остільки вони дійсно неправі.

Так стоїть справа з тією частиною філософії, яка, за розподілом філософських наук Арістотеля, називається теоретичною. Нас більше цікавить третя частина філософських наук, коли вважати другу — етичною частиною, першу — теоретичною частиною, третю — естетичною. Нас цікавить ця третя частина. І ми тут бачимо те саме; одначе вона, як це яскраво доводить доповідь Шмайна, досі ще ніяк не окреслена в загально зобов'язуючому вигляді для даного часу.

Дві теорії, з яких кожна може вважатися правою з точки зору марксістської системи, дві теорії, які ми знаємо, є основні: мистецтво — пізнання життя (особлива форма його); друга: мистецтво — будівництво життя. Ні перша, ні друга не можуть нас задовольнити в тій мірі, в якій це потрібно для того, щоб цілком сміливо і для даного часу впевнено робити свою мистецьку справу. В усякому разі, для мого думання вони виглядають як породження і за духом своїм — як певна тотожність з ідеалістичними естетичними системами. Я вважаю, що ми цю справу, можливо, не

можемо вирішити в повному обсязі, але для себе роз'яснити і акцентувати те, що в нашій мистецькій практиці, за тенденціями нашої мистецької практики найбільш для нас правдоподібно — це можемо і повинні.

Можна було б піддати критиці як одне, так і друге твердження; але тим, що ми висунемо третє твердження, ми доведемо непевність, частковість для ідеалістичного світорозуміння цих двох основних положень. В докладну критику вдаватися не буду.

Я виходжу з того, що основною проблемою для естетики, так само, як і для філософії в цілому, є проблема пізнання взагалі, це саме теорія пізнання. Це для всіх філософських систем основне питання. Від нього, власне кажучи, і можна починати логіку, можна починати етику і всі основні галузі філософії, оскільки поза пізнанням, поза розв'язанням цього питання ми не можемо вирішити: що воно таке, чим саме є світ. І оскільки я завжди думаю конкретно і наочно, то і в даному разі ці теоретичні висновки, що є в марксівській науці з цього питання, виглядають у мене також дуже конкретно і наочно.

Марксизм твердить протилежне до ідеалістичних систем, яких останнім словом (останнім не в часі, а щодо яскравості вислову) є твердження, що не існує світу поза нашою свідомістю, поза нашим досвідом, якщо він не існує в нашому досвіді. Висновок із цього твердження такий: що первинним моментом у всесвіті є ідея, свідомість. Марксівське твердження зводиться до того, що, навпаки, світ існує цілком реально поза нашою свідомістю. Сама свідомість не є нічим інакшим, як певною властивістю матерії на певній стадії її розвитку. Це просто властивість, прикмета матерії. Матеріалізм учить, що орган свідомості діє, як дзеркало, в якому зовнішній світ відбивається більш або менш вірно, більш або менш відповідно справжньому станові речей; але, тим не менше, в кожному разі все це відбиття суб'єктивне: тією мірою, якою воно має своєю обов'язковою передумовою певний стан матерії, що зумовлює переворот у цьому дзеркалі. Ми собі можемо уявити всесвіт, як простір на фоні матерії. Це дуже плоско, але ми можемо собі його уявити для певної наочності, як простір, наповнений субстанцією.

Що таке людина, що таке земля, мінерал, тварина в цьому просторі? Це є певні згустки матерії (це наочно), організовані в такому постійному процесі, в якому ця свідомість може породити поняття “я”, поняття суб'єктивності, поняття відношення до всього оточення, як відношення “я” до “не я”. Тільки тоді, коли в цих згустках матерії є якийсь об'єднуючий принцип, коли є ця сама воля, що утворює життя даного комплексу матерії, тоді тільки ці самі первісні клітини прагнуть до об'єднання і прагнуть скласти, зсумувати свої поодинокі свідомості в одну свідомість певного окремого індивіда. Це стосується людини, це стосується і громади. Ми можемо признати, що твердження гуманістів, що людина є мікрокосмос, в якому відбивається в усьому своєму законі макрокосмос (великий світ), як у краплі води проміння, що є повторенням закону всесвіту — це твердження правильне, але воно правильне так само щодо людини, як і щодо тварини, мінералу, кожного атома.

Якось на одній із наших розмов я казав, що початком мистецтва світу є театр. Я переконаний у тому, що воно так і є, на підставі ось яких спостережень, що їх збирала наука. Самиця в звіриному світі часто, у багатьох порід звірів, обростає особливим пір'ям, що таке яскраве, що звертає на себе увагу самця. Це не є каприз природи. Ми далекі від того, щоб вважати, ніби в природі є капризи. Це просто наслідок певного органічного прагнення цього згустка матерії звернути на себе увагу. Це один бік справи. Другий, ще важливіший бік справи (прикладів треба було страшенно багато навести) також у звіриному світі: птаха — є якась така птаха — зносить з усіх усюдів квітки, блискучі предмети, пір'я різних птахів, зносить і прикрашає, обставляє цими предметами своє гніздо і навіть місце навколо гнізда.

Оскільки перший випадок був акцентований на зверненні уваги іншої особини на себе,— до цього можна віднести і серенаду, це звернення уваги на свої почуття,— в цьому випадку ми маємо не що інше, як прагнення даного згустка матерії, цієї пташки, прагнення звичне враження від оточення урізноманітнити таким чином, щоб відчуття її існування було для неї гострішим. На цьому моменті, тобто на висновку з цього моменту побудована вся формальна школа — момент звикання людини до певних вражень і потреба людини в гостріших враженнях. Тільки там це не доводиться до глибших висновків. Тут висновки набагато глибші.

Коли в органі пізнання, в цьому дзеркалі, за словами Леніна, в котрому відбивається оточення, коли в даному органі цього згустка матерії, організму, відбивається те, що він бачить не так звичайно, як бачив досі, він і разом з ним усі, хто його оточує,— то саме з прагнення відчутти себе як свідомість і як буття цей самий організм передає це членам своєї громади, передає шляхом мистецтва, в даному разі передає саме в той спосіб, у який він побачив дану річ. Цей спосіб ми можемо назвати вираженою ідеєю.

Що це таке? Це означає,— і це класично висловлено Теном у тому розділі, де він говорить про основну прикмету, як головну складову частину мистецького твору — те саме, що Арістотель назвав парадигмою, тобто “типовим”. Він каже так: прикметою суті волі лева є те, що він — великий хижий звір. Зверніть увагу, що майже всі його риси, як фізичні, так і моральні, впливають із тієї прикмети, як із джерела. Зуби його мають форму долота, паща пристосована для розривання м'яса; так і повинно бути, бо він, будучи хижаком, живиться м'ясом своєї здобичі. Для того, щоб двома грізними щелепами ділити здобич, йому потрібні потужні м'язи. Додайте до цього страшні пазурі на лапах, пружну м'яку ходу, очі, що однаково добре бачать вдень і вночі; природописець, що показував мені його скелет, казав: це паща, посаджена на чотирьох лапах. І всі моральні властивості звіра з тим у згоді: прагнення завжди здобувати свіже м'ясо, сила, нервова гарячка під час полювання і, навпаки, звичка до сонливості й безвладність після полювання — всі ці риси впливають із прикмет хижого звіра, і тому їх названо сутнісними прикметами.

Уявімо собі, що цей згусток матерії побачив у леві це співвідношення частин, а значить, і ритм. Ритм — це оцінка явища за співвідношенням

частин, на протилежність до розміру, який є оцінкою явища за протяжністю частин. Коли дана істота, даний організм бачить цього лева в єдиному можливому за даних обставин місці, за саме такого розвитку цього індивіда,— індивіда, який міг звернути увагу тільки на це — таке бачення є фактом свідомості, який спричинює потребу — адже цей факт вражаючий, повний і виразний,— потребу передати всі ці враження іншим індивідам своєї громади.

І от, товариші, може, це не зовсім ясно, але це основа, наочна основа, з якої тільки й можна визначати, по суті, мистецтво, саме з матеріалістичної точки зору. Я на протязі лекції, і сьогоднішньої, і, можливо, й інших лекцій,— з'ясую це ширше. Зараз я хочу сказати ось що: така концепція перебуває в цілковитій згоді з твердженням, що буття визначає свідомість; виходячи з цього, виведіть самі для себе, що даний стан цього організму може відбити тільки таке,— при ось такому минулому досвіді,— прагнення, тому що матеріал укладається інакше; так є в якійсь площині, і фактично ми ніколи не є чимсь сталим, як то здається нашому досвіду, наприклад, порівняно з каменем. Ми весь час поступово міняємось із матеріального боку. Наша шкіра сім днів тому, або близько того, складалася з інших часточок; тим більше наша свідомість, яка, безумовно, відповідає набагато тоншим елементам матерії.

І от, визнавши, що це саме матеріалістична точка зору, ми можемо зробити такий висновок — я сконкретизував це таким чином: “Мистецтво — це така форма стосунків поміж людьми, в межах якої вони через мистецький твір настроюються на одне світовідчуття і життєвідчуття”.

Індивід, який побачив лева, сам є продуктом середовища; те, як він побачив лева, вже є можливістю побачити лева всім; тільки він, як індивід із тоншою організацією, перетворює це на мистецтво. Проте в основі цього індивіда лежить те, що є спільним для цілої громади як основний кістяк, що лишається, а решта міняється частіше і менш помітно. Світовідчуття загальногромадського порядку обов'язкове для громади. Індивід може перебувати в ньому, в його рамках, а значить: мистецтво — це метод настроєння на одне світовідчуття і життєвідчуття класу і тим самим має стосунок перш за все до громадської психології, а не ідеології.

Воно глибше, воно кінець кінцем стає ідеологією. Тим самим: мистецтво є методом будування життя — бо: коли я тонше, виразніше побачив щось у мистецькому творі, я просуваю свідомість у громаді в певному напрямку, я додаю щось нове, і, оскільки я творю нові штандпункти — тим самим я будую щось. Але це ще не будування життя. І дуже помилково думати так, бо те, що люди побачили щось у новому вигляді, це є пізнання, але хіба це мета? Хіба пізнання — мета мистецтва? Коли так, то й Арістотель так думав. Він казав, що мистецький твір збагачує наше знання про предмет.

Тут не тільки пізнання. Пізнання — це тільки засіб, але це не є функція мистецтва. Функція зовсім в іншому, а саме — щоб вивести в навколишній матерії зміни того, що я бачив. Всяка зміна в свідомості не є тільки зміною по відношенню до даного предмета, але є взагалі зміною.

Плеханівська формула методу пізнання підлягає абсолютній перевірці. Крім пізнання, робиться щось більше. Робляться зміни в матерії — і значить: мистецтвом зображенням в мистецькому творі є метод змінювання побаченого стану матерії в план класового.

(Проведення змін у інших індивідів.)

Що буде тоді метою? Мистецтво буде такою формою стосунків поміж людьми, в якій вони через мистецький твір настроюються на одне світо- і життєвідчування, котрі є коанестезією для громади. Світовідчування — як основний нормуючий принцип форм життя, і не тільки форм життя, а й напрямку життя, тобто змісту і форми в житті. Воно є органічна частина, що керує нами, що примушує не тільки так бачити, а й так робити. Воно визначає і етику. Мистецтво, з матеріалістичного погляду, можна було б побачити ще і з цієї точки зору. Воно, безумовно, вимагає ширших обґрунтувань.

Весь наш курс буде носити такий характер. Я просто даю вам деякі штандпункти, які мають на меті ствердити, що справа стоїть не так одно-значно, не так категорично і не так вузько, як нас життя нібито вчить; що справа стоїть ширше так само і по відношенню до цього твердження про суть у мистецтві.

Щодо перспектив майбутнього, то треба вирішити, треба з'ясувати собі, чи це властивість матерії — сприймати навколишній світ як якусь ідею, отже, чи це властивість матерії — охота спілкуватися, передавати іншим звертати увагу і самому відчувати своє буття гостріше, ніж звичайно є. Чи ця прикмета є часовою, чи вона часовою не є; чи вона є органічною, чи всі міркування про загибель мистецтва для молодого класу не є помилковими.

Ми знаємо з історії, що були епохи, коли мистецтва не було. Це був захід Римської імперії, час, коли творчі уми будували водопроводи з надзвичайним інженерним мистецтвом; але це був і час, коли основне, моральне йшло не вгору, а вниз. Це був час найбільшого громадянського розкладу, найбільшої розпусти в Римі, розпусти безприкладної в історії, коли на вулиці серед білого дня статевий акт був звичайною річчю. Тут питання: як старий ідеаліст, може, наводжу штандпункт, на котрий на-строювала вас лектура останніх літ,— але коли б ви поговорили з серйозним марксистом, то він згодився б, що основним є моральний момент, що саме він є об'єднуючим, що саме він є вихідною точкою для волі до життя, волі людини, не в грубому розумінні життя клітин, а до організованого життя певного індивіда, який єдино може йти вперед, а з ним разом і людство — вперед у цьому житті.

І щодо цього я дивлюсь на справи як найкращий оптиміст: вважаю, що твердження про те, що історія нібито вчить, ніби ми стоїмо на місці, що існують цикли молодості, осені й зими і що цикли ці статичні по суті, що вони тільки повторюються в різних формах, але стадії розвитку ті самі,— вони не дійсні. Що як розвивається вся планета, так само розвивається і людство. І як наш вид походить від мавпи, так само і ми у своєму розвитку прямуємо до вищої форми людини; що всякий організуючий акт є позитивним у плані наших життєвих завдань. Те, що ми навчимо

всіх людей читати і писати,— не думайте, що це вища стадія від тієї, яка була років 300—400 тому, коли люди не вміли читати й писати, але були морально зібрані, були цілісні. Що треба вчити читати й писати — це безумовно. Це лежить в іншій площині. Треба розрізняти: знання — це одне, а ерудиція — інше.

І от пролетаріат,— ставлю питання,— чи він є молодий клас, який виходить на арену історії, несе волю до збирання, до об'єднання? Є такий клас! Бо історія вчить нас, що всякий молодий клас завжди був таким. І без сумніву кожний молодий клас буде старим. Але це нас не торкається. А нас стосується те, що Семенко і Чужак — вони є продовженням того спекулятивного, не обмеженого ніякими моральними законами, ніякою волевою категорією на зразок мистецької: що корисне для класу, для того, щоб клас жив, такого стримуючого центру в них нема. Вони котяться по тій лінії, що й дадаїсти та інші “істи”, котрі можуть довести, що мистецтво гине і т. д., але не можуть довести, що в мене є воля до життя, до утвердження. Є якийсь загальний принцип, що все вірне, але немає нічого абсолютно вірного; принцип буває вірним для певних потреб.

Те, що матеріалізм зробив у філософії,— те треба зробити у мистецтві. Секрет у тому, що ми підлягаємо певним законам розвитку громадської психології. Нам страшенно важко виломитися з цього ходу думок, відчуження. А це в мільйон разів важливіше, ніж розумування. Ми підлягаємо законам, що йдуть, котяться по лінії світовідчуження, яке розкладається. І наша робота, тобто ваша робота як режисерів, як будівничих театральної справи, коли ви будете самостійно працювати, повинна бути звернута на те, щоб переламати це замкнене коло. Коли Татлін каже, що він в театрі спить, то це добре, що він спить у театрі Шевченка, але недобре, коли він спить там, де є елементи теперішньої свідомості. Він тоді розкладений інтелігент, для котрого потрібні такі сильні потрясіння, щоб він не міг спати, потрясіння чисто зовнішнього порядку.

17.01.1926 р.

## **ПРО РОЛЬ СВИТОГЛЯДУ ТА ІДЕЇ В МИСТЕЦТВІ**

Сьогодні ми розвинемо до певної міри те, що говорилося на минулій лекції.

І дамо дещо як роботу додому. Звичайно, що формула мистецтва не може, як і ніяка формула на світі, претендувати на абсолютну вичерпність, адже мистецтво є настільки однією з паралельних частин продовжень життя, космосу, оскільки воно річ органічна, отже, ніякою формулою, зобов'язуючою для всіх часів, не можна його вичерпати, так само, як не можна вичерпати життя і всесвіту. У цьому відношенні найбільша мудрість та, яку висловив Сократ: “Знаю, що нічого не знаю”. Очевидно, щоб дійти до цієї мудрості, треба дуже багато знати. І, як ми це знаємо з досвіду, всяка формула є тільки відповідником, робочою гіпоте-



зою, робочим визначенням для даного часу, людей, обставин, даних життєвих потреб. І очевидно, що в цій формулі треба розуміти цілу масу моментів у точному вичерпному їх вигляді, які тут не перераховані й які в різних планах обумовлюють мистецтво.

Безумовно, що спенсерівське чи шіллерівське твердження про те, що мистецтво — це гра, вміщається в цю формулу і розуміється в ній. Хоч у формулі про це не сказано, але воно може бути погоджене з нею, оскільки ми припускаємо, що цей самий організм, ця сама розвинута до стадії свідомості матерія мусить мати в певній площині (чи фізіологічній, чи якійсь іншій) певні передумови для активності взагалі, певний заряд енергії, вищий понад ту енергію, яка потрібна для існування, певний заряд енергії, необхідний для продукції. В цьому є поняття гри. І що, безумовно, кожна з ділянок нашого життя, репрезентована і усвідомлена в усяких ділянках науки, знайде так само свої ланки у факті породження мистецтва взагалі; і що на кожній з них можна збудувати теорію мистецтва, мистецьку формулу, можна написати брошуру, що нею можна закрутити собі голову, і всіх, котрі цієї істини не знають, вважати за ніщо. І ми серед найповажніших людей можемо знайти таке непорозуміння, вузьке охоплення справи.

Очевидно, що мистецтво має також свої прикмети у своєму діянні. Воно, наприклад, організує не тільки світовідчужання, а, безперечно, крім того ще дає основу для світорозуміння, для світогляду, для ідеології; воно дає й цю саму ідеологію в мистецькому творі, може подавати певну ідею в чисто логічному плані, як певне гасло, як певний умовивід і т. д. в цьому відношенні. Воно має багато властивостей, з котрих кожна може стати основою мистецької системи. Крім цих властивостей, певних прикмет, воно відбиває в собі, скажімо, стан продукційних сил, стан техніки даного часу. На цьому також була побудована ціла мистецька система, мистецька школа. Воно відбиває свою епоху. Абстрагування від речей тут було б занадто очевидне. Навіть ті школи, які виразно ставляться проти приписування мистецтву ролі відбивання, — в суті своєї продукції вони відбивають свою епоху з її прагненнями, світовідчужанням і т. д.

Ось, товариші, такий широкий погляд на мистецьку справу може бути нам єдино корисним, — коли кожен з вас постарасться його про себе продумати і поглибити, зробити його для себе самозрозумілим; не звужувати в якусь частковість явища, а саме брати в найширшому розумінні, об'ємі, перспективі, — то такий широкий погляд може утворити в кожного з нас оцей засновок для культури мислі, котра відрізняє більш розвинуту людину, вищого ступеня культурну людину від вузького дурня. Для нас, як я сказав, небезпека вузькості особливо велика, бо такі вже прикмети, обставини російської культури. Я пригадую, що коли я зустрівся з емігрантами з Росії за кордоном, людьми вищої ерудиції за нашу теперішню інтелігенцію, то вони прекрасно знали про всякі закордонні мистецькі твори розкладового періоду, краще знали, як я за журналами того часу (тут ними найбільше цікавилися), але зате вони не знали найголовніших здобутків людської культури, котра там, за кордоном, прищеплювалася не тільки школами, але й оточенням, усім побутом. І, значить, через те,

власне, й виходить що фактично ми тут на сході Європи ніщо інше, як варвари в білих рукавичках, в ґрунті речей варвари найгрубішого азіатського походження. Культура у нас не нашаровувалася, вона не є чимсь органічним, а має у нас дедуктивний характер. Між іншим, я хочу писати про це питання статтю,— що час лишити гасло “доганяй сьогоднішній день”, а висунути гасло “давай будемо знайомитися з учорашнім днем”. Це куди потрібніший лозунг для України, котра має певні традиції в цьому відношенні. То ціле нещастя — засвоєння російської культури. Саме на Україні ми це повинні зробити.

Очевидно, товариші, мистецтво для всіх своїх ділянок — коли вже йти далі по суті — є одним і тим самим, і поодинокі ділянки різняться між собою тільки матеріалом, котрий треба розуміти якнайширше. Стара естетика поділяє мистецтво по таких лініях: перш за все ділить мистецтво на абстрактне і конкретне, на мистецтво, котре зображує абстрактні предмети, ті, що називалися у старих ідеалістів абстракцією, наприклад, який-небудь настрій, те, чого ми не бачимо, і конкретні, причому малося на увазі, що ми можемо бачити зовнішніми змислами, почуттями. З другого боку, стара естетика ділила мистецтво на просторове і часове. Розплановуючи ці самі поділи по горизонталі: конкретне і абстрактне, по вертикалі — просторове і часове, таким способом вона добивалася якоїсь класифікації, в якій архітектура була абстрактним мистецтвом по відношенню до малярства, що було конкретним мистецтвом (це рід конкретного явища). Музика є абстрактним мистецтвом по відношенню до поезії, котра є конкретним мистецтвом, але оперує тим самим відповідним матеріалом. Матеріалом, у якому втілюється ідея, вони різняться і т. д. (я не знаю добре цієї класифікації).

Оскільки ми намагаємося знайти моністичну класифікацію, яка не визнає ні абстрактних, ні конкретних речей — цей поділ не грає ролі. Для нас ясно, що який-небудь настрій є так само певним розташуванням цієї мислячої матерії, як, наприклад, і відбиття в ній речі або істоти. Це є те саме, тільки воно для виявлення себе послуговується іншими засобами.

Музикант висловлює свій стан, почуття, космос у певній частині, висловлює за допомогою арсеналу, що не зображує видимого світу, а поет чи художник уживає для цього предмети, видимі образи чи взагалі образи, які сприймаються зовнішнім почуттям, але виражають вони в основі одне й те саме, певний стан, певне розташування, певний ритм, цілком для себе, як певної свідомості, об'єктивно. Але ми знаємо з останніх стадій розвитку мистецтва, що малярство може бути так само абстрактним і безпредметним, воно цілком добре може бути таким, і момент безпредметності є в усякому малярстві в розумінні впливу на глядача. У якого-небудь цілком конкретного і реального Рубенса є ті самі елементи безпредметного впливу самої фарби, кольору на глядача, настроєння глядача на певний ритм, як у будь-якому безпредметному мистецтві тих самих супрематистів чи експресіоністів.

Значить, ми це можемо звести до одного знаменника. Важливе от що: все-таки ці мистецтва чимось різняться. А різняться вони матеріалом. Який він — відомо. Для малярства — фарби, чи рисунок, чи площина,

взагалі простір, але також і час. Простору, абстрагованого від часу, не може бути, і хоч яка-небудь картина, наприклад ця афіша, котра є твором художника, хоч вона й не триває в часі, — а проте вона все ж триває в часі, висячи на стінці. Так само музика. Старе балакання про те, що музика є часовим мистецтвом — нічого більше, як нісенітниця. Якийсь закордонний музикант висунув тезу, що музика оперує в часі і просторі, тому що всяка одночасовість є простір, де тільки є тривук у вусі слухача — там є простір. Театр так само триває в просторі й часі і викликає просторові й часові уявлення у глядача. І так з усім мистецтвом.

Властиво, мистецтва поміж собою різняться, як плани. Як у кожному плані мусить знайти своє заломлення “ціле”, тобто наше космічне відчуття стосовно хоча б цієї лампи, і тільки план від плану різниться тим, що на інших точках поодинокі космічні елементи перехреснюються, так само в різних мистецтвах поміж собою та різниця, що в різних точках, зумовлених матеріалом і планом, заломлюється наче синкретичне відчуття речі. Я страшенно виразно відчув правду того, що ми говорили. Перевірив це на своєму котові. Є в мене кіт, що грається з будь-якою річчю, яку на ниточці водять перед ним. Грається активно. Я не раз дивився на нього з великою увагою. Безумовно, цікаво, коли він весь — полювання, очі горять, ходить він інакше, ніж завжди, видає звук саме від полювання — найважливіше ось що: він може бігати так само за коробочкою, як і за шматком матерії, скрученої і прив’язаної до ниточки, і так само може стежити за пальцем, який рухається. Йому важливе ось що: йому страшенно нудно задовольнятися самою їжею, солодкістю засинання і цим відчувати життя. Тим, що він ходить чи виконує потрібні йому функції, він життя не відчуває. Тим, що він бачить сонце, людей, він відчуває життя доти, поки він їх не пізнає. Але потім йому треба відчути життя більш виразно, йому треба весь час відновлювати це саме життя. Він, подібно до кожної порядної людини, хоче не тільки жити, але й відчувати життя.

Що робить для нього це мистецтво? Він ловить те, що рухається, ідею миші, яка рухається, і йому не важливо, яким натяком це дано (чи палець — символ того, що рухається, чи щось інше). І він весь живе цим так, як порядний глядач живе в театрі, міняється, влаштовується якимось інакше і росте з погляду свого досвіду, своєї життєвої готовності для полювання. Це для нього забава, це для нього робота, це для нього все те, що є в мистецтві. Але він при тому росте так само, як росте й глядач, котрий відвідує порядний театр, який не тягне його вниз, до тих станів, у яких матерія відтягається від свого прагнення до свідомості, а тягнеться до невідомого буття матерії як такої. Глядач так само росте. І ми, живучи, прагнемо все на світі так відчувати.

Що таке культура? Ми звикли ставитися з великою погордою до тієї культури, що була. Ми звикли навіть дивитися на рабство, як на щось в принципі загалом неприйнятне, як на погану річ. А я вважаю, що це була добра річ у свій час. І коли грають у Спартака — там, може, цінують певну ідею скинення панування, і можна це єдине там цінувати і бачити, але розуміти під цим критику стародавнього ладу, програмову критику стародавнього ладу — було б хлоп’яцтвом.

Свято. Що таке свято? Я страшенно це відчув цього Різдва. Моя мати страшенно любить святкувати, принаймні маківника спече. Що це таке? Це встановлено для того, щоб ми відчули рік. Це добра річ. Ми широко й повно його відчуваємо. Правда, можуть бути свята інакші, Жовтневі — це інша річ, але, по суті, міняється тільки назва, як змінилися назви християнських свят супроти поганських. У цьому відношенні можна знайти багато прикладів з історії мистецтва. Всяке так зване прикрашення столу тим, що, наприклад, різьблена ніжка — вона також має те саме призначення, щоб ми цей стіл відчули, не тільки розуміли, користувалися, але й відчули.

Оскільки ви приблизно уявили, або засвоїли, або взагалі знали це в розрізненому вигляді, тоді ми поставимо собі таке завдання на наступний раз: кожен з вас має на великому аркуші паперу нарисувати схему перш за все послідовності й, по-друге, одночасного перебування проблеми всього мистецтва до стадії його розгалуження, до того, на чому ми спинилися. (Це не значить, що ви вийдете, скажімо, від атома і дійдете до мистецтва. Це буде занадто громіздка робота, і там буде така ділянка, в якій, може, не всі однаково підготовлені.)

Вийдемо від того стану матерії, який називається мислячим організмом, свідомим організмом, усвідомлюючим організмом. Це рух до тваринного світу. З цього вийде діаграма, наочна, наочне уявлення — які основні елементи в самому організмі і в його оточенні, яким робом, у якому взаємодіяні вони чинять свій вплив на різні мистецтва. Тут буде все те, що ми вчора говорили, пояснено тим, що ми сьогодні говорили. Це означає, що туди ввійде особа, як основне, особа, на яку впливають такі основні гени, як продовження, утримання роду, расовий момент, національний момент, як він відбивається на даній особі. Треба туди внести географічні, кліматичні, історичні впливи і що на основі цього гену до відчуття життя у цієї особи утворюється. Від цього утворюється ціла культура: вона утворюється через потреби життя в первісному, але на наступному коліні йде аж до розгалуження, куди входять питання мистецтва, ці постулати відчуття свого існування. І це відчуття існування — передумова росту свідомості. Коли вже не треба думати про те, що скінчився рік, — відчувається свято. Так само й у всякому іншому відношенні аж до моменту розподілу мистецтва на різні роди відповідно до наявних матеріалів. Зачепити треба всі мистецтва, не тільки театр. Нам треба з'ясувати, що є природним для театру, що для нього характерне, так, що це треба зіставити з іншим мистецтвом, і підходити треба до цього індуктивно, починаючи з основних речей. Закон для нас, як постійна величина. Беремо сьогоднішній день, звідки родиться мистецтво, продуктом чого воно є, як воно ділиться в залежності від того, з яким матеріалом зустрінеться і яку ідею воно має виразити.

Завдання: зробити схему послідовності причин і впливів, які породжують мистецтво в його розгалуженні. Термін виконання завдання — один тиждень.

Треба продумати лекцію в той спосіб, щоб спробувати узагальнити те, що тут сказано: що це не вірно, що так правильніше, і тоді ви повинні по-

бачити, що це для нашого розуміння найглибша концепція і найвичерпніша для нас. Аргументів, доказів — коли попрацювати над цим — можна знайти у всякій ділянці мистецтва і в житті скільки хочете. І коли ви це продумаєте як слід, те, що натяками і незакінченими фразами було сказано, — цього буде досить, щоб скласти цю схему; зрозуміло, плюс те, що ви знаєте про мистецтво.

З огляду на те, що наш інтелектуальний процес є один, є думка, що винаходи чисто утилітарні є також категорією мистецькою. Це треба розділити, і це не буде ніяким ідеалістичним затворком просто тому, що мистецтво є така категорія, яка має до діла з психологією людини, а не з логікою. Об'єднувати це в одне не можна. Воно є одне стосовно людської творчості взагалі, а не одне там, де ми в хаосі хочемо зробити одне і спрямувати свою роботу доцільно. Тут і відповідь на те, наскільки аероплан і автомобіль є твори мистецтва.

19.01.1926 р.

## **ПРО СТУДІОВАННЯ ТВОРІВ ВИДАТНИХ ВЧЕНИХ І МИТЦІВ, ПРО МИСТЕЦТВО ЯК НАУКУ, ПРО ВСЕСВІТНЮ ЕСТЕТИКУ. ОЧУДНЕННЯ РЕЧІ**

Нам постійно треба нагадувати, що мета наших студій полягає не в тому, щоб вам прищепити певний вузький погляд на мистецтво взагалі й на вашу роботу зокрема, а в тому, щоб, акцентуючи до певної міри те, що для нашої роботи, для наших поглядів найбільше відповідає, все-таки дати ту повноту штандпунктів, яка застрахувала б нас від того, щоб зазнати всяких хитань.

Я, звичайно, не можу дозволити собі тої розкоші, щоб це завдання виконати в повній, вичерпній мірі, і тому я пропоную вам присвятити якнайбільше свого вільного часу студіюванню творів людської мислі й мистецької справи, пам'ятаючи, що справжня майстерність полягає не в засвоєнні певних мертвих прийомів, полягає не в певному індивідуальному трафаретному вмінні орудувати цими прийомами подолання матеріалу, оскільки це близьке до уявлення, яке ми маємо про ремісництво, — а важливе те, щоб принцип нашої роботи, так само, як прийоми, так, як наша мистецька філософія, щоб вони завжди існували в стані живому, тобто в стані змін, устремління, розвитку.

Велика небезпека всяких студій криється в тому, що навіть багата думка і навіть багата концепція потрапляє іноді на мертвий ґрунт, на мертву воду, яка може механічно оперувати надбаними знаннями, як мертвими речами, які, не будучи присутніми фактично в них, не розвиваючи їх, не даючи їм нового пізнання, не роблячи з кожного нового засвоєного штандпункту безпосереднього причинно-наслідкового прецеденту. Такий прецедент має служити для всебічного збагачення мислячої індивідуаль-

ності, індивідуальності, наділеної відчуттями, тобто я хочу сказати, що наше мислення як митців, як майстрів,— воно мусить бути виховуване, і то вже кожним з вас зокрема, остільки, оскільки нам не вдасться певним загальним способом на це вплинути. Треба не забувати, що, може, менше всього дає для майстерності студіювання специфічних театральних дисциплін. Для того щоб бути живим майстром, найменше дає студіювання вузьких дисциплін, фахових,— хоч це, безумовно, потрібне у найбільшій мірі,— але найбільше дає саме студіювання всяких ділянок життя і, зокрема, найближчих до справи мистецтва. Мені особисто ніколи ніяка книга з теорії театру не дала стільки розуміння театральної справи, як книги, що стосувалися музики, архітектури, малярства, біології, історії людства, історії культури і т. д. Через те, що вони нічого не подають у готовій формі, як певну категоричну істину, і там є протиставлення. Ми виробляємо собі певний погляд, без якого не може бути майстра, митця, без певного цілісного погляду на справи; причому я тут розумію не ерудицію, хоч чим більше її, тим краще, особливо коли вона розумно вклалася, але маю на увазі загальний розвиток і певну глибоку орієнтацію в роботі, у всьому обсязі життя і так само у власній праці.

Ця лектура на стороні обов'язкова при нашому курсі, оскільки мої лекції в більшій чи меншій мірі безсистемні і часто не зовсім гостро і проконтрольовано сформульовані, вони є поштовхами для вас, є до певної міри спрямуванням на певні штандпункти, з яких зручніше бачити справу, але фактично не можуть претендувати на повну вичерпність.

І тому я все-таки наважусь підійти до театральної справи, котра зараз стоїть як певна наука, існує в такій початковій формі взагалі і поза нами, так розпорошена вона в розумінні систематики навіть школами індивідуальних майстрів, що і ця частина до певної міри буде також більш спрямовуючою, аніж такою, що дає готовий механічний арсенал. Звичайно, є багато речей, які є загальноприйнятою грамотою для театру, але ці речі, може, навіть менш усього варті в роботі. Так от, значить, більш важливим є встановлення основних принципів у нашому пізнанні мистецької справи. Те, що ми говорили досі про мистецтво, не стоїть осібно. Звичайно, ми не віримо в те, що якісь особливі Америки можливі. Все відомо. Все було. Аналогія і відношення до того, що ми як концепцію мистецтва подавали — вони існують у скарбах всесвітньої естетики, існують поза нами. Ми часто відкриваємо Америки, нам так здається просто через те, що ми не дослідники в першу чергу, і що це має для нас допоміжне значення, і що стежити за ходом мистецької лінії так по-європейському, так вповні, як це може собі дозволити спеціаліст-учений,— ми не можемо. Ми можемо користуватися тим, що є на ринку, що виключним способом до нас потрапляє. Такого становища ми не можемо мати, як мають німецькі вчені або як, наприклад, Гвоздьов в Інституті мистецтва, який може користуватися всім, що в наш час робилося й робиться в мистецтві і т. д.

Якось я процитував одну фразу Шкловського, що була вміщена в збірнику "Гермес": танець є хода, котра відчувається. Це надзвичайно всім подобалось і всі чудово це зрозуміли. Це було в той час, коли я вам наводив приклад про те, що таке мистецтво. Ви пам'ятаєте порівняння з

будинком, що я особливо гостро в той час якраз відчував,— що ми проходимо біля будинків тисячу разів, не зауважуючи їх, не даючи їм ніякої оцінки, і тільки, скажімо, примусивши себе зосередитися на них, повторюючи (теорія внутрішнього наслідування) у собі повторене, ритм цього самого будинку, оцінюємо, чи він нам подобається, чи не подобається. Тобто як би сказали в давнину, що цей будинок гарний або негарний. У зв'язку з нашим уявленням про мистецтво як про фактор, який у громаді служить для загострення відчуття життя і відчуття світу, який служить для певного уоднороднення розрізаних індивідуальних світовідчужань в інтересах тієї самої громади, в інтересах прогресу, котрий може тільки на громаді базуватися, ніколи на одиниці,— коли ми візьмемо до уваги це наше уявлення про мистецтво, то ми зможемо зробити висновок, що краса, яка різними теоретиками по-різному визначається, різними дефініціями, вона фактично в тому будинку не існує іманентно, як щось притаманне йому в усі часи і завжди. Вона є просто нашим почуттям, вона є нашим певним станом, викликаним поглядом на певну річ, який підтверджує або відкидає,— підтверджує згоду закріпленого в даному будинку світовідчужання з нашим світовідчужанням, руйнуючим, симетричним, спокійним, обивательським чи спеціально українським, негритянським і т. д. — підтверджує цю згоду цього будинку з нашим світовідчужанням або не підтверджує згоду, відкидає її, будучи почуттям незадоволення усього, що в даній речі є. Це невідповідність поміж нашим світовідчужанням і світовідчужанням, що закріплене в даній речі.

Це почуття “гарне”, не пов'язане обов'язково з предметом мистецьким. Ми можемо природу оцінювати як гарну чи негарну в тому розумінні, що в цьому шматкові природи більш виразно акцентований такий ритм, який нашому світовідчужанню найближчий. Ми ніколи не є і не можемо бути — оскільки ми люди — знаючими все про світ, ми не можемо бути богами, ми все є частинками в розумінні того, що всяке наше світовідчужання — воно є частковим ритмом; і такого положення, щоб нам всякий пейзаж здавався гарним, не може бути, не тільки тому, що один пейзаж буде більш яскравим, інший менш яскравим, а просто тому, що він або більш нам чужий, або більш рідний нашому світовідчужанню.

Є ціла реалістична школа, яка побудована на тому, що за творчість митця визнає в принципі таку творчість, яка вибирає з природи шматки, частини, які цей художник упорядковує в такому порядку, який виражає його мету, відповідає його творчій меті. Якийсь митець у стародавній Греції,— я забув, як він звався,— для створення статуї Атени вибрав п'ять жінок і з них у однієї взяв ніс, у другої — груди, у третьої — руки, у четвертої — ноги, і таким способом склався ідеал краси.

З того всього, що було сказано, повинно бути ясным одне, що можна так дивитися на справу, що мистецтво фактично, оскільки воно зв'язується з моментом задоволення, відповідності, який називається красою, що це мистецтво не лежить, не є в творах мистецьких, а воно є тільки тоді, коли існує момент його сприймання. Це особливо важливо для нас — людей театру, важливо про це не забувати. Цим пояснюється таке твердження, що для нас мистецькі твори давніх епох не заступають у жодній

мірі, не відповідають у жодній мірі потребам мистецтва. Цим пояснюється і відносність цієї так званої “краси”, — слова, яке в останні часи ми викинули з ужитку, але в такому розумінні, як я зараз скажу, об’єктивно існує. Ми не кажемо слова “гарне”. Оскільки воно є частиною життя — ми відрізняємо його. Цим пояснюється відносність поняття.

Мистецтво ми можемо розглядати як певний процес, з одного боку — творчий, про що ми побіжно говорили в першій лекції, а з другого боку — як процес сприймання. Поділ зовсім допоміжний. Що тут важливо в такому випадку? В такому випадку важливо, щоб цей процес роблення речі, творчий процес повторився у того, хто сприймає, як певне цілісне переживання. Майте на увазі, що у того, хто сприймає, не будуть повторюватися деталі праці. Важливе не саме погодження в часі зі своїм застосуванням творчого процесу, а важливий цей встановлений митцем зразок, для якого цей матеріал надається, важлива та мета, заради якої митець робить свою роботу, важливий навіть цей піднесений стан, напруження всіх творчих сил, які у відповідь викликаються в міру можливості сприйняття глядачем, викликаються у глядача.

У формальній школі, в поезії, до котрої я веду всю цю розмову, яка дуже близька по суті з нашим положенням про мистецтво, хоч з нею і не збігається, оскільки вони абстрагують усе, що не торкається формального боку мистецького твору, — у них, у Шкловського сказано так: мистецтво є спосіб пережити роблення речі, а зроблення в мистецтві не важливе. Значить, воно збігається з нашою концепцією остільки, оскільки ми під зроблення підсуємо поняття мистецького твору як такого, ми розглядаємо справу їх положення так, як вони його розглядають не по відношенню до громади. Скажімо, чи важливе це саме роблення, чи ні? Воно важливе у зв’язку з тим, яка цільова установка цієї роботи. Коли ми, скажімо, орієнтуємося на перебудову громадської психології, то те, що буде зроблено, — воно нам у сімсот разів важливіше. І для самого Шкловського, коли б він не виходив із усяких зв’язків теорії з соціологією, для нього, може, також так справа не стояла б. Але ми розглядаємо справу в іншій частині. Нам важливі самі моменти роблення мистецького твору, сприйняття і обмеження поняття, — через те в буквальному розумінні цієї їхньої теорії ми взагалі не можемо прийняти як принципової для нас. Важливі ті збіги, які є. І вони існують не тільки в тій частковості, але й у ширшому, основному моменті, з погляду питань науки й мистецтва. Він каже так, що всяка річ через часті зустрічі з нею стає автоматичним сприйняттям і зводить справу до того, що мистецтво дає можливість зробити річ дивною (очудненою), щоб на неї можна було звернути увагу; і в цьому він іде дуже далеко: формальна школа зводить справу до того, що ці очуднення відносяться до інших мистецьких творів. Але в основі, оскільки справа іде про відчуття речі — остільки аналогія діяльності наявна. Для того, що відчуті річ, для того, щоб робити камінь камінним, існує те, що називається мистецтвом. Воно дуже й дуже близьке до життєвідчуження, дуже близьке до того, що ми виставили своїм поняттям. Правда, ми дивимось по-марксистськи на справу. Ми пов’язуємо всякі відчуття перш за все з певним станом матерії, породженим цілою



низкою різних різнобіжних впливів, перш за все економічного характеру. Метою мистецтва є надати мистецтву знак бачення, переживання, а не впізнавання.

Ми не згодні, що процес сприйняття є самоцільним, оскільки він родиться з бажання, волі, прагнення передати щось, передати певний зміст, певні відчуття іншим, оскільки воно є моментом певної соціальної вартості. Це так, і саме він мусить бути продовженням сприйняття, мусить бути утрудненим, він не є елементом самоцільності, а є засобом зосередити, наприклад, на он тому будинку сприйняття глядача і більш нічого; але в деякому розрізі існує в цій концепції мистецтва момент, який викликає гостріші відчуття речей, що їх ми звикли сприймати автоматично або просто не зауважувати ніколи. В цьому розумінні є доволі глибокі збіги. Такі збіги з формальною школою будуть ще в одному пункті. Це буде тоді, коли будемо говорити про перетворення.

Об'єктивно, як певна громадська культурна течія, Чужак і Арватов можуть добитися абстрагованого від громадського життя завдання часу, можуть добитися естетизму; але це не міняє того, що з цим матеріалом, з тим, що вони вчать, треба рахуватися. Так ми дійшли до того моменту, коли ми можемо говорити про мистецький твір.

Повинно бути ясно, що мистецький твір є особливим знаряддям, призначення якого — діяти так, як ми знаємо, як ми сформулювали поняття мистецтва, діяти через викликання організованим, як “подразник”, матеріалом, викликати у того, хто сприймає ці реакції (що в психології називаються різними іменами) складні психологічні процеси.

Ця формула складена тут, але вона не уточнена, хоч приблизно вичерпана за суттю. Коли нам Пельше скаже, що тут справа тільки в асоціації, тоді ми скажемо, що асоціації є одним із моментів переживання, зрушення в нашій психіці, як від усякого іншого “подразника” в мистецькому творі. Особливо там домішані специфічні моменти. Все те, що ми розглядаємо як елементи мистецького твору, — все те має свої відповідники у психіці того, хто сприймає. Коли ми говоримо про динаміку мистецького твору, важливо мати на увазі динаміку всього сприймання. Коли ми говоримо про гармонію, симетрію чи про що там Пельше вчить, то, звичайно, мається на увазі те, що це так само є частиною тих процесів, які відбуваються у нас, можуть відбуватися. І гнів — емоційна частина, шляхом асоціювання тим самим і підкреслює не виключність асоціативного моменту. Асоціативний момент є посередньою ланкою. Наші вольові акумулятори зв'язують з тим, що є у мистецькому творі.

Таким чином, ми в ідеалі можемо собі уявити, що існують три стадії мистецтва як певного життєвого процесу, які за своїм змістом у розумінні “начинки” (Gehalt) однакові, тобто творча, асоціативна і сприймаюча; цей мистецький процес відбувається у того, хто сприймає, як і в того, хто творить, причому за своїм виглядом вони дуже й дуже поміж собою різняться. А різниця полягає в напрямку діяльності першого і третього складника цього акту. Виключне становище посідає середня ланка за своїм матеріалом, тому що в мистецькому творі поодинокі сторони, елементи, природа

творчого і сприймаючого в прийомі особливо конденсовані в залежності від матеріалу мистецького твору, особливо перетворені.

Подразнення, реакція.

Вона відбивається шляхом цілої низки пов'язаних між собою змін у взаємовідносинах нервової системи, навіть наших м'язів, нашого серця, темпу кровообігу, взагалі фізіологічного і психологічного, одне слово, психофізичного боку. Всі ці елементи перелічувати доволі важко. Це вимагало б спеціальних студій і лекцій.

Очуднення речі.

Річ очуднена, оскільки вона витворена в нашому світовідчужанні, як наша епоха. Наприклад, час готики. Спостерігається очуднення по відношенню до найбільш необхідного, до чого в будіванні звикли. Скажімо, будинок пристосований для найбільш первісних потреб першої необхідності, наприклад покрівля. Це ще не є мистецтво. У ньому просто не буде тих ознак ані в процесі роблення, ані сприймання, на які розраховане мистецтво.

По суті, всі ділянки нашого відчужання одні. Відділяти вигадку від творення — абсурд. Але я вважаю, що все-таки це наше розділення, класифікація — вони мають практичне завдання: в хаосі розібратися за ознаками перш за все такими, які зручні для самої роботи. Очуднена річ — Шкловський розуміє це по відношенню до інших мистецьких творів. Це зверхкультивований чоловік, який не підходить по суті, а за певними культурними асоціаціями культурного виховання. Це невірно, хоч вірно в основі. Існує таке визначення, яке є у Шкловського, як одна з основних речей. Це формула естетичного моменту мистецтва за Конрадом Ланге. Він каже, що естетичний момент полягає в радості, яку ми дістаємо від зрушення певної речі в інший ряд уявлень (у того, хто викликає зрушення двох рядів уявлень). Коли ми побачимо людину, зроблену з дерева, — це є момент очуднення, це момент зрушення в інший ряд уявлень за матеріалом. А образне перетворення, воно є в буквальному розумінні: зрушення двох рядів уявлень. Наприклад, байка: жаба надимається, аж лопається. Під цим розуміється людина. Коли б сказали просто, що людина лопається — це було б не мистецтво, а був би звичайний протокол факту. Тому, що робиться заміна одного ряду уявлень людини на інший ряд уявлень — на жабу, тому вже, по-перше, у нас відбувається весь цей шлях, процес асоціативних збурень, емоційних зрушень, які при сприйманні мистецького твору мають місце, і тут найважливіше, за його вченням, — радість від того, що можеш побачити цю річ в іншому ряді уявлень і асоціювати в інакшому, радість до здогаду. Це дуже важливий момент очуднення. Навіть найреалістичніша п'єса, найжиттєвіша ілюзорна постановка — і вона очуднена тим, що вона на сцені, що люди не живуть так справді, а просто розігрують, чи, скажімо, в самій п'єсі складність сюжетних співвідношень, побудови, дії така чудна, що в житті так не трапляється, і ясно, що вона мусить на себе звернути увагу.

Ремісник — це той, хто постачає на ринок предмети споживання, які він сам робить, і робить їх за певним зовнішнім, не в ньому посталим, не в його уяві зародженим зразком. Актор, який робить роль, може здійснювати роботу, не просто копіюючи певний зразок, а творячи його, знову роб-

лячи його. Коли він грає вдруге роль — це є його професія, і розглядати це треба у якомусь зовсім іншому плані. Мистецький твір, те, що митець зробив, — воно зостається кожен раз, може зоставатися тим самим, він його знову не робить за якимсь зразком; митець просто демонструє свою зроблену річ, оскільки природа його мистецтва така, що вона може бути тільки ним безпосередньо показана; отже, виходить, що він не ремісник. У Марка Твена є персонаж, претендент на престол. Є чоловік, який малює морські пейзажі (марини) — не художник, а просто в нього таке намальовано: камінь на камені, верба, далі — морський краєвид, морський обшир, а на морському обширі — вітрило. Кожна з його марин претендувала на те, щоб бути мистецьким твором.

Ленін був настільки митець, наскільки й у інженера присутнє мистецтво в процесах роботи, так само як воно є в усякій ділянці. Тому люди вважають, що й Наполеон був митцем. Добре, що в його праці були задіяні всі його творчі сили, що в його праці була та доцільність, економіка, ті прикмети, що притаманні мистецькому твору — з одного боку. Але це ще не є мистецтво. Це софістика. Так само, як і софізми, наприклад: три зернятка піску — купа, і два — купа, і одне — купа.

24.01.1926 р.

## **ПРО ВИРОБЛЕННЯ ШИРОКОЇ ІДЕЙНОЇ КОНЦЕПЦІЇ, ЯКА Б ВІДПОВІДАЛА СУЧАСНОСТІ**

З наших розмов після лекції мені все-таки одне стало ясно, — що дуже багато чого лишається неясним, і то в найголовніших речах; це стосується того, що я говорив на першій лекції, це стосується характерних рис нашої культури й життя; це йде від учорашнього дня і як наслідок розгляду всіх життєвих проблем, які перед нами стоять, з боку тільки останніх течій, і ніколи — з глибшим підходом, що виходив би з певних принципових положень, які були б ширшими, обіймали всі ці варіації, всі ці діалектичні моменти розвитку художньої думки, що у нас називаються напрямками і школами. В цих положеннях ще треба зробити певний пролом, треба проламати мури, які були створені без нас обставинами розвитку художньої думки і взагалі мистецтва, треба пробити певний мур і поглянути на справу більш фундаментально. Я веду все до цього остільки, оскільки мені вдасться вас штовхнути на певний ширший погляд на справи, на ширше ставлення до всяких питань, які перед нами стоять. Але в усякому разі з такого положення, світогляду, з такої широкої концепції світоглядного боку, яка могла б бути в основі науковою і марксіською, я виходжу в своїх лекціях; і, як ви побачите пізніше, у всю теорію театру, в усю науку про режисуру — оскільки її можна буде так назвати — ця концепція має лягти фундаментом до того, що я пізніше буду говорити. Але в розмовах наших мені з'ясувалося, що ці положення, про котрі я говорив останнім разом, і потрапляють у наш мислений апарат, якимось фіксуються нами, і, не маючи ніяких ширших асоціацій, здобутих глибоким

продумуванням не тільки цієї справи, а взагалі справ нашого буття, життя і т. д., не маючи за собою певного глибокого пережитого світогляду,— вони застаються мертвими, оскільки вони мертві, остільки вони не дозволяють нам вилізти з певного глухого кута.

Я хочу ось що сказати — щоб не було ніяких непорозумінь: що мистецтвом ми займаємось остільки, оскільки ми бачимо його життєву потребу, тобто його потребу для соціальної революції. Поза тим, як я це заявляв на диспуті, мистецтво для нас не має ваги. Це не є якась догма, а просто воно є сильнішим поштовхом, сильнішою основою, великою силою, більшою, аніж те естетське ставлення до мистецтва, в якому все мистецтво перебувало до революції. Ми знаємо прекрасно, що всяка система складається з певних речей, які науково доведені і є так званими аксіомами,— і складається з цілої низки науково не доведених положень, які є тільки гіпотезами, до певної міри метафізикою, не претенціозною, а в тому розумінні, що вона нам помічна, тому що мета виховується в нас на основі всіх впливів, які формують нашу свідомість.

Ми намагаємося виходити,— і аргументувати наші положення тим, що існує як певна аксіома, хоч ми кажемо, що немає якоїсь абсолютної істини. Воно остільки вірно, оскільки ми говоримо про надбудову, про ідеологію. Немає абсолютної істини, оскільки всяка надбудова міняється зі зміною бази. Ленін розшифровує марксівське пізнання так: він каже, що істина існує, але те, що є надбудовою, воно таким не є. І у Енгельса, і у Леніна ви можете знайти такі фрази, що наша теорія не є ніякою догмою, а просто вона утворюється для того, щоб аргументувати нашу діяльність, нашу акцію, і вона так само стосується теорії в цілому, як і, тим більше, тактики. І от Ленін каже в якомусь місці, що коли тактика виявляється неправильною, значить, у теоретичних засновках вона неправильна. Енгельс каже: наша теорія — не догма, а керівництво до дії. Ленін: для нас теорія — обґрунтування дій для певності в них. Виходить так, що коли “лівий фронт” зробив таку-то акцію, мав таку-то тактику і здорово провалився, він зовсім тепер не існує, люди пішли вправо, це значить, що в теоретичних засновках була якась груба помилка, груба невірність. Якраз цю невірність і треба знайти; остільки, оскільки ми маємо такі факти, як НЕП, надовго і всерйоз, ми маємо факт існування величезного попиту на мистецтво, ми маємо курс на якість, і то не тільки, звичайно, в індустріальній продукції, але й у художній, оскільки вона є таким засобом, як усе інше, і має тільки іншу адресу, куди справа інакше спрямована, або що; тому я вважаю, що нам треба глянути на справу глибше; при такому погляді ми бачимо, що закон, принцип буття міститься певною мірою в самому первні,— значить, усі ті самі принципові закони, що стосуються якого-небудь одного явища в природі, стосуються і всякого іншого. Коли порушити один атом, увесь всесвіт розлетівся б. Ми це знаємо. Ми знаємо також, що людська діяльність, очевидно, в усіх ділянках мусить мати і має певну низку як спільних, так і зобов’язуючих законів. Те, що стосується основного, як людської творчої діяльності, в ґрунті речі лишається єдиним: це найвища філософія людини нашого часу, чії думки перейшли до шляху непротівлення розкладовій тенденції, яка пов’язана з розкла-

дом буржуазії, і така людина мусить заховатися на маяк, тому що певний стоїцизм — це загроза, що стоїть перед усяким європейцем, який не захоче стати на марксівську точку зору. Певний нігілізм для сучасного європейця обов'язковий, оскільки він додумує думку до кінця.

Ми прекрасно знаємо, що, наприклад, момент організаційний є в усякій людській роботі, що мусить бути певний план, більшою чи меншою мірою. За всієї ясності цього поняття, воно,— в усякому разі, як певна обов'язкова складова частина,— стосується всякої діяльності. Ми так само знаємо, що кожний з нас, не тільки той, хто працює в мистецькій царині, має в собі певну біологічну конечність і певну біологічну прикмету, яка по суті є тим же самим прагненням до тієї категорії певної закінченої форми, яка називається мистецтвом і яка належить до емоційного сприйняття світу. Ми це прекрасно знаємо. Але зводити в ім'я того, що ми це знаємо, всю нашу теорію і всю нашу діяльність до цього біологічного закону — настільки ж неправдиво, наскільки було б неправдиво це саме зробити в економіці. Наприклад, була ціла школа, яка вважала, що розвиток людських громад являє собою біологічний факт, що “раси, нації й роди, всі людські об'єднання є тваринними колоніями, організованими у відповідності з умовами існування даного виду”. Марксист каже, що “це міркування в корені невірне. Ніхто, як марксист, не підкреслювали в такій різкій формі думку про те, що людина та людське суспільство — природний продукт розвитку, частковість у загальній еволюції органічного світу”.

Але на це треба звернути увагу, бо завжди існує “але”, коли ми не хочемо зробитися кастратами в розумінні творчості, коли не хочемо відлетіти від життя і робити контрреволюційну справу.

“Але ця частковість виділяється з усього органічного світу на певному ступені розвитку людини, як тваринного виду, утворює суспільство, в якому внаслідок специфічних особливостей, притаманних лише людському суспільству, а саме завдяки активному пристосуванню до навколишньої природи за допомогою знарядь праці, дедалі більшою мірою починає проявлятися своя, особлива закономірність, яка різко (якісно) відрізняється від тієї, яка панує над усім органічним світом. Тому соціологія — аж ніяк не те саме, що біологія, не її окремий випадок. Це зрозуміло для діалектика, який знає, що нагромадження кількісних відмінностей призводить до якісного стрибка. Ми ні в якому разі не можемо приєднатися до висновку автора, що історія людства “має своїм завданням викласти розвиток особливого тваринного виду (і тільки) в середовищі, сприятливому для його існування та дальшого розвитку”. Соціологія знає спроби розв'язати питання суспільного розвитку з біологічної точки зору. В ній існував навіть цілий напрямок, так звана “органічна школа”, яка послідовно проводила ту думку, що суспільство — це природний організм особливого типу, аналогічний до клітинної колонії, наприклад поліпів, до якого застосовні ті самі загальні закони диференціації та інтеграції, які можна встановити при розгляді прогресивного розвитку організмів. Цю теорію можна назвати морфологічною теорією суспільного організму. Її найбільшими представниками були Спенсер, Шеффле і Лілієнфельд. Вона

виявила свою абсолютну непридатність для пояснення суспільного розвитку і цілком відкинута".

Брошуркова, однобока, інструкторська мудрість скаже, що все це просто одна лінія, і більше нічого немає. Нічого подібного. Ця школа, котру репрезентували буржуазний філософ Спенсер, Шеффле і Лілієнфельд, розбита вщент. Ця теорія зовсім непридатна і відкинута.

І ще одне зауваження, що так само повинне внести в ці положення певну ясність. Це саме те, коли говорять: "Соціологія — аж ніяк не те, що біологія". Це зрозуміло для діалектика, котрий знає, що "нагромадження кількісних відмінностей призводить до якісного стрибка". Немає такого положення в науці, як аксіома, що все так рівно і просто. Нічого подібного. В людському суспільстві внаслідок таких-то умов, внаслідок існуючого зараз у нас становища повинне було вирости і повинне було вважатися цілком виправданим мистецтво, як зовсім особлива категорія здиференційованого людського роду. Значить, доводиться тільки з'ясувати для себе те, що ми вважаємо себе марксистами, в усякому разі свою роботу ми хочемо підпорядкувати тій філософії нашої епохи, котра як філософія нашої епохи приймається беззастережно. Треба з'ясувати для себе те, що ми себе вважаємо ленінцями не в розумінні чистої теорії, а в розумінні практичної роботи, тобто боротьби за висунуті постулати нашого часу, що в цій боротьбі ми мусимо вчитись у Леніна того, як чинити в кожному разі; коли ми віримо в якусь абсолютну істину, яка стоїть поза життям, і, нею керуючись, робимо помилки, які робить ЛЕФ,— це одне. Коли ж ми підійдемо до мистецтва з тією оцінкою, що це є знаряддя, котре в залежності від інтересів керуючого творчого класу міняється у змісті, формі та цілій установці, коли ми його вважаємо таким самим знаряддям, як плуг, трактор абощо (воно виробляється), коли ми вважаємо, що це просто робота на ідеологічному фронті, на фронті громадської психології, то ми повинні підрахувати те, що завжди підраховував Ленін, тобто які наявні обставини, яке співвідношення сил, яка кон'юнктура в даний час, на даній ділянці і взагалі який стан, що і як треба в даний момент робити, аби ця справа була на користь накресленій меті, тобто на користь перемоги пролетаріату. Це треба підраховувати.

Відтак ми пригадаємо, що не догма нам важлива, а нам важливе "керівництво до дії", те, що нам дасть певність у наших діях. І нам треба запам'ятати, що все мистецтво, як і вся надбудова, не може йти попереду бази. Коли хто думає: в економіці буде НЕП, буде приватний підприємець, буде дрібний буржуа, дрібний власник, котрого в економічній площині на положенні НЕПу диктатура пролетаріату повинна вибити з його колії і ввести в соціалістичне русло,— а ми в той час можемо йти попереду бази і будувати тепер комуністичну культуру,— той помиляється. І так помилився весь ЛЕФ, і він тому "сів у калошу", тому що левівці виявились не марксистами, не ленінцями, а естетамі, просто завершителями певного процесу розкладу буржуазного суспільства.

Ми, оцінюючи ситуацію, таку кон'юнктуру, дивлячись на нашу роботу так-то, підкоряючись тим тенденціям, якими клас керується у своїй боротьбі,— ми мусимо, звичайно, пристосувати і свою тактику і для неї по-

будувати такі теоретичні обґрунтування, які дали б нам впевненість у роботі. І тому ми кажемо, що оскільки НЕП надовго і всерйоз, оскільки ми не знаємо, коли буде цей комуністичний лад, як буде виглядати мистецтво при комуністичному ладі і чи буде воно,— ми можемо думати різно, це приватна справа, це справа кожної одиниці чи групи; зокрема, ми можемо розробляти певні перспективи на основі методу аналогії, як це робив Шпенглер чи Семенко. Взагалі ж наука про надбудову настільки розквітана ідеалістичними школами, що саме аксіом у цьому відношенні рішуче немає ніяких.

І от що у нас постає як неодмінний постулат — це те, що у нас на ідеологічному фронті мусять бути майстри, постулат, яким не можна нехтувати. НЕП,— і про це часто забувають обивателі,— є переходною стадією, є певною формою економічного устрою, за допомогою якої підходять до господарських форм соціалістичного устрою. Очевидно, що в парі з цим буде йти і мистецька справа остільки, оскільки база буде мінятися. Зараз ми цього не бачимо в такій вистарчальній формі, щоб ми могли бачити вже тепер ґрунт для якоїсь іншої — в положеннях самої мистецької справи — комуністичної форми. Ознак такого ґрунту, щоб мистецтво могло ввійти в життя, інакших, ніж ті можливості, які існують при НЕПі, при ось такому становищі, де є такі й такі господарські співвідношення — таких ознак, звичайно, немає.

І в час НЕПу треба воювати його засобами. Треба пам'ятати, що праця по клубах, самодіяльне мистецтво, на якому дехто з левівців тепер ще дуже й дуже акцентує,— це річ, яка швидше чи пізніше розчарує. Розчарує остільки, оскільки воно вищою мірою дилетантизм, аматорство, що, як певна форма існування мистецтва, нічого спільного не має і не мусить мати з комунізмом. В ґрунті речі, це самодіяльне мистецтво у масі своїй зводиться навіть до халтури і у виключних випадках бережливого підходу до справи досі не дало ніяких ознак, що воно вносить щось цілком нове, як певна форма. І в Америці, і в Німеччині в робітничих клубах є таке мистецтво. Такі агітки Вітфогеля нічим не гірші від таких, які є у нас. Форма, як вони ставляться, відрізняється тільки за кількістю, не за якістю. І навіть лорди, коли вони йдуть на полювання і приїздять в інший замок, влаштовують усякі спектаклі. Як мистецька форма, воно існує на протязі всієї культурної історії людства. На ексклюзивності, на тому, що на цьому мистецтві можна будувати все інше мистецтво,— не можна будувати справи, особливо театру. Не знаю, як стоїть справа з малярством, музикою, і мене не це цікавить: важливий театр, як найбільш популярно-народна форма мистецтва. Можливо, що поезія, малярство і т. д., як кустарні моменти, занадто зв'язані з аристократичним укладом життя, можливо, що не чувається так гостро потреба в них. А попит на театр колосальний. І коли з нашого боку не буде протидії, то Дагмарови і оперета будуть робити зовсім не те, що в інтересах компартії повинно робити мистецтво. І от свою теорію нам треба обґрунтувати для того, щоб вона нам дала впевненість у роботі, якої нам уже три роки бракує. Це левівці були багаті на такий розмах, що вони й нас ним заразили. І оскільки ЛЕФ більш позитивний у діалектиці, в розвитку мистецької практики, остільки-

ки він ліг колосальним тавром на все мистецтво,— тим не менше його положення, що в житті не справдилися,— нам треба переглянути.

Ми люди молоді, клас молодий, нація молода. Не можу я йти по такій стежці мислі, ніби існує якась вичерпна біологія. Не можу слухати пана Пельше про те, що мистецтво є саме річчю, і ніхто інший не може тим керуватися. Треба подивитися на речі зовсім інакше і боятися того, що ми утверджуємо цілу касту митців. Це не каста, відірвана від інших груп, але, оскільки є потреба диференціації на цій ділянці фронту, остільки треба, щоб ця ділянка була добре обсаджена, щоб тут були професіонали, щоб були люди-громадяни, не жерці, а саме люди-митці. Бо інженерів також перекидають з однієї галузі в іншу за зовнішньою інженерською ознакою, як певний організаційний метод, як певна перевага, не інтелектуальна. Цей метод буде нам властивий завжди, оскільки ми до цього докотилися. У нас це існує як загострена індустріальна романтика. Гросс пише, що це тільки в Росії можливе. І добре, і потрібне, і гаразд. Будемо це робити.

Дальших перспектив не можу будувати. Вважаю, що це вище від моїх сил. А повиснути на якійсь клямочці, яка шкодила б моїй роботі, не можу. Треба поставитися просто і ясно до справи: тут життя, тут я — треба працювати. Нічого вішатись, як Єсенін, я ж живий чоловік, живий тим, що є збірний момент, просто органічно я не тільки чую потребу життя, але вірю в якийсь прогрес, що ми до чогось кращого котимось. Думаю, що між вами немає людини, яка б інакше думала. Але буває, що у кого-небудь з вас буває така клямочка. Треба на ті клямочки подивитися в чотири ока й зірвати їх.

Раджу вам прочитати “Вступ до психології” Інхеньероса. Ця книжка дуже близька до всього того, що я говорю. Читайте Гете, Гегеля, Шіллера, Арістотеля, щоб заповнити той прорив, що за нами.

27.01.1926 р.

## **ПРО СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО І ЗАВДАННЯ ТЕАТРУ**

Я хотів би закінчити те, що незалежно від мого уявлення про важливість даного моменту в цьому курсі зробилося таким важливим. Я хотів би, щоб не було ніяких непорозумінь, щоб ви не уявили собі того, чого я не маю на думці, ніби ми в який-небудь спосіб правішаємо. Треба поставити на цьому крапку, а тоді перейти до дальшого курсу режисури. Моя мета повинна бути для вас ясною, і зводиться вона ось до чого: навчитися дивитись на нашу повсякчасну платформу в мистецькій справі, орієнтуючись, по можливості також безпристрасно, на певні обов'язкові для розгляду всякої епохи штандпункти, що їх ми трактуємо як штандпункти наукові, марксистські. Я вичитав недавно у Маркса одну цитату, де він каже, що так само, як не можна судити за тим, що людина про себе думає, про те, чим вона є насправді, так само не можна судити про епоху революції за тим, що вона про себе думає. І Маркс намагався й домігся



свого, підставивши під будівлю своєї науки певні обов'язкові для розгляду всякої епохи критерії, штандпункти, які є певними основами для цілісного і всеохопного світогляду. В окремих ділянках, звичайно, справа може стояти так само. Маркс більше адресувався до соціології, економіки та політики й безпосередньо мало цікавився справами надбудови, в усякому разі тієї надбудови, яка нам найближча, а саме мистецтва.

Одначе я уявляю собі, що коли б Маркс жив зараз, то, я в цьому певен, він подивився б на мистецьку справу в даний момент так, як я дивлюсь. Я глибоко переконаний у цьому. В мене це склалось як певна самозрозуміла цілість, що існує як певний факт і особисто для мене не вимагає доказів. Все це на підставі цілої суми досвіду, який засвоєний мною особисто і, безумовно, тими з вас, у кого цей наш штандпункт набув рис самозрозумілості, ясності, беззаперечності. Виклад утруднюється тим, що треба наводити докази.

І от супроти того ЛЕФу, яким ми його розуміли, яким ми його знаємо, те, чим ми є зараз,— це те саме, чим є крок лівою ногою супроти кроку правою ногою, тобто те, що є у всякому процесі обов'язковим чергуванням аналізу і синтезу, це те саме, що в діалектиці всякої події і всяких психологічних процесів є тезою і антитезою. Я був на лекції Маяковського в цирку і чув, як Маяковський говорив про ЛЕФ. І я почув і зрозумів ясно й беззаперечно, що це мертвий параграф. Це означає, що правда (істина), як усяка правда, стає брехнею тоді, коли вона вже видихається. Мертво прозвучало його твердження, що ЛЕФ усе-таки існує, живе, що він є в тому, що у Мейєрхольда ставлять “Ричи, Китай”, у Ейзенштейна — “Потьомкіна”,— і тому стає зовсім ясно, чому Ган, найбільш витриманий конструктивіст, який не допускає того, що конструктивізм у цілому допустив, тобто чистої естетики,— каже, що ця картина зовсім погана. Потім страшенно мертво прозвучало те, що ми краси не відкидаємо, що ми її розуміємо, як річ утилітарну, доцільну. Все це зазвучало якимсь таким анахронізмом, задушливим кабінетом, плюс його поезії, місцями добрі, переконливі, але своїм обов'язковим агітпропівським закінченням якісь надто систематичні, за винятком першого величного вірша “Океан”, де все було органічне, де море, прибій і затихання прибою справді є дуже живим і переконливим образом революції, що нині затихає. Цей оклик під кінець вірша, що прийде свіжий вітер і знову почнеться та сама буря,— там це прекрасно, це справді річ, породжена цілісним світовідчуванням. Але ці обов'язкові агітпропівські додатки наприкінці віршів, які нічого спільного з революцією не мають,— це є якраз та мертвечина, де певна мертва ідейка сковує певний вже мертвий закон, канон, зв'язує людину по руках і примушує її робити зовсім не переконливі речі.

Запевне, простеживши історію мистецтва і історію життя, можна знайти такий закон (я цього не пробував перевіряти), що кличі, тобто гасла, які ми розуміємо в даному разі як цілі системи й цілі теорії,— вони беруться не тільки як конечний наслідок, вияв даного світовідчування, з усіма засновками, що його будують, але перш за все є наслідком певної потреби, не тільки внутрішньої, як певного біологічного закону, але й зовнішньої потреби, вірніше, певної нестачі. Коли, скажімо, для нашого часу

треба було б підтягти сучасність, розгублену в символізмі, модернізмі, напівтонах, певній змазаності форми, у певній аконструктивності в мистецтві, коли треба було б відповісти на ту нестачу, на ту потребу, яка з такого стану речей походила,— очевидно, що мусив з'явитися напрямок, який повинен був на одній частині мистецького факту, тобто на частині майстерності як такої, побудувати цілу теорію, оскільки це було метою і цього треба було досягти; причому це могло доходити і мусило доходити до таких абсурдів, як ганівське зміщування мистецтва з релігією і семенківська теорія боротьби з мистецтвом не тільки як з певним культом (що головне в системі Семенка), але з мистецтвом як певним знаряддям,— причому очевидно, що закріпленням даного лозунга, даної вимоги для мистецтва, при насиченні всіх можливостей, які наявні в даних суспільних обставинах, в обставинах даної громадської психології, при вичерпанні всіх можливостей — доктрина мусить робитися мертвою.

Це з нашої концепції постають такі штандпункти, не позбавлені інтересу для нас,— це такий штандпункт, на який наводить сам факт індустріалізації (за характером усього життя) продукції. У зв'язку з цим треба мати на увазі, що, безумовно, мусили постати такі небезпечні засади для утвердження мистецтва, свідками яких ми були останнім часом і зараз є,— ситуація ще не змінилась, але й вона змінилась у нас об'єктивно. Важливий момент, що мистецтво, яке ми знаємо, часто великою мірою пов'язане з релігією, для котрої зараз ґрунт вибитий з-під ніг. Відтак мистецтво пов'язане з природою, від котрої якраз індустрія нас відмежує. Очевидно, що в певному плані мусили постати побоювання щодо неминучої смерті мистецтва, як-от у Шпенглера: у нього це до кінця доказана річ. Там, правда, є слабке місце, яке перекидає догори дном усю систему: довільність цих самих поділів на історичні епохи. Вони не є якоюсь певною річчю (уявлення про стародавній вік, середньовіччя і новий вік), побудова морфології, історії з цілком інакшим ключем. Але оскільки цей ключ настільки самовільний, як попередній поділ на старий вік, середньовіччя і новий вік,— то система також летить шкереберть. З того вийшла така ситуація, що оскільки мистецтво постійно виконувало роль цементу,— і ми так розуміємо його, виконувало роль, про яку говорив Гюйо, — цемент, що зв'язує будинок в одне ціле, як певну єдину свідомість, оскільки воно виконувало свою роль також на своїй ділянці, як релігія на ділянці етики, моралі, як, скажімо, доповнення, завершення того, що в обставинах боротьби за існування люди змушені були гуртуватися,— оскільки воно так, то, значить, при тих примітивних способах продукції, при звужених територіальних перспективах, які були раніше, мистецтво при тій розкинутості територіальній, що була у поодиноких груп населення, мистецтво таке ж, як і релігія, справді більш мало рації, як принцип, що організує психіку у стосунку до релігії і волі.

В індустріальній дійсності, імперіалістичній дійсності, капіталістичній дійсності це стало цілком зайвим. Цей організаційний засіб втратив свою рацію існування. Він набагато слабший за ті засоби, які має клас, що паує над усією земною кулею. І справді, в Америці мистецтво зводиться до кіно, котре є в Америці не чим інакшим, як засобом для розваги, і оскільки-

ки розвага там є так само потрібною для маси, як і хліб (що вже розуміли і в стародавньому Римі),— оскільки ця розвага заступає всяку духовну їжу цій масі, яка потрібна тільки як робоча худоба, оскільки це робить панівний клас, то очевидно, що при цьому панівному класі мистецтво мусило занепасти як річ технічно слабка. Вони мають ефективну систему заробітку преміальних, ефективну систему конкуренції поміж собою — це пов'язано з можливістю жити краще. Ця система сильна, і вона може затуманити класову свідомість. Гляньте на зміст фільмів. Там дуже часто фільм закінчується тим, що робітник жениться на дочці мільярдера, коли він цього заслужив. На це дивляться з великою приємністю, за винятком верхівки, яка може потягти масу за собою, якщо поступово зробити її свідомою; але робітничка маса настільки під гіпнозом ідеології капіталізму, що вона сприймає це як своє. Читаються робітниками найбільше такі романи, де розповідається про принців і графів. Так само в Німеччині. Є, наприклад, такий роман із середовища селян і робітників, “Родина Бренгвінів” Лоуренса, щось типу Вербицької, але ліпшого кшталту, де всі кохаються безцеремонно. Там справді є одне таке місце, що кидає деяке локальне світло. Там мова йде про якусь родину, яка живе окремо в замку і для всіх мешканців є предметом загального інтересу, в церкві, на вулиці; вони є центром уваги, до певної міри зразком. Твір вражає своєю вірністю (в одній фразі мимохідь) — окреслення того, що панівний клас формує і обов'язково мусить формувати, раз він є центром уваги.

І коли в безкласовому суспільстві відпаде потреба цими вищими засобами, батою об'єднувати маси, як це роблять в Америці, в капіталістичній державі, коли потреба в цьому зникне, то можна припустити, як обов'язкову конечність, що там буде більше покладено уваги, мусить бути покладено більше уваги на такі засоби організації психіки, котрі дали б того члена комуністичної сім'ї, який не буде красти груші з дерева, вважаючи їх загальною власністю, і потреба одного світовідчуження, санкціонована законом, не буде власністю тільки групи, касти, одного класу, а, власне, всіх. З цього боку також є штандпункт, який ніяк не говорить про те, що це щось обов'язкове: знищення мистецтва як певного особливого громадського установа. Безперечно, глибоко виправданим є прагнення, особливо у нас, у час смерті буржуазної культури і відтак розкладу частин, безумовно, зовсім виправдане це прагнення до певного синтетизму життя, певної єдності, яка була на примітивних ступенях культури, яка зараз немислима, остільки, оскільки ми ще маємо філософію як окрему ділянку людської культури, ми маємо науки всі розрізнені, а не з'єднані в одну якусь науку, знання. Це є тільки прагнення всіх наук заступити філософію тим, що вони дадуть певне, цілісне, єдине пізнання, але на ділі все це дуже й дуже розрізнене.

Воно, безумовно, має своє виправдання, коли б ми хотіли оцінювати: чи цінніше мистецтво, як певна категорія людської діяльності, диференційована стосовно інших типів людської діяльності, чи цінніша органічна проіннятість цим біологічним фактом, який ми називаємо мистецтвом, органічна проіннятість усієї громади і кожної особи зокрема. Це, безумовно, вищий ступінь, це ідеал людини, який можна собі уявити.

Але тим не менше, після всякого аналізу, після всякої частковості мусить настати, як закон всякої еволюції, певний момент синтезу. Після заперечення мусить бути утвердження, інакше історія людства не буде посуватися вперед. І поки ми, сидючи в Києві, будемо базуватися на тому, що вчора в культурних центрах висувалось як сьогоднішня істина, і будемо вірити в це і надалі, поза тим, що життя каже нам інакше, — то прийде день, коли вони нам скажуть те саме, що ми кажемо сьогодні, ревізуючи справу, і ми можемо бути дуже засоромлені. Треба стояти на своїх ногах.

І от, товариші, давайте для спільного порозуміння, для того, щоб ми могли без перешкод продовжувати наш курс, що в основному виходить із цих засад (не торкаючись найдрібніших розгалужень нашої системи), погодимося на тому, що треба взяти відправний пункт, — ми можемо дискутувати до безконечності, — питання нашого зростання, ступінь нашого зростання швидше чи пізніше ми усвідомимо, але для роботи треба зупинитися; оскільки я чую від вас заперечення чи запитання, з яких мені стає зрозумілим ступінь засвоєння того змісту, якого я не змінював у точному переданні, остільки все це для мене є конче потрібним моментом порозуміння зі слухачами. Я ще хотів би від вас почути, що ви про все це думаете; може, я неявно сказав про те, що вимагає пояснення; щоб уже з наступної лекції можна було приступити до самої матерії режисури. У мене таке відчуття, що тут нема повного розуміння.

Безумовно, ця постановка питання, що суть мистецтва, його роль, його царина — об'єднання всіх світовідчужань в одне світовідчужання — ця теза, наскільки я знаю, нова. Розрізнені елементи цього є в різних вченнях, але я не знаю такої системи, в якій це було б. Оскільки вони є до певної міри новими, остільки я розумію, що заперечення у вас можуть бути зовсім виправдані, бо мій виклад грішить убогою ілюстративністю і неточними формулюваннями. Я цього не хотів би.

#### *Відповідь на запитання*

“Колективізація форм людського життя і момент раціоналізму, найвищою мірою характерні для сучасності та для майбутнього, — чи можуть вони бути перешкодою для майбутнього мистецтва, чи можуть зробити мистецтво безпредметним?” (Шмайн).

Щодо цього я стою на своєму давньому штандпункті: як воно буде — я не знаю. І коли я кажу, що з усього сказаного постають нові штандпункти (зокрема, про Америку та про майбутнє мистецтво), — так це взагалі стосувалося перегляду моєї давньої точки зору щодо ЛЕФУ; це саме я адресую вам, щоб і вас захитати в певних твердженнях. Зокрема, щодо тих думок, які ви висловлювали: майте на увазі, що спроби визначення мистецтва як функції, властивої людській громаді й окремій людині у громаді, функції, яка має на меті дати відчуття життя і захопити людей, настроїти їх на одне світовідчужання — ці аргументи, ці питання відпадають. Коли ж подивитися на мистецтво з точки зору старовірів від мистецтва, коли мислити тими категоріями, за допомогою яких їх розбивав ЛЕФ, — тоді, звичайно, ці аргументи дуже цінні. Але майте на увазі: треба, щоб я відчув, що я живу, щоб я не тільки розумів — хоч це є абсурд:

“щоб я це розумів”, — якоюсь мірою, думаючи, я це відчуваю, але відчуваю те, про що я думаю, той особливий стан, який з даним моментом або думкою пов’язаний; але разом з тим я не відчуваю, немає в моїй свідомості, немає в тій її частині, яка називається відчужанням і почуттям, — немає такого стану, який давав би розуміння, що от я — частина якоїсь цілості; тобто ми не повинні себе відчувати, думаючи чи роблячи якусь роботу, от хоч би й підмітаючи підлогу чи виконуючи якісь службові обов’язки, — ми не повинні себе почувати клітиною в якійсь великій цілості, яка ширша за громаду, бо вона стосується і зірок, і сонця, і каміння, і т. д.

І виходить ось таке: щось у мені лишається незадоволеним. Щоправда, є зараз люди, причому багато людей, особливо на Заході, — це вже здавна повелось, — які твердять, ніби вони чудово можуть жити без мистецтва. Це невірно, адже вони просто-таки оточені мистецтвом. Все їхнє оточення деформоване, недосконале, запаскуджене несправжнім мистецтвом (або гіпертрофованим). Це одне. Друге, і це характерне саме для епохи всякого занепаду, коли суспільство не рухається вгору, коли є тільки рух униз: таким, наприклад, був кінець Римської імперії, а згодом і феодального суспільства — там менше, оскільки відбувся перехід у буржуазне суспільство, де потреба в мистецтві заступається сурогатами на взір бою биків, коли наявні поодинокі елементи мистецтва дають певну ілюзію відчуття життя, але це не більше, як саме “відчуття життя”, — це так само, як я п’ю пиво з нудьги, — і через те дістаю гостре відчуття, коли в мене голова запаморочиться, відчуття життя міцнішає, воно постає в загостреному вигляді, — в такі епохи занепаду існують сурогати, існують люди, які впали в розпач, люди, що стоять самотно, бо громадянство не йде вперед, у ньому немає збираючої волі, — у них може проявлятися такий момент, що їм не треба мистецтва. Ясно, що індивідууму можна жити без цього, можна так і життя прожити, і покоління, і нація можуть пережити без мистецтва, як це, наприклад, було в стародавньому Римі, і заступати його сурогатами. Але це був процес занепаду в суспільстві.

Всякий процес суспільного піднесення, коли суспільство у своєму стремлінні піднімається, вимагає появи такого відчуття життя, яке б водночас давало зрозуміти, що я — клітина якогось організму, який постає серед якогось космосу. Взагалі питання: коли існує суспільство, яке розвалюється або вже розвалене, тоді мистецтва там не буде, а будуть сурогати, що їх використовують задля хліба та видовищ у масах, щоб люди тихо сиділи. Друге: коли дана громада, даний колектив перебувають у такій стадії свого існування, коли людина, навпаки, не збирається старітися, живе вповні сил, тоді немає цих елементів розпаду, чи ми будемо колективно пити пиво і тим самим підносити своє життєвідчужання й розкладатись як громада, чи ми колективно будемо загострювати інакшим способом стан нашої свідомості — це питання іншого порядку.

Раціоналізм нічого не доводить. Раціоналізм епохи, як аргумент, доводить тим, хто вважає мистецтво книжкою для бідних, що це є все-таки метод пізнання. Звичайно, ці елементи пізнання в мистецтві є. Все те, що внесено в нас відчуттям речі, це є пізнання. Наголосу на цьому ми не робимо. Йдеться про властивості, адресовані не до схематизму логіки чи до

послідовності логіки, а до одночасності сприйняття певної речі як певної цілості. Значить, пізнання, котре ми дістаємо в схемі логічній, пізнання, яке нам дає точна наука, адресується до інших центрів нашої психіки. І якщо це так,— то не знаю, чи так воно буде в майбутньому.

Тов. Кудрицький каже, що “треба щось таке, що з’ясувало б на всі часи справу суті мистецтва, щоб воно було завжди, в усі часи таким”. Воно є засобом зносин поміж людьми. Коли я маю сказати щось, що я тільки розумію, то я для цього вживу логічних засобів. Коли я маю сказати щось, що я відчуваю, то я вживу засобів, які були б близькі до мистецтва. Але оскільки воно існує в рамках громади, оскільки талант, геній найбільш типовий для своєї епохи, оскільки вони є організуючими в напрямку світовідчування даної епохи, адже вони дають те, що вони відчувають, дають те, що для даної епохи обов’язкове.

Щодо іманентної функції. Вона, іманентна функція — біологічна необхідність, певна паралель. І тут небезпечно приймати всяку майстерність, яка є в усіх ділянках людської діяльності, за синонім мистецтва, приймати вмільість за синонім мистецтва. На це збивається Бегічева. Цього не треба змішувати, оскільки тут ідеться про матерію даної ділянки, оскільки ми розділяємо в даному разі: це питання відчуття, і його елементи можуть бути присутні в усякій іншій людській діяльності. Наприклад, співбесідник: там може бути майстерність і може бути мистецький момент, який адресується до відчуття і який узаконений у своїх формах цією ділянкою, яку ми розглядаємо, в якій цей момент виявляється,— елементи цього самого мистецтва, безумовно, мусять бути присутні. В житті і взагалі на світі немає нічого відділеного. Ми самі будемо ці самі розділення, ми самі побудували підрозділи: простір і час, бо це зручно,— і це одне й те саме. Всесвіт побудований за принципом безконечних співвідношень. Одне й те саме явище можна розглядати в різних планах, і воно буде єднатися в одному плані з іншими речами.

І так буває не тільки у стосунку до того, що ми робимо, не тільки у стосунку до творів, не тільки у стосунку до театру, але й по відношенню до всякого факту буття та природи. Тому ми чудово розуміємо, що елементи мистецтва присутні в усьому: у виробництві автомобілів чи аеропланів,— там відчуття підсвідомо грає свою роль також і щодо форми. Але воно там не відіграє найголовнішої ролі. І тут питання перебуває в такій площині: чи ми ці самі поняття краси будемо узагальнено поширювати на всякі почуття задоволення, чи ми в цих почуттях задоволення спробуємо розібратися і виробити певну класифікацію; чи вияви захоплення від дотепної вигадки, штуки, що є доказом майстерності, будуть тим самим почуттям нашого задоволення (Lust), радості, тобто збудження відповідних центрів нашої психіки, до яких вони адресуються, в яких вони концентруються. В житті радість (Lust) буває дуже різноманітна, і вона не повинна підтягатися під захоплення майстерністю.

Тут змішання понять полягає в тому, що під мистецтвом почали розуміти певну кількість, а не якість (тобто якість не в розумінні краще зробленого чи гірше зробленого,— це якраз і буде кількість, а не якість і це якраз буде для нашої практики принципова помилка),— а не знайшли

для мистецтва того відповідного обґрунтування, яке відділяє юриспруденцію від будівництва кораблів у плані якості: що це таке, яку воно відіграє функцію і яку роль грає в житті,— у стосунку до цього не було здійснено поділу, а був зроблений поділ стосовно кількості досягнутого; іншими словами, ми фактично бачимо нонсенс, оскільки тут немає ніяких меж, неясно, звідки що починається, де є межі хаосу на певній його стадії, хаосу, який може бути доцільний при його реалізації, застосуванні на певному ступені культури (і зараз це можна допустити), як майстерно зроблена річ, яка має стосунок до мистецтва.

Нонсенс із кількістю — це поставлення справи мистецтва в такому стані, в якому воно заперечує себе логічно і перестає бути цією іманентною функцією людської діяльності. Нюх, смак, зір, дотик і слух — за своєю суттю одне. Будівництво кораблів, юриспруденція, вміння керувати державою, вміння керувати революцією, вміння переконувати людей, добування пізнання, добування правди в науці, наука, передача логічних побажань, які адресуються до простого розуміння всякого чуттєвого стану, просто, коли скажемо, що “чорнило чорне”, то ця логічна побудова не має ніякого стосунку до нашого стану, вона не змінює нашого стану свідомості. Вона вносить зміни остільки, оскільки викликає у нас, як наслідок, думку: “Який ти дурний! Я це вже давно знаю”, — змінює остільки, оскільки у нас немає ніякого психологічного процесу, який би був статичним, який би був на одному місці, який би не зачіпав якоюсь мірою всю людину.

Але ми знаємо, що “нагромодження з погляду кількості веде до якісного стрибка”. Мені доводиться боротись із розробленою концепцією мистецтва. Хотіти на неї, на кожний її аргумент мати готову сформульовану відповідь — це важка річ. У ЛЕФі тези розробляли багато людей. Не знаю, чи те, що я говорив, звучить досить переконливо, може, я не досить розвинув свою думку.

“Америка. Чи ми докотимося до того, що тепер є в Америці?” Я думаю, що оскільки у нас інша форма державного ладу і інші економічні принципи, остільки у нас нема батога в руках класу-експлуататора, остільки у нас справа йтиме трохи інакше. Оскільки йдеться про те, що там засіб організації психіки є застарілим, не є індустріальною формою продукції, ані можливістю індустріального світу, остільки там мистецтво стало непотрібною річчю для тих самих імперіалістів, бо, щоб тримати в покорі маси, вони мають потужні засоби. Вони використовують релігію у зв’язку з ідеологією мистецтва і те саме роблять у літературі; але це принаймні в такому вигляді, який дозволяє нам говорити про те, що Америка не є амистецькою. Це невірно остільки, оскільки ми маємо там такі імена, як О. Генрі, Е. Сінклер, Д. Лондон,— щоправда, їх там небагато.

Що ж до того, що зараз занепад, що зараз мистецтво в принципі розвивається по лінії розкладу, що розкладаються його буржуазна фізіономія і його форми, то не може бути мови, щоб ми не йшли до інакших форм мистецтва, бо воно не вичерпується тільки тим, що воно твориться як мистецтво, що воно по низхідній лінії сягає найутилітарніших речей — це дрібниця; воно входить у ширший контекст, як іманентна річ; поза таким

театром, може, є цікавіші та багатші можливості в організації більш пов'язаних із життям театральних епох: святкування — це цікава річ. Не кажу про це докладніше, оскільки це для мене аксіома. Воно не є тим, проти чого я воюю; я тільки прагну, крім усього іншого, утверджувати інститут мистецтва як такий, саме такого, а не іншого плану.

04.02.1926 р.

## ПРО ЛЕФ

Я прийшов до того переконання, що тема, якою ми займалися, настільки важлива, вона настільки свіжа у новій постановці питання і вимагає всебічного розгляду і критики, що або загальмує нам усю роботу, або ми її відкинемо і будемо нею займатися цілком окремо, на зразок певного семінару, де ви б перевірили цю нову тезу на всіх теоріях, на всьому тому, що взагалі, як естетичні системи, існувало; чи на тому, що зараз друкується; передискутовуючи це, ми поволі з'ясували б усю справу. Тим самим,— і це найважливіше,— ця справа, може, тоді перестала б бути для вас “камінним господарем”, який у ваших душах живе, як щось закам'яніле, і паралізує вас у ваших діяннях.

Не так важливо для нас, як ви будете вірувати після того, а важливіше те, що сказано в одній цитаті з книжки Джека Лондона “Снарк”. (Описується його подорож по Тихому океану. Є там якийсь чоловік, що ходить голий, він потрапив на острів Таїті, на горі зробив собі плантацію і проповідує комунізм). Він каже: “Коли ви кинете де-небудь ваш якір, то він не зачепиться, хіба тільки тоді, коли ви кинете якір у глибоке море. А ваша душа — це глибоке море, а не брудне і мілке болото”. Це безкінечно важливіше для нашого розвитку, ніж самий ефект нашого вірування в ґрунті речі, тому що немає нічого гіршого, як ідеологія. Відомо навіть те, що для Енгельса і Маркса слово “ідеологія” було лайкою. Ідеологія — це певна закам'янілість, це саме те, що спиняє будь-який прогрес. Вона разом з тим необхідна річ. Ідеологію виробляє міщанство, воно робить живу мисль кристалом.

Тепер така річ: я не знаю, можливо, я мислю провінційно, і це великою мірою може бути, оскільки я живу в провінції і є провінціалом; можливо, тонкість мого сприйняття світу, який мене оточує, не така видатна, а глибина, що її я можу зміряти, не така велика,— але я не можу оборонитися від цього почуття, від цієї свідомості, що мені почала подобатися музика. П'ять років я не міг слухати музики. Добра музика — не солодка, жива, теперішня — подобається. Нового станкового живопису я не переносю. Старий — так, але з погляду певного історизму. Констатую факт, що в мене особисто є такі думки, що я можу поставити за мету передати людям те, як я, наприклад, бачу цей стілець. Ці мої відчуття, що є тепер у мені, будь-де, стосовно всіх речей, сприйняття речей, які я помічаю, на які я маю час і зацікавлення дивитися — це для мене факт, чого в мене не було п'ять років. Про це ми говорили, коли робили переорієнтацію на гро-



мадську психологію поза плакатом, відходячи від голої агітації. Все це відчувалось у зародкових формах, і ще більше відчувалось у нашому оточенні, ніж у нас самих просто тому, що розгін, який ми взяли по відношенню до революції як постулат, як те, що треба провести, був такий великий, що ми котилися за інерцією, не тільки котились, але й хотіли будь-як утримати попередній темп.

Щоб вам було зовсім ясно, що я розумію під своїм визначенням мистецтва і чому це визначення охоплює собою всі епохи мистецтва, включно з останнім його періодом, тобто ЛЕФу, я скажу, що я розумію під світовідчуванням. Це для мене не є статичний момент. Під світовідчуванням я розумію: чуттєве узагальнення суті, характеру і устремління подразнень від зовнішнього і внутрішнього світу індивіда, тобто, вірніше, від зовнішніх і внутрішніх подразнень індивіда.

Це означає що, наприклад, ми можемо мати таке світовідчування: світ для нас — це є сума всіх подразнень, які ми дістаємо, це є наше уявлення про світ, наше розуміння в повному комплексі, до такого моменту, як укладання певних пізнань у наукову систему, а через науку, через пізнання з'являються інші подразнення.

Ми можемо мати світовідчування, що світ — це, наприклад, неорганізована, розбіжна течія без ніякого центру. У декадентів є таке світовідчування.

А може бути в мене й таке світовідчування, що світ — це щось безкінечно гармонійне, що світ — це безкінечна, замкнена в собі гармонія, за характером своїм супокійна. Все це зумовлене такими-то причинами. Значить, друге світовідчування породжує не тільки мистецтво іншого характеру — наприклад, мистецтво Гете походить від такого світовідчування, — але породжує й інші теорії та визначення мистецтва.

Нарешті, можливе таке світовідчування, що світ — це пройняте волею устремління, за характером своїм страшенно великого темпу, технізоване у своїх проявах. (Це випадкові окреслення). Воно в нас було. І ми думали вірно, тому що світ був для нас саме такий, і таким мусило бути наше світовідчування. Коли світ перестав бути таким, коли темп дуже істотно змінився, коли він так змінився, що ми відчуваємо етапи його просування і бачимо вряди-годи, — відчуваємо дуже рідко, ми знаємо про них, — адже знання — це одне, а відчуття — це інше, коли акцентувати одне й друге. “Всяка думка вбрана в одіж відчуття”.

Коли з таким підходом простудіювати ті засади мистецтва, в які ми вірували вчора, то ми можемо виявити, що засада, яку ми висуваємо, ширша, оскільки вона включає різні можливості, всі можливості, які були в історії мистецтва, плюс та, яка постала останнім часом. При цьому не треба забувати, що ЛЕФ висував свої тези все-таки з таким самим принципом актуальності даного моменту, а не певного наукового узагальнення. Коли Третьяков пише, що тепер треба висувати таку тезу, то він має на увазі потребу для даного відтинку часу, для даного моменту історії людства, а не претендує на якесь загальне й вичерпне визначення мистецької справи. Ми могли б зайнятися цим питанням, могли б узяти статті ЛЕФу і

простудіювати їх із таким підходом, і це повинні були б зробити ви самі, працюючи в семінарі.

Але з такого визначення справи виходять далекосяжні висновки на зразок такого, який я зробив останнього року, висновок, що книжка Джека Лондона “Снарк” — це більш революційний твір, більш потрібний твір для того великого життєвого завдання, котре в історії лежить на пролетаріаті, ніж агітпропівські вірші Маяковського; бо коли я прочитав “Снарк”, то я так захотів жити, що хотілося вити. В мені все кричало, що потрібна така революція, котра б спрямувала життя по такому річищу, яке як певний постулат існує в моєму світовідчужанні. З цього випливає, що можна зобразити, наприклад, цей стілець і викликати у психології глядача більші враження, глибше здійснити певні зміни матерії в бажаному напрямку, аніж усе, в чому випирає агітпроп. А все-таки у нас з погляду добору тем це більш-менш помітне. Правда, в межах такої концепції, згідно з якою подається мистецтво, в поняття світовідчужання входить і тема. Вона важлива як певна тактика, наприклад, партпрацівників — у тому відношенні, щоб не відтягати уваги мас від того, що тематично в даний момент найважливіше, крім сповільнення темпу життя тощо.

Щодо тематичного моменту, треба пам'ятати про те, що театр — це не спектакль: це є всі спектаклі. Театр — це і театр сатири, і руська драма, і опера. Щоб борщ був смачний, потрібна і квасоля, і сметана; і ми це робимо в кожному творі зокрема. Не даємо ж ми голу ідеологію, голу тенденцію, а вона змонтована з іншими засобами, які самі по собі відтворюють наше світовідчужання і наші тенденції, але самою тенденцією не є. Тут, значить, треба дивитися так, що є театр і є спектакль, і в спектаклі є дія і так далі. Коли ми будемо так групувати все це, можна собі уявити, що для повного здійснення мистецької функції потрібні різні театри, різні теми в театрі, і навіть важлива тема крісла. Але в тому, як буде подане те крісло, буде й певне світовідчужання, котре обов'язкове для нас у всіх наших роботах. Не може бути старого підходу до роботи.

Ми, так би мовити, за нашим світовідчужанням розуміємо світ не інакше (щодо мистецтва як матеріалу), як матеріал, котрий komponується за самим завданням, оскільки в нашому світовідчужанні світ сприймається як щось у пориванні, як устремління куди йти. Щодо форми, яка є фіксованим у матеріалі завданням, ми зостаємося конструктивістами. Це не є чимсь, що було б виключене яким-небудь чином. Воно обіймає попередній період в одну клямру з усіма періодами мистецтва, зокрема й цим періодом, який ми зараз переживаємо.

Оскільки в нашому світовідчужанні є мрія про вищий рівень продукційних засобів, тобто про світ індустріалізований, світ високої техніки, оскільки це є конкретним завданням щодо нашої селянської України, оскільки в цьому відношенні є різниця у світовідчужанні нашого селянина, нашої інтелігенції і нашого світовідчужання, оскільки ми щодо цього є носіями мрії східної Європи, — на Заході це пережили, у нас це конкретно себе не вижило, — ми мусимо прийняти цю вимогу максимальної доцільності речі, що робиться нами, не тільки виходячи з нашого розуміння мистецтва як речі, котра має завдання щось перебудувати, щось переро-

бити, якимось вплинути, тому що це просто є частиною нашого світовідчуження, є стилем, є основним моментом стилю нашого часу і нашої верстви. І тільки в одному найважливішому моменті, правда, частково теоретичного характеру, але який має практичні наслідки, ми звертаємось до старих традицій естетики, правда, тільки звертаємось, не повертаючись назад, оскільки ми вносимо проблему світовідчуження, чого в старій естетиці не було, оскільки ми вертаємось до відчуття.

Естетика конструктивізму в такому вигляді, в якому вона існувала в ЛЕФі, абсолютно відкидала давнє розуміння мистецтва як відчуття. Естетика по-грецькому — це наука про відчуття; у Канта також мистецтво є шляхом пізнання через відчуття. Це було типове для всієї старої естетики. Там важливе було пізнання, у нас — вольовий момент, світовідчуження.

Деяке пояснення до цієї нашої теорії (один із доказів): чому деякі епохи, якраз ті епохи, що вважаються епохами розквіту мистецтва, чому вони мають загальноприйнятну, твердо встановлену естетику? Чому в грецькій трагедії, в грецькому театрі публіка виходила з себе, шаленіла, коли проти закону писання драми траплявся який-небудь прогріх; чому в часи Лопе де Веги були такі тверді закони писання драми, що дозволили йому створити 1300 п'єс, і чому вони були обов'язкові для театру того часу? Чому так само було в часи Шекспіра?

А тому, що це були синтетичні епохи, в яких світовідчуження було одним для всього суспільства. Епохи ж, подібні до нашої чи до епохи буржуазного ладу, найбільше висувують такі думки, де ще про смак не сперечаються. Це, наскільки я знаю, витвір саме якоїсь такої епохи, де нема загального світовідчуження в такій глибині, єдності, як це було в епохи синтетичні. І це, безумовно, мусить дуже гостро відчуватися зараз. Ми є на грані двох цілком різних світовідчужень. І, очевидно, в такій ситуації мусить виникнути підозра щодо того, чи ця функція людини, яку ми називаємо мистецтвом, чи вона, як окремо виділена діяльність, має яку-небудь перспективу перед собою. По-моєму, цей доказ дуже важливий.

10.02.1926 р.

## **СУСПІЛЬНЕ ПРИЗНАЧЕННЯ МИСТЕЦЬКОГО ТВОРУ І ЕТАПИ РОЗВИТКУ СУЧАСНИХ ТЕАТРІВ. “МОЛОДИЙ ТЕАТР”**

Почнемо з того місця, де ми говорили про мистецький твір, котрий у нашому уявленні є особливим знаряддям, призначенням якого є діяти і викликати організованим, як подразники, матеріалом у того, хто сприймає складні психологічні процеси для досягнення мети, яку ми йому приписуємо, тобто настроєння наших співгромадян на певне світовідчуження.

Очевидно, що таке визначення мистецького твору виникає цілком з нашого світорозуміння. Ми інакше не можемо собі уявити мистецький твір, не можемо інакше його розуміти просто тому, що за останні чотири

століття, а особливо в гострому темпі останніх десятиліть (40—50 років) відбувся певний процес у мистецтві, процес, що запанував у всьому мистецькому передовому світі, тобто в тих колах працівників мистецтва, які відзначаються певною високою естетичною культурою, це так званий “новий дух” (“еспрі нуво”), так званий конструктивізм. Цей процес, завершенням якого є конструктивізм, почався тоді, коли став занепадати феодалізм, коли мистецтва почали приходити до усвідомлення свого значення; час, коли Леонардо да Вінчі підійшов до мистецтва більш аналітично, ніж бувало раніше. Між іншим, Шпенглер і датує від Леонардо да Вінчі розклад мистецтва. Леонардо да Вінчі ввів у свою роботу початки того, від чого ми тепер відхрестилися, початки психологізму, що можна вбачати в Монні Лізі і в голові Христа (“Тайна Вечеря”). Це картини, що їх я найбільше знаю і які я з путівником Тена розглядав. У цих двох моментах вже є ознаки того, що в мистецтві того часу, яке мало своєю темою все-світ у зв’язку з віком гуманізму, існувало розглядання через людину-мікрокосмос, але в певному релігійному аспекті.

І от супроти того мистецтва, яке було раніше, супроти й того мистецтва, яке було одночасно з ним як остання форма старого мистецтва, останнє розгалуження старого мистецтва,— тема була ширшою, глибшою за той символ, яким мистецтво послуговувалось для її виявлення. Власне, це не зовсім вірно. Символ завжди менший, ніж предмет. У символі я бачу людину. Коли людину малювали, звичайно, думали, розуміли, відчували під цим набагато ширшу тему, тоді як Леонардо да Вінчі початки психологічного моменту вже звузив, коли почали звужувати тему до певних частковостей. Ця змога розглядати речі тільки в певній їхній частковості позначилась на всьому періоді розвитку мистецтва з того часу до сьогодні, й це закінчилося тим гострим періодом розвитку, який починається імпресіоністами, котрі є вихідною безпосередньою точкою для всіх аналітичних напрямків, які після того були: кубісти, футуристи, кубофутуристи, експресіоністи і, нарешті, конструктивісти.

Яка наука нам з цього важлива? Важливо те, що відкинуто ілюзорність, як, з одного боку, реалістичну в розумінні зображення, так, з другого боку, і ілюзорність естетичну, тобто ілюзорність, що пов’язана з таким поданням зображення речей у мистецтві, в якому наша психологія заступає наше світовідчужання. Наприклад, так: у якому-небудь зображеному предметі, в мистецькому творі відбивається певне просторове самопочуття, відбивається, скажімо, в цих покручених формах цих самих меблів, і те саме просторове самопочуття того часу, який виробив цей самий стілець,— стиль, нам відомий в архітектурі й мистецтві останніх часів, взагалі зводиться певною мірою до того моменту. Але виключно до цього моменту зводиться в бароко, де, зовсім певно, тільки на тому й базується весь стиль.

Можна собі уявити, що люди зображували річ, робили річ, наслідуючи при оформленні даної речі те, що сповняло людину останнього часу, людину, котра котилася дедалі вниз у напрямку найбільш крайнього ідеалізму, скочувалася в напрямку людини, яка дедалі більше жила тільки собою і для якої її психологічна внутрішня еволюція і самопочуття цього

стали єдиною темою і найважливішою вихідною точкою для розв'язання всіх хвилюючих питань.

Чим знаменний конструктивізм у протилежність до того періоду? Конструктивізм важливий тим, що в ньому центр ваги лежить не на тому, які соки, які вібрації мускулів, яке просторове самопочуття покладено в зображену річ, а важливо те, яким чином поодинокі частини з'єднані. Причому у зв'язку з певним матеріалістичним світовідчуванням, яке виникло останніми часами, для котрого речі існують якось поза ним об'єктивно, світовідчуванням, яке визнає знання про предмети, щось таке, що є для всіх обов'язковим і однаковим — власне, з цього постає момент любові до самого матеріалу. Іде тут картина "Тиждень любові". Там є такий епізод: в хижці якийсь добродій смажить на кухні сало і кип'ятить каву. Зі мною був у кіно хтось із березильців, і я пам'ятаю його страшенне захоплення тим, що сало смажить, що чорна кава вариться. Повна відсутність можливості, брак можливості сприймати це сало якось індивідуалістично, у своєму вузькому індивідуальному просторовому самопочутті створили те, що матеріал сам по собі (річ така, як вона є) зробився єдино прийнятним для сприйняття в мистецькому творі. Все інше — подана річ, зображена з прагненням влити в неї свою психологію або що, — все це позначене відсутністю певного об'єднувачого для громади єдиного світовідчування, що характерне для буржуазної індивідуалістичної епохи, — все інше мусило збиватися на стилізацію, на підробку під якийсь стиль, закон, який стоїть збоку, який не має прямого відношення до часу. Це, сказати б, момент, який ви добре пам'ятаєте у зв'язку з виходом за кордоном журналу "Вещь". Явище загальноєвропейське, — у нас у Союзі воно набуває особливо гострих форм у групі Гана, котрий, оточений невеликою громадою однодумців, склав щось на зразок замкненого ордену і не допускав туди нікого, хто був як-небудь запідозрений у стилізації, і послідовно довів свою думку до заперечення мистецтва. Одне слово, за чийсь дуже добрим визначенням, для митця — сучасного конструктивіста весь світ є не чим іншим, як сировиною, з якої він бере матеріал таким, яким він є, не підмальовуючи його, не переробляючи його так, щоб він щось зображував, а просто беручи матеріал таким, яким він є в природі, будь-який матеріал — з нього роблять речі, які мають таке або інше соціальне, утилітарне призначення, — утилітарне тому, що наш час не знає такого закону, який би стояв поза утилітарністю речі. Ми, сказати б, пройшли школу буржуазної культури, школу індустріалізовану, школу капіталізму, і ми чудово розуміємо, що всяка річ повинна мати в житті своє виправдане призначення.

Але внаслідок цього процесу, і до певної міри тільки через цей процес, наша сучасна свідомість мистецтва, власне, й можлива тільки через те, що весь період розкладу мистецтва роз'єднав мистецький твір на всі його складові частини. Кожен напрямок спирався на яку-небудь одну сторінку мистецької фактури. Один — на об'єм, наприклад у пластичному мистецтві, другий — на композицію: кубісти; композиція різних речей — футуристи, попередники конструктивістів, — оскільки композиція — це момент, що з'єднує до певної міри; кубофутуристи, які також, як футури-

ти, розкладали речі на поодинокі частини і робили композицію, не розкладали по лінії об'єму так, як кубісти, і найвидатніший з них, Пікассо. Потім — супрематисти: квадрати, фігури, різні кола, різною фарбою накладені, як певна композиція.

В театрі, особливо в українському театрі, почалось воно таким чином, що ми почали від найзвичайнішого типу життєво-психологічного театру відходити, прийняли тоді перший постулат сучасного театру, тобто театру післяреволюційного, театру, що наближався до конструктивізму, — цей самий лозунг, що всякий план театральний мусить бути різко відмежований, всяка річ мусить іти в різко відмежованому театральному плані. Це саме було першим, що було внесено в “Молодому театрі” і що породило цілу низку стилізованих постановок на зразок “Едіпа-царя” чи “Горя брехунові”. Поруч з тим, навіть у таких п'єсах життєво-психологічних, як їх визначає Комісаржевська, на зразок “Чорної пантери” в “Молодому театрі”, встановлено спочатку культуру жесту взагалі, а відтак фіксацію жесту, як чогось більш відчутного, що більш наближає до матеріалу, з якого зроблений театр, робиться театр. Цей момент фіксації жесту, момент об'єктивації, вивів театр із стадії внутрішньо-натуралістично-нутряно-психологічного типу, — театр, яким він був до того часу.

І тут ще одне важливе: та тенденція до відчуття матеріалу, яка була до конструктивізму. Вона у Пікассо і у Татліна позначилася контррельєфами. Пікассо просто komponував усякі фарби, потім малював різну фактуру: газету, пісок, бляху; Татлін довів це до певного контррельєфу: це просто дощечка, на дощечці — шматок зігнутої бляхи, пляшка, — взагалі “відчуття” матеріалу. Дійти до цього треба було через кубізм.

Таким чином, “Молодий театр” дійшов до моменту об'єму, і ця об'ємність речі, відчуття об'ємності позначається в пластичному ухилі театру. Така стилізована річ, як “Едіп-цар”, і потім вірші Тичини і Шевченка, що їх інсценовано, в яких виявилось це, властиве супрематистам, які не визнають зображеного сюжету предметом, — там у цих віршах komponувалися маси тіл і послідовність їхнього руху, komponувалися не в напрямку зображення якоїсь речі, а в напрямку передусім відчуття самого тіла, щоб подати тіло як тіло, групу як групу тіл плюс певна естетична ідея. Очевидно, що від розвитку, котрий відтак перейшов у постулат форми, об'єм сам по собі, як було у віршах, де не грало ролі по суті: чи так воно буде komponовано, чи інакше (музичний момент в цьому також є — про це пізніше); відтак мусила з'явитися, звичайно, вимога форми, котра розумілася так, як, скажімо, в групі “Мира искусства” у живописців трактувалася форма, те, що вульгарно розумілося під формою, окреслення чисто зорове, причому в часовому розумілося також зорову лінію. Постулат лінії, в якому декотрі з наших акторів дійшли колосальної майстерності в триманні пластичної лінії, був висунутий.

В “Газі” момент почуття об'ємності був тісно пов'язаний із почуттям форми, максимальною виразністю цієї форми по відношенню до психологічного моменту. Але, звичайно, як ми говорили після “Газу”, коли ми дійшли до того, що певну динамічну ідею, так само, як всяку психологічну реальність, ми виводили максимально і виводили до такого ступеня,

що побудували навіть піраміду, яка особисто мені здається переломним пунктом у всьому моєму світогляді. Це момент, який упевнив мене, що далі в цьому напрямку йти не можна і що це є фактично істерика, це є максимальне нервово психологічне розрядження.

Конечно потрібним після цього виявився такий метод, який би заступив це зусилля, виражене в цій самій піраміді, по дійсно виведеній реально динаміці на сцені; це зусилля заступити певними знаками, якими можна було б оперувати саме так, як машиніст на паровозі оперує своїми причандалами — це значить, що одним натиском руки величезний паровоз рушає з місця. Перший крок до цього був у “Рурі”. Деякі перетворення, постулат цього перетворення, певна заміна в розумінні його — це все зв’язане з тим часом.

І що ми komponували? Ми в цьому відношенні відстали від Москви. Москва нас випередила. Матеріали в “Газі” були компоновані у формі — наприклад, бляха була й під папір зроблена, фарба під залізо, — були моменти підробки під матеріал, але дещо було в цьому оформленні. Ми натисли тоді на композицію, на конструювання перетворення. Перетворення — це була одиниця, яка компоується, конструюється. Така історія пройшла по всіх лініях театральної роботи і по відношенню до самодостатнього впливу елементів театру, те, що я назвав колись “магічним впливом” на глядача — маю на увазі фарбу як таку, звук як такий, рух як такий, моторний момент як такий, динаміку як певну постульовану річ. І так по всіх лініях театального твору.

Таким чином, перенесення свідомості театру як матеріалу, тобто власне матеріал театру видається великим столом, на котрому складені всякі речі, які самі по собі мають певний безпосередній вплив, можуть мати певний безпосередній вплив на глядача, а іноді й не мають цієї властивості, але в особливій комбінації можуть мати страшенно різнорідне значення для сприйняття, різнорідні наслідки для сприйняття.

І вся наука театру мусить звестися до вивчення матеріалу: гайок, гвинтиків, що лежать у нас на столі, до технології, до законів конструювання, до спеціальних законів, що є у фізиці, хімії чи інженерії, наприклад, закону земного тяжіння. В тому відношенні зовсім нормально, що при певному загостреному в нашому світовідчужанні моменті індустріальної романтики, яка у нас і досі ще не зовсім вижита, мусила постати така аналогія, як та, про яку сказав Мейерхольд: режисер — те саме, що інженер на певній ділянці. Воно-то аналогія вірна. Але ми мусимо вважати, що ця аналогія є нічого більше, як аналогія, є довільна річ, яка дає певний погляд на схожість методів роботи, не акцентування інтелектуальне, яке є збігом між режисером-конструктивістом та інженером; але це нічого іншого, як аналогія.

Режисер — це особливий інженер від спеціальної галузі, і він має деякі особливості, з якими ми поступово більше познайомимосся, ніж за допомогою голої термінології. Так от, режисер має справу з театром.

Отже, театр — це таке мистецтво, в якому провідним моментом як засобом є зображення (підкреслюю: як засобом) еволюції в конфлікті наявних енергій, персоніфікованих чи прив’язаних до певних феноменів. Я

тут маю на думці, що театр може бути не тільки людським театром, а може бути й звіриним театром. Там також певні енергії, що перебувають у конфлікті, а може бути й такий театр, про який мріє Семенко, де показуються геологічні потрясіння. Він навіть п'єсу без людей почав писати.

Безпредметні спроби не тільки в театрі, але й, скажімо, в кіно найбільш підходять до Семенкової ідеї, — до певної міри. Безпредметне кіно на Заході доволі добре розвивається. Є кілька диваків, які працюють над тим і домагаються певних добрих наслідків. Усякі форми і всякі площі, всякі плани в постійній переміні — калейдоскопічний принцип, але там, у калейдоскопі, все випадкове; тут же намагаються досягти того, що власне всім мистецтвам, тобто залежності всякого руху від накопичення певних протиріч.

Наприклад, у музиці: акорд дисгармонійний — він несталий, він мусить розв'язатися в сталий, у тризвук. Так само в театрі. “Наявність конфлікту, наявність несталості є внутрішнім виправданням твору, самої дії”. Вони намагаються досягти того моменту в цих формах. (Зорова музика). Кандинський-експресіоніст малював “душевне малювання” (зееленмалерай), малював настрої кольорами, щось на зразок недокінченого вершника — взагалі фотознімок його душі.

Тут повинне бути ясно одне, що основним моментом театру, оскільки мається на увазі такий акцентований бік справи, як еволюція, саме як щось переважно часове — воно не є переважно часове, це помилково сказано — театр без часового моменту бути не може, інакше ми перейдемо в мистецтво статичне, а так він динамічний. Оскільки цей часовий момент грає таку важливу роль, він є в театрі головним. Організація впливу на психіку глядача в часі, в поступовості, у співвідношеннях у часі є основною річчю, і не дарма за всіх часів драматургія вважалася головною річчю в театрі, оскільки драматург визначенням, розгортанням своєї фабули, її композиції в певний закінчений твір є головним організатором театру. А що режисер силою обставин змушений не тільки часто бути на місці драматурга, а оскільки драматурга в такій несталій культурі, як наша, — драматурга, як чогось такого, що могло б іти в парі з режисером, немає, і режисер мусить твір драматурга перетравити і організувати як слід (у грецькому театрі цього не було, у нас це є) — оскільки це так, то режисеру треба бути дуже добрим драматургом щодо композиції видовища, спектаклю.

І тому ми займемося драматургією наступного разу, принаймні 3—4 лекції, крім певних практичних робіт. Візьмімо для початку на наступний раз трагедію Шекспіра “Ромео і Джульєтта”, яку пропоную всім прочитати для того, щоб те, про що ми будемо говорити, про побудову цієї п'єси, щоб воно падало не в глухі вуха. Пройдемо дві п'єси: “Ромео і Джульєтта” і “Гамлет”. Використаємо при цьому Фрейтага і Кляйнера. Це нам дасть певний погляд на справи. У Кляйнера (“Біля витоків драматургії”) добре розібраний Софокл. Це нам дасть яскраве уявлення про драматургію, і це має вагу тому, що класична драматургія в основі своїй важлива й досі в її конструктивній частині, оскільки вона виникла з певного знання законів людського сприймання. Вона максимально повчальна.



І хоч у сучасній драматургії ми можемо робити ті чи інші ухили, які диктуються нашим часом, але в основі своїй класична драматургія дуже й дуже важлива.

25.02.1926 р.

## **ПИТАННЯ АНАЛІЗУ П'ЕСИ ЯК ТЕАТРАЛЬНОЇ ПРОБЛЕМИ. ІНДУКЦІЯ І ДЕДУКЦІЯ**

Звичайно, що, підходячи до питання драматургічного моменту в театрі, ми його не можемо в жодному відношенні трактувати інакше чи відділяти його від безпосереднього завдання режисера. Ми його будемо розглядати не як літературну проблему, а як проблему театральну. В цьому відношенні було б дуже шкідливим, коли б те, що я говорив на останній лекції, що взагалі у нас присутнє як певний метод роботи, щоб ви не зрозуміли цього навпаки, не так, як справа стоїть на ділі, щоб ви зрозуміли це саме так, як бажано, і не стали на протилежну точку зору.

Хочу цим сказати те, що в нашій роботі ми ясно собі уявляємо, що маємо перед собою складові частини, елементи твору, і що ми їх монтуємо; але тут не треба забувати, що підхід повинен бути не індуктивний, а так, як взагалі повинно бути в мистецькій справі, ми підходимо дедуктивно. Тут у великій мірі є цей момент зрушення, який ми намічаємо, зрушення, що припускає момент інтуїції в роботі, тобто момент безпосереднього охоплення одним переживанням усієї цілості мистецького твору, певного безпосереднього бачення цього; досягаючи цього в роботі, ми користуємося тим методом, на якому стоїмо. Тут складається дуже тонке становище. На перший погляд, тут виходить певний розрив поміж методом і основною установкою в системі, але, як ми це пізніше побачимо, коли ми будемо знайомитися ближче з усією системою, яка тут укладається, все наше навчання буде, звичайно, вияснюватися у своєму фактичному положенні. І в самому, сказати б, розгляді справи, скажімо, драматургічного моменту, ми також підійдемо так само, починаючи від основних, широких всеохопних речей і звідти будемо доходити до останніх елементів твору, оскільки ми мислимо, що й працювати як режисери ми будемо саме так — виходячи від певного ширшого до вузького. Правда, в творчому процесі цього не треба змішувати. Воно чергується: індуктивне з дедуктивним, аналітичне з синтетичним, — але це в процесі, як поодинокі етапи, — але в основі одне — те, що ми виражаємо.

Ми наче погодилися на тому, що це основне, важливе, від чого відштовхуємося і що визначає мистецьку роботу у всіх її частинах і цілості — це, власне, світовідчужання митця. Ми можемо сказати, що по відношенню до мистецького твору це світовідчужання митця є темою в найширшому розумінні. Значить, всякий митець, маючи певне світовідчужання, яке в даному разі збігається із світовідчужанням усього класу, маючи це основне, — знаходить для передачі його теми у вузькому розумінні, теми, в котрій накреслені реальні предмети чи особи, те, що ми нещасливо назвали

феноменом,— через які він розкриває цю ширшу тему. Це буде більш конкретна тема. У ширшому розумінні — це якраз його світовідчужання. Для виявлення її він знаходить такі конкретні реальності, через які він може передати тому, хто сприймає своє, світовідчужання.

В “Літературній енциклопедії” (книжка добра, цікава, її можна купити) у статті “тема” розповідається ще про один етап поміж цими двома ланками — це *індивідуальне* самого митця, тобто той кут зору, під яким митець індивідуально розглядає свій світ. Там такі приклади: у Лермонтова темою в конкретному розумінні, темою в цій посередній стадії є Демон, і в усіх його творах (“Герой нашого часу”) це індивідуальне переломлення світу. У Тютчева ніби точиться боротьба між злим і добрим духом, між днем і ніччю. Це головне у світовідчужанні, у світогляді, більш індивідуальному, у світовідчужанні свого класу.

Значить, при понятті “тема” ми вже маємо три такі різні стадії. Коли так собі почати рисувати нашарування, на які розпадається мистецький твір чи мистецький факт, то в самому низу буде, безумовно, тема в найширшому розумінні, далі — тема більш звужена, і врешті — тема цілком конкретна. (Тема більш звужена щодо індивідуальності митця).

З цієї конкретної теми Волькенштейн починає тим, що він розуміє під темою “Макбета” — честолюбство, в “Ромео і Джульєтті” — любов. Це також невірний штандпункт. Ромео і Макбет можуть мати для режисера зовсім інакший аспект. Коли для “Гамлета” темою є безвілля в одній інтерпретації, то в іншій інтерпретації це може бути дух, що погруз у матері. І ще мільйон різних трактувань: у тому самому “Гамлеті” можна бачити і філософську трагедію, і філософську тему, і мелодраму, можна цілком бачити тему дешево-етичного порядку.

Це важливо запам’ятати тому, що конкретна тема не є чимсь абсолютно єдиним, іманентним у даному творі, і вона витворюється кожним із режисерів і визначається перш за все основною темою самого режисера, як представника певного класу, класового світовідчужання, актуальним завданням, від котрого відштовхується мистецький факт. Цю тему ми мусимо допіру знайти у режисера в творі. І знайдена тема у сполученні з тим завданням, яким ми виправдовуємо існування театру і театральної роботи взагалі, є завданням самого спектаклю. Причому треба зазначити заздалегідь, що всі дефініції, які ми будемо давати таким поняттям, як “тема”, “сюжет”, “форма”, “зміст”, “конструкція”, “композиція”, “принцип”, “план” і т. д., — дуже відносного порядку. Вони є радше робочими поняттями, аніж дійсно існують у реальності. Вони — явища надбудови, а не факти, що фізично існують, і тому в тих визначеннях, що ми їх уживаємо чи знаходимо, завжди важливе те застереження, яке зроблене чи яке розуміється в того, кого ми читаємо чи кого ми слухаємо. Немає більшої небезпеки, як прив’язатися до одного визначення. Це прямий шлях до того, щоб зробитися, як каже Семенко, монтером. І в усякому разі, на тій стадії розвитку, в якій ви є, коли ви тільки складаєтеся, формуєтеся в творчі особистості як мислячі індивідууми, коли ви тільки формуєтеся, коли шукаєте свого обличчя, один — свій центр, другий — свої границі, в цей період небезпечно прив’язатися до одного визначення. І тому ми бу-

демо намагатися якнайбільшу кількість визначень даних понять розглянути з їхньої точки зору і з їхньої ж точки зору підходити до питань. Звичайно, що на практиці, хоч не до кожної вашої роботи зокрема, — що пахло б еkleктизмом, — в усякому разі на певен період часу у вас ці визначення муситимуть укладатися в залежності від того, до якої інтерпретації ви в даний час схильні. Але для мене, для рецептора, важливо, щоб воно було для вас живим, щоб ви не замерзли на якомусь вихопленому із загальної тези пункті, проблемі.

Дальше нашарування — сюжет. У Волькенштейна це дуже невиразне визначення, просто більш конкретно чи якимось там з'ясована тема — тема в більш конкретному оформленні. Маємо такі визначення: сюжет — точка прикладання сили, система установок, за допомогою яких твориться дія. Щодо фабули: коли сюжет — це система установок, за допомогою яких твориться дія, то фабула — це сам процес дії.

Колись ми робили багато вправ, кілька днів розглядали справу конфлікту. З цього, що я тут казав, одразу мусить бути видно те, чого ми досягли, тобто: що не можна визначати конфлікт поза сюжетним матеріалом — з цього виходить, що окреслення сюжету даної п'єси на практиці буде містити в собі конфлікт, виражений (у межах того, що говорилося) у взаємовідносинах і розташованості осіб, що виступають у творі, а також положень і подій. Конфлікт є наче тим стрижнем у сюжеті, на котрий нанизані особи і через котрий проходять співвідношення і події. Це наступне нашарування.

Дальше нашарування — фабула. Щодо сюжету, то про один такий зв'язок із сюжетом ми вже говорили. У Волькенштейна вона називається: система найважливіших обставин і найбільша послідовність подій, які визначають драматичну боротьбу. Щодо сюжету, то тут можна так вважати. Інший теоретик каже: сюжет — головне, фабула — візерунок. Сюжет — кістяк, а фабула — тканина, що його вкриває. Фабула — латинське слово, що значить — казка, байка. І під фабулою розуміється “байкове втілення теми, подія в особах із зав'язкою і внутрішніми колізіями”.

Щодо сюжету, то з'явилася дуже цікава стаття Асєєва в журналі “Печать и революция”, де він вказує на статтю Фішера (збірник про творчість Тургенєва), де він у сюжеті розрізняє “три начала, що формують сюжет”, три складові частини: 1) біографія героя, — реальна передісторія, певне буття; 2) сюжетне життя героя, що порушує цю біографію; 3) конфлікт поміж біографією і сюжетним життям. Значить: 1 — біографія — стримуюче начало; 2 — сюжетне життя — рухаюче начало; 3 — конфлікт. Разом — це типова сюжетна побудова.

Змінюється фабула і т. д., але форма сюжетної побудови незмінна. Тенер: як вона застосовується до різних видів оповідань.

Побутовий роман — реальне життя героя в романі порушується реальним сюжетним життям (Золя, Мопассан).

Історичний роман — біографія відсунута тимчасовим сюжетним життям (Дюма). Пригоди і поеми — біографія порушена просторовим переміщенням сюжетного життя.

Любовна новела — біографія порушена любовним мотивом.

Фантастичні романи, оповідання (Уеллс) — причина в механічному порушенні біографії.

За Фішером, сюжет розпадається також на три частини, але трошки інакше. Сюжетна побудова є: 1) норма відображення людської реальності; 2) катастрофа — руйнування норми; 3) фінал — кінець, катастрофа і її психологічні наслідки. В основі це подібне і прив'язане до послідовності, коли у Асеева воно більш прив'язане до конфлікту. Тут у певному викладі: послідовність у Тургенєва. У Асеева все одночасно, як у самій експозиції. І це нам цінніше, оскільки це ближче до драми.

Щодо фабули, то для більшої прозорості в цьому питанні нам не зашкодить запам'ятати класифікацію фабули. Така існує. Перш за все в класифікації: фабули мандрівні, які у всіх народів повторюються; фабули міфологічні. Це все стосовно того, біля чого зав'язується вузол, з якої галузі матеріал нагромаджується, кістяк матеріалу. Міфологічна, звірина, казкова фабула.

Із більш локальних видів фабули є історична фабула, в котрій ставляться певні обмежені історичним фактом перегородки для розвитку. І відтак побутова фабула. І ще один вид — це фабула лірична, під якою розуміється, наприклад, прив'язаність дочки до батька, що не зв'язується ні з побутовою, ні з міфологічною, ні звіриною, ні казковою фабулою. Антігона і цар Едіп, Корделія і король Лір.

От, значить, такі нашарування ми вже маємо. Треба запам'ятати, ще раз підкреслюю, що вони в кожному разі мусять бути режисером знайдені по-своєму, по кожному завданню, який би не був матеріал, навіть без переробки, просто трактовка: що ви висуваєте у всьому комплексі можливостей. Для початку ви візьмете на завтра таке завдання, — його всім потрібно зробити, само собою, беручи установку на класове світовідчуження, само собою, в індивідуальному переломленні, яке у кожного з вас є, для конкретної теми — боягузтво. Для цього знайти сюжет, тобто знайти конфлікт, виражений у конкретних реальностях, які будуть творити дію. Спробуйте дати її в точному вигляді — тільки сюжет; причому, оскільки рушійним моментом є певне соціальне замовлення, призначення, то ви беріть установку нашого театру.

### *Відповіді на запитання*

“В якому співвідношенні перебувають тема й ідея твору?” (Тягно).

Ідея до цільової установки твору буде стосуватися як коли. В роботах ЛЕФу вони тісно пов'язані. В тих стадіях мистецтва, де мистецтво існує як певний культ, де театральна робота мислиться не так, як ми акцентуємо: поміж глядачем і сценою, навіть на глядачеві найбільше, а коли воно більш на сцені, коли акцент на самому творі мистецькому, — там, звичайно, воно буде розділене, може бути розділене, обов'язково не покривається. Завдання можна мислити і по відношенню до твору, і взагалі до роботи по відношенню до публіки, по відношенню до певного соціального замовлення, завдання, так що ця річ — також нестійке поняття. Покриватися воно не може. А стоїть воно в такому відношенні до теми: є конк-

ретна тема — “честолюбство”. От це як честолюбне внаслідок таких-то нижчих нашарувань світовідчуження індивідуальності митця плюс рушійна сила завдання, як вона розв’язується, чи як би це зробив Сід — сім головних гріхів, де він їх вихваляє як рушійну силу; коли б так поставитись до честолюбства, то ідея сама була б цілком інакшою. Просто тема і ідея не покриваються.

“Значить під темою можна розуміти певний реальний життєвий факт — зовнішній збудник творчого процесу?” (Тягно).

Це рушійний момент, який порушує певний нормальний стан; як я забарвлю тему — це буде ідея. Все залежить від нижчих шарів, підґрунтя, яке під нею існує. Ідея визначається нами. Індивідуальне лягає на всю творчу роботу, а ідея може мінятись, оскільки вона пов’язана з реальними предметами, особами і т. д.

Світовідчуження формує конкретно тему в ідею. Тема — це щось дуже широке. Це наче криниця. Наприклад, тема “честолюбство” дуже широка. І через те, що вона потрапляє у зв’язок з даним завданням, людиною, публікою, через те вона набирає конкретної, неширокої форми ідеї. Ідея межує з тенденцією. Вона відрізняється від неї більш чуттєвим, образним моментом, тоді як тенденція має більше вольового моменту, більш б’є на переконання в чомусь. Вони дуже близькі й дуже часто змішують ідею з тенденцією.

Ідея пов’язана з конкретними речами. Ось, наприклад, тема — “лев”. Це пов’язане з конкретною річчю. Це вже не широка криниця, а зовсім конкретна річ — ідея лева. Темою є лев. Але те, який він — ми обираємо для свого завдання якусь конкретну тему, щоб при певному завданні найкраще передати своє світовідчуження, — ми обираємо лева. І те, як ми цього лева уявляємо внаслідок свого світовідчуження й індивідуальності, як ми маємо його подати, — це й буде ідея лева. Це буде певний образ на дану тему, що вміщає в собі цю тему.

Ідея йде врозріз із нашим світовідчуженням — це може бути при стилізаційному підході.

27.02.1926 р.

## АСПЕКТ І ТЕАТРАЛЬНІ ЖАНРИ (І)

Сьогодні почнемо з того, що зачепимо в кількох словах і вмістимо в нашу схему одну доволі нерозроблену ділянку творчого мистецького процесу: це є так званий *аспект*. Це слово взяте з астрології. Воно за лексиконом означає певні повторювані розташування планет нашої системи, які мають особливі назви, щось собою являють. З того я запам’ятав квадратуру, і ще якась там фігура виходить, — не знаю, як вони називаються. Це, зрештою, не має для нас значення. Важливо для нас те, що кожен із тих аспектів являє собою щось ціле, охоплене одним кутом зору, однією комбінацією, однією фігурою і має стосунок до положення, співвідношення частин у цілому. В театральній роботі, як і взагалі в мистецтв-

ві, воно має вужче значення. Річ у тім, що, певне, справу треба віднести глибше — до релігії, філософії, світогляду взагалі, коли хотіти з'ясувати природу аспекту в мистецтві. В ґрунті речі, як ви це далі побачите, аспект часто нами вживається як план, але не охоплює цього, бо поміж різними планами може бути також те, що є аспект. Аспект у собі вміщує план як щось підрядне, план загальніший від аспекту, але на практиці аспект не раз вживається як один із планів.

На ділі ми маємо два основні аспекти, котрі визначаються як аспект трагічний і аспект комічний. Щодо першого, то ми маємо найрізномірніші визначення цього поняття. Найближче до того, що нам треба (жахлива людина; трагічний аспект), — для нас важливе це визначення — з певною поправкою, яку дає Волькенштейн. Це не є його визначення, воно доволі популярне, але я вказую на джерела. Визначення таке: що трагічне чи трагедія (це вужче, і звідси дійдемо до ширшого) — це представлення такої боротьби героя, де він зазнає поразки в боротьбі з якимсь законом, який він порушує і який в очах автора є незмінним, непорушним, незаперечним законом. Ми мусимо тут додати, оскільки розуміємо твір мистецтва не як якусь річ, яка лежить поза сприйманням, а розуміємо мистецтво як певний життєвий процес, у котрому не меншу роль відіграє і процес сприймання. Мусимо додати до того, що “розуміння” — не тільки в очах автора даної речі, а й у того, хто сприймає, у глядача.

Приклад трагічного аспекту маємо у всіх трагедіях, наприклад, “Едіп-цар” і взагалі грецька трагедія, де є незаперечний закон божого призначення, фатум, і хто з ним бореться, хто його порушує, той мусить полягти в цій боротьбі. У Шекспіра, який висунув теми людської пристрасті, — цей закон коріниться в людині. Це аспект, під яким даний митець чи даний продуцент мистецької роботи у своєму світовідчужанні споглядає світ. Коли він дивиться на світ у його космічних співвідношеннях, де входять у гру закони, що стоять поза громадським середовищем, тоді він буде дивитись на річ у трагічному аспекті. Коли ж він погляне на справи, на світ чи на якусь справу у зв'язку не з якимсь таким незаперечним, за його віруванням, законом, а з законами, які люди самі сотворили і відповідно які з'явилися з людьми і в людях, — це є те, що називається певною скостенілістю, коли цим незаперечним законом буде не щось, що є незаперечне для всіх, а щось, що може бути запереченим (коли так можна сказати), що є несерйозне, не створене самими людьми, а коли не утворене, то постало в самих людях; не космічний, не природний закон, коли герой не може подолати і бореться із законом, — тоді ми бачимо, що герой перебуває в боротьбі з тим законом тільки тому, що він слабкий, що він має такі сторони в своїй натурі, які тим самим робляться смішними — тоді з'являється аспект комічний, відповідником якого є комедія. В давнину в Греції комедія була пародією на трагедію. Арістофан пародіював трагедії Евріпіда. І в такій постановці, як я кажу, воно й на ділі так є, оскільки основна структура та сама, тільки змінений один момент, одна риса того закону, тобто його незаперечність.

Посередині стоїть третій, основний аспект, який у собі перехрещує аспекти трагічний і комічний: це є аспект гумористичний, аспект, відпо-

відником якого є трагікомедія, яку хтось визначив,— я тільки не пригадую хто, якийсь німець,— так: трагікомедія — це є зображення намагань філістера вилізи з власної шкіри і стати героєм. Тут уже цілком ясно, що цей закон не космічний, незаперечний тільки для нього, для цього самого філістера. Гумористичний аспект доволі серйозний. У цьому є подолання (скепсис до певної міри) песимістичної оцінки, яка є в трагедії. Це значить, наприклад, вилізи на дзвіницю і подивитися з погідною усмішкою, з певним гумором на всі речі, ширяти не тільки над людськими пристрастями, що є і в комедії, але й підвестись над значимістю трагічного.

Поміж цими трьома головними аспектами ми знайдемо цілу низку проміжних ланок, котрі тісно пов'язані з драматичними формами, з формами драми, такими як драма, як фарс, котрі відтак будуть у нас розгалужуватися вже не по відношенню до аспекту як певного філософського погляду, а вже по відношенню до чуттєвого моменту. Поміж фарсом і буфонадою різниця в тому, що до фарсу, взагалі прив'язаного до фізичних перешкод, додається чуттєвий пластичний момент, момент певного чуттєвого перебільшення. Еротика у фарсі не обов'язкова. У старому фарсі еротика зовсім не було. (Який-небудь “Адвокат Патлен”). Для фарсу характерне те, що він бере фізичні перешкоди як основний стрижень. Одне слово, до тих докладних класифікацій ми прийдемо пізніше.

Питання: де помістити в нашій схемі момент аспекту? Тут справа виглядає трошки інакше, як з ідеєю. Ідею свавільно, для практичної мети, ми прищепили на перехресті конкретної теми. Тут справа стоїть трошки інакше. Взагалі наша робота ніколи не проходить у якомусь послідовному розпорядку. Вона послідовно укладається тільки у грубих зарисах. На ділі вона — у великому хаосі нашого підсвідомого життя, наших асоціацій і аперцепцій у нашій роботі над завданнями, які бувають дуже й дуже для нас непослідовні, вони узгоджуються з законами і певним порядком, але те, що їх викликає, настільки в певній площині випадкове, що, звичайно, про такий порядок не може бути мови. Але в певній грубій схемі розглядання цього акту в його причинній залежності, в його залежності взагалі,— звичайно, треба цей аспект десь вмістити.

Тут виникає така історія. Ми можемо його вмістити в першу категорію, в світовідчування. У світовідчуванні даного митця може бути такий, а не інакший аспект. В усякому разі, це також можна віднести до історії літератури, так само, як справу з ідеєю. Можна віднести й до другої категорії, до теми. Можна прив'язати до теми цілком конкретної, як, скажімо, честолюбство. Можемо і після неї поставити. В усякому разі, десь у цих околицях вона трапляється, з вирішенням установлення аспекту в нашому творчому апараті десь він зустрічається. Для зручності ми його помістимо там же, де помістили ідею, тобто біля конкретної теми. Наприклад, ця конкретна тема — честолюбство в “Макбеті”. Честолюбство є вже породженням аспекту, тобто може бути породженням аспекту. Але проте в найбільшій кількості випадків, які нам доведеться зустрічати в нашій роботі, він буде тут, де конкретна тема, оскільки ми постійно маємо справу з цілком конкретними темами.

Тепер я хотів би от на що звернути вашу увагу, перш ніж перейти до питання будови спектаклю. Ставлю запитання: чи мистецький продукт у нашій роботі розпадається на частини, чи він з частин складається? Ви маєте перед собою шлях роботи. Як ви подивитесь на нього в цілому, — чи це є шлях розкладуваного чи складуваного? Чим він є за своїм характером?

*Всі:* Це процес розкладання.

*Курбас:* Вірно, це процес розкладання. Це дуже й дуже важливо. Ви вирішили одне з найкардинальніших питань. Чому “Пошились у дурні” — слабка річ? Тому, що цей спектакль весь складений. Чому роботи Мейерхольда сильні? Тому що вони всі — як розкладання. Розкладання від чого? Від побаченого, від пережитої певної нової реальності. Навіть аналогія, наприклад, така: існує автомобіль як певний знайдений механізм. Монтер може скласти з частин навіть автомобіль різних систем. А от винайти нову систему автомобіля, який рухався б, йому важче. Інженер може вигадати нову систему автомобіля.

Що для цього важливо і що з цього виходить? З цього виходить одне таке дивне положення, яке ми маємо в нашому театрі і котре так чи інакше, чи в частинах випадкових, чи взагалі, щодо лінії нашої роботи, до певної міри доводиться вирішувати. “Пошились у дурні” сприймалося дуже гарно. Не тепер. Тепер це розвалений спектакль, але на початку сприймався публікою. Мені особисто цей спектакль не подобається. Може, це просто тому, що я іншого виховання людина. І от що виходить: проблема Сходу і Заходу, проблема ексцентричного і концентричного — не як певний план, а як світовідчужання. За кордоном, принаймні таке моє враження, після чотирнадцяти років, коли я був ще студентом, залишилося таке враження по чотирнадцяти роках, так це тому, що я бачу в мистецьких творах якраз таке. Там твір мистецтва, в якому немає цієї концентричної цільності, ніколи не приймається. Це найслабкіші твори, в котрих немає концентричної цільності. Класики німецькі, англійські, французькі, грецькі — вони, власне, таку цільність мають. І сучасна, навіть експресіоністична література, вона в якійсь площині — концентрична цільність, оскільки експресіоністи не реалісти, не в площині реальних фігур у драмі.

Візьміть японський і китайський театр і живопис. Там по три дні в театрі грають одну п'єсу, і люди сидять собі, й досить, і йдуть додому. Закінченості твору немає. І от така виходить історія — виходить не лише з порівняння інженера й монтера якась особлива риса. Ще про китайський живопис: десь у журналі “Новая Москва” в 1920-му чи 1921-му році є чудова стаття Якулова про концентричне й ексцентричне в мистецтві. Там є приклад з японського і китайського живопису. Вони ніколи не займалися композицією площини в цілому, а кожною частиною осіб. Це ексцентрики. І от, розумієте, мене інколи хвилює це питання. Звідки це може братися? Ми сприймаємо таке, а там вважають, що то інше. І от до чого я міг прийти — це просто Схід і Захід. Це два різні характери юрби. Може, тут грає роль переважна так звана чуттєвість Сходу. Хоч хто його знає, у мене дуже добре прикладається ця чуттєвість до Персії, до Туреччини, та ніяк не може прикластися до Китаю, який страшенно раціоналістич-



ний. Китаєць — дріб'язковий крамар, він мислю крутиться навколо конкретних речей. Ми ж не можемо сказати, що Конфуцій, законодавець їхньої релігії, є витвором китайського духу. Релігія і філософія — дуже мандруючі речі. Важливо те, що ця одержана філософія там-таки й замерзла. Вона там, як якийсь істукан стоїть, ніхто не доторкається до неї. Не те в Індії, — там вона до останніх часів розгалужується. В Китаї вона на тисячі років замерзла. Можливо, що це завершення певного процесу, як хоче Шпенглер.

Росія стоїть між Сходом і Заходом. І тут воно якось так. Я бачив річ — є річ концентрична і є річ по суті (не кажу за планом) ексцентрична. При вирішенні питання про нашу роботу це має колосальне значення. Коли ми мислимо собі якийсь зразок людини, зразок психіки людини, до якого ми доводимо гладача, для здійснення якого ми ведемо свою роботу взагалі, то питання: де є дійсний шлях, де є шлях більш примітивний, а де більш досконалий. Питання: чи нам треба прививати в українській культурі звичайну якраз у драматургії цілість, чи навпаки, і що більше сприяє досягненню мети? Не знаю. У них проблема вирішується якось інакше, на маленькій ділянці, що дуже допомогло розвитку їхньої майстерності. На маленькому відтинку вони вміють дати все, що вимагається від мистецтва. Одне слово, це питання стоїть саме як питання. Звичайно, цього не треба плутати із розмежуванням, яке ми робимо поміж винахідником-інженером і просто монтером; ось Арватов так визначає мистецтво: мистецтво — це вищий вид творчості, свідомої, безпосередньо твореної, умисне гармонійної цілості. Коли ми скажемо, що це цілком правильне визначення, то ми, як мислячі індивіди, уявімо собі те, про що я вам не раз говорив: що передумовою художньої творчості мусить бути якийсь особливий психофізичний стан, наприклад: людина, що виходить на гору, задихається. У неї немає сил здійснити своє безпосереднє завдання і не потрапити в провалля (в такому стані, хоч і при абстрагуванні від провалів і небезпек), такої вільної людини, цілісної і безпосередньо сприймаючої, не може бути. Потрібні певні обставини, які мусять це уможливити.

Крім того, є істотний момент для творчості й сприймання, на якому базується багато режисерських кунштюків. При охопленні в полі своєї свідомості, при охопленні свідомістю в один момент вона цілком спокійна. Наше серце цілком нормально б'ється. Коли охоплюємо дві речі, настає цілком інакший стан. Коли обіймаємо три речі, настає ще інакший стан. Коли ми намагаємось обняти в один момент таку складну цілість, як спектакль, то це вище напруження, натхнення. В дійсності це реальний факт, він не приходить згори, а є наслідком такого стану співвідношення речей.

І от, товариші, виховувати себе до можливості охоплювати якнайбільше — це значить виховувати себе до генія, бо геній саме так міг охопити все і так в одному переживанні може сплавити, що дрібніші пішаки творчості цього не вміють. І от коли я бачу останню роботу Затворницького "МОПР", то я там бачу прекрасно, що людина йшла по купинню і думала, куди краще стати, і далі йшла по купинню, і посередині роботи не пам'ятала початку, а в кінці не пам'ятала середини. А коли бачила, то тільки на папері. При певних знаннях про композицію спектаклю він міг це зробити краще такою самою дорогою. Але ця робота — в плані зовсім невір-

но зрозумілого інтелекту. Інтелект — це зовсім не така низка здібностей, як, наприклад, здатність знати  $2 \times 2 = 4$  або запам'ятати, що я сьогодні не буду продавати мила, а продам його завтра і візьму більше. Це крамарський розум.

Виховати в собі таку здатність — це те, що в розумінні самовиховання, може, найважливіше. Ми так і підходимо до розгляду нашої роботи. Коли ви хочете гармонійно, цілеспрямовано, безпосередньо, цілісно творити, то треба себе виховувати інакше. І от коли ми принизимо наші вигоди до того, що ми можемо в наших обставинах, то це, без сумніву, не дасть ніякого прогресу. От чому мене не захопив “МОПР”. Чому? Тому, що до певної міри сприйняття є повторенням творчого акту. І до певної міри те, що у нас, у нашій психіці відбувалось, які центри нашої психіки були активні, так і відбилися вони в нашій роботі поза нашою волею, — оскільки ми не можемо сказати, що є такий майстер, що в нього поза його волею що-небудь стається. До мене дійшов розумець компілюючої “душонки”, а не духу в ідеалістичному лексиконі.

Так от, коли ми будемо розглядати “Ромео і Джульєтту” чи взагалі який-небудь мистецький твір, “Гамлета” чи грецьку трагедію, треба завжди пам'ятати, що всякий відділ, всяка частина переломлює в собі вищі категорії, вона залежна від вищої категорії, і тільки в ній ми можемо мислити, тільки в ній вона може бути зрозумілою. Можна було б дати таку пораду: коли на одному з цих рівнів, наприклад мізансцені, вам не вдається розв'язати справу, тоді вам треба намагаться розв'язати її на рівні вищої категорії. Коли не знайдете розв'язку й там, тоді треба піднятися ще вище, і там обов'язково буде розв'язка. І от, розглядаючи драматичний твір, ви собі кожен окремо, — я не маю ніяких педагогічних засобів для цього, я не думав над цим, — ви спробуйте, розглядаючи якусь частину, розглядати цілість, бачити цю частину в цілості, це значить бачити частину з кінцем, початок з кінцем і серединою. І таким чином виховати в собі оту вроджену чи виховану певність, що ви помилки не зможете зробити, бо це буде вашим не тільки розумінням, але й відчуттям. Відчуття буде діяти у вищій мірі на вашу підсвідому роботу і вбереже вас від будь-яких помилок. Так само, як я ходжу автоматично, також ця основна річ мусить бути у вас, як певна автоматичність.

Розбір “Ромео і Джульєтти”. Важливо ось що: не буде користі з цього, коли ви на хвилину не будете Шекспірами, коли ви не намагатиметесь на мить бути геніальною людиною, яка геніально розташувала речі, виходячи з певної єдності. “Ромео і Джульєтта” — класично складена річ.

Основні пункти класичної драматургії такі: 1) вступ; 2) наростання; 3) вища точка — кульмінація; 4) поворот, або спад; 5) катастрофа.

Поміж цими п'ятьма частинами є ще три такі моменти: 1) момент, що зворушує; 2) після вищої точки — кульмінації — трагічний момент; 3) після повороту — момент останнього напруження. Графічно це буде трикутник з кульмінацією на самому вершку і двома підставами: на одній — початок, на другій — катастрофа.

2. 03. 1926 р.

## АСПЕКТ І ТЕАТРАЛЬНІ ЖАНРИ (II)

Для нас важливо звести в певну систему все, що тільки можливо, щоб зробити певний перегляд цілості й перегляд відношення поодиноких категорій поміж собою. Зокрема, щодо драми, про яку ми зараз говоримо. Ми торкались останнього разу питання аспекту і таким чином знайшли один ключ до певного поділу у формах драми. Звичайно, що цим ключем всього питання класифікації драматичних форми ми не можемо досягти, оскільки вирішальним моментом у даному разі є тільки одна частковість, не буквально — один аспект. Я підкреслюю: ви, може, те, що я кажу, дуже добре знаєте, але я вважаю, що коли ми цього не скажемо, то не зможемо вимагати більшого, і, може, в даному випадку дещо може буде й зовсім новим. Ми для даного питання можемо побудувати таку схему, чисто робочу. Я підкреслюю, що це спроба зробити таку схему. Є, скажімо, база і категорії, що походять від бази. База в тому розумінні, що це є те, з чого черпається матеріал.

База. Тут ми маємо. Перше. Релігія (міфологія), громадський лад, політика, суспільна мораль, побут, злоба дня, історія. Друге. Драматург (режисер) — (інсценізатор). У драматурга будемо розрізняти дві речі: 1) його світовідчужання; 2) його творчий апарат. Разом це є драматург і режисер.

У світовідчужанні ми вирізняємо центральну річ — це є й основний настрій, котрий є або серйозний — трагедія, або веселий — комедія.

Драматург: реалістичний, ідеалістичний, класичний, романтичний.

Апарат: уява, інтелект, почуття.

Третя ділянка — пов'язана в усякому разі з драматичним матеріалом. Напишемо: форма — розуміючи під тим елементи, які можливі в драматичному творі. Тут маємо такі речі: характер, ситуація, інтрига, доля, діалог, видовищність, мімічний момент, психологія. Це в одному ряді.

Останній розділ можна назвати: призначення.

Те, що тут написано, не вичерпує ні поняття бази, ні драматурга, ні форми, ні призначення. Це, що тут узято, повинно нам дати погляд на категорії найбільш відомих драматичних форм. Момент аспекту, основного настрою ми вже розглянули. Ми вже говорили на одній із наших перших лекцій, що в усякому мистецькому продукті як-небудь переломлюються фактично всі складники. П'єса не релігійна, скажімо, так чи інакше переломлює, відбиває релігійні вірування того, хто пише. П'єса зовсім не в соціальному розрізі так чи інакше переломлює соціальні обставини чи громадський світогляд даного типу. П'єса зовсім аполітична — такої не може бути. Все є політичне, не тільки за своїм впливом, але й за своїм походженням, бо відбиває якийсь політичний момент. Мораль і побут так само. Злоба дня, безумовно, на творчий момент має свій вплив. Історія чи міфологія, як певен засіб знання минулого, відбивається в роботі своїми асоціаціями. Немає в світі такого твору, котрий не був би по суті реалістичним, бо немає в світі нічого фактично нереального, і що б ми в мистецькому творі не висували, в якому плані ми не мислили б однаково будемо мислити про реальні речі. Немає твору, який би не був ідеалістичним, бо він передбачає ідеї попереду мистецького факту.

В усякому творчому процесі беруть участь і уява, і інтелект, і почуття. В усякій драмі є момент характеру, є певні ситуації, інтрига, доля, діалог, видовище, міміка. Так що тут ідеться лише про виняткові випадки, та навіть і немає фактично таких випадків, бо навіть пантоміма, котра є абстрагуванням від засобу діалогу, переносить діалог на мімічний ґрунт. Діалог тут стушований. Справа не в тому, щоб викинути щось, коли ми говоримо про план драматичної форми, а йдеться про те, де є наголос. І далеко не завжди ми будемо поділяти драму виключно за однією з тих позицій, що тут є. Звичайно, мистецький твір, крім того, що буде переломлювати кожна з тих позицій, крім того, що кожна з цих позицій буде входити в нього,— він може бути релігійним і одночасно реалістичним, інтелект може грати найбільшу роль, може бути повчальною річчю, може спиратися на характери і т. д., і так щодо кожної ділянки.

Ми припускаємо таку можливість, що визначальні лінії можуть іти вертикально по всіх підрозділах. Цим справа не вичерпується.

Ми можемо поглянути на справу згідно з іншою схемою, коли в нас є ясне почуття того, що таке план. Кожний, хто займався теософією, кожний, хто пережив символізм, усі ці етапи, коли він цим цікавився, то знає, що там є такі плани: фізичний, астральний, ментальний вищий, ментальний нижчий, каузальний — усі вони мисляться в певній графічній побудові, ніби один над другим. Так само ми можемо й тут зробити.

Ми маємо те, що називається зовнішньою фактичністю, це є те, що ми нашими п'ятьма почуттями відчуваємо, бачимо, чуємо, нюхаємо і т. д. Це є зовнішній видимий світ. За цією зовнішньою фактичністю в ній пробивається, в ній проявляється психологія явища. Десь паралельно будуть побутові форми. Це не важливо, що над ними. Я хочу висловити вам свою думку не в рамках фактичної побудови — це доволі важко, тому що явища не вміщаються на одній площині, це ексцентричні кола, що без кінця перетинаються. Ще сюди можна включити соціальні відносини, певний ритм — маю на увазі ритм музичний,— певні ідеї чуттєвого порядку, певні ідеї філософські.

Те, з чим ми зустрічаємося, є зовнішньою фактичністю. Вона потрапляє в наш творчий апарат, тобто ми її сприймаємо, тим самим ми в ній бачимо форми, порядок не той, що об'єктивно існує, хоч ми можемо прагнути до того, щоб бачити речі, котрі будуть об'єктивними. Ми бачимо їх не так, а згідно з якимсь особливим укладом, моментом, даним у явищі, в який план і яке знання вони нас штовхають, у якому плані ми їх пізнаємо.

Ми можемо глянути на людину, сприйняти людину, але сприйняти у ній не її життєву зовнішність, а якийсь психологічний процес. Саме цей процес ми сприйняли у неї, і коли б ми хотіли це серйозне відчуття виявити чи передати через мистецький продукт, то тоді цей драматичний твір ми віднесли б до психологічної драми. Ми можемо побачити в цій самій зовнішній фактичності рису побуту, наприклад: хтось отак киває пальцем, курить люльку, чи нюхає тютюн, чи робить ще якийсь побутовий рух, який для нас є настільки свіжим, цікавим, що те враження від зовнішньої фактичності побутового порядку стає побутовою ідеєю.

Соціальні відносини: пан і якийсь заробітчанин чи пролетар. Ми дуже гостро зауважуємо їхні відносини між собою, залежність одного, багатство другого, бідність третього,— але при тому, оскільки на цьому моменті лежить акцент нашого сприйняття, остільки стають менш помітні побутовий момент, психологічний момент і зовнішня фактичність; це означає, що людина, яка об'єктивно існує, з усіма її рисочками, стушовується.

Музичний ритм: Годлер розказує, що коли він іде лісом, то він сприймає не дерева зокрема, не ліс як певну сукупність дерев, не ліс як проходу, а сприймає ліс у вертикальних лініях, котрі є самі собою певний ритм. Так само може бути музичний ритм, який він (Годлер) відчуває в зовнішній фактичності, і ідеєю в певному плані буде сам характер цього ритму, а планом буде стихія, в якій він проявляється,— це буде його ритм. І так у безконечність.

Так от, товариші: як драматург, так, очевидно, й режисер може в даному разі бути реалістом або ідеалістом у цьому розумінні: чим більше він намагається наблизитися до зовнішньої фактичності, чим більше зовнішня фактичність є тим, що своїм законом диктує форми всього твору,— тим більше він реаліст. Звичайно, тут можливі тільки ступенування, відтінки. Точно знайти одне вмістилище для реалістичних понять не можна. Вони входять у дуже різні напрямки. Він (драматург-режисер) може відтертися за цю зовнішню фактичність так глибоко в світ ідей, що зовнішня фактичність цілком утратиться, зникне, і він перестане бути не тільки реальним, а й буде просто ірреальним.

Ви пригадуєте, як Гегель дивиться на романтизм. Він каже, що романтизм є плодом такого світовідчування, в якому ідейний зміст такий великий, що цієї самої зовнішньої фактичності не вистачає, вона не в силі передати всього змісту. Через те романтик рве цю зовнішню фактичність, через те у нього появляються всякі фантастичні фігури, які вже не є породженням зовнішньої фактичності, вони вже вигадані, вони є часом “ідеями в штанах”, як казав Андреев про символізм, часом просто символом, образом не алегоричного порядку. І навіть тоді, коли романтик буде у своїй роботі реальним, тобто коли він буде оперувати реальностями зовнішньої фактичності, і тоді той ключ, який визначатиме форму цього, те, що визначатиме ритм, те, що він виявлятиме, буде підкорене тому ідейному началу, яке він буде виявляти, а не законам цієї самої зовнішньої фактичності.

Наприклад: сучасні експресіоністи, з котрих один є найбільш яскравим представником, а саме Годлер. Весь експресіонізм, і взагалі так звані активістичні напрямки, які за останній час були, включно до конструктивістів,— вони найбільш активна категорія тих, хто творить, активна часом до істерики, скажімо, в експресіонізмі. Ви пригадуєте таку класифікацію сприймання: цілком пасивне сприймання і сприймання активне, яке вбачає співвідношення поміж явищами. Сучасне мистецтво можна віднести якраз до тієї другої категорії. Натуралізм є типовим зразком пасивного сприймання світу, таким, яким його бачиш. У Годлера така картинка: “День” — це тема, а зовнішня фактичність тут ніяка. “Похоронний марш” — цілком зруйнована всяка зовнішня фактичність. “Рубач” — тут є певний ритм.

Це перший крок для всякого художника, режисера: знати, ясно визначати для себе — чого саме він хоче, що має бути законом, у якому плані ідея вміщується, що є його стихією, як він змінитиме цю зовнішню фактичність, чи як він до неї підійде.

Поняття: реалістична драма, ідеалістична драма, класична драма, яка по суті реалістична.

Класична драма — реалістична через те, що класика визнає, що зовнішній світ досконалий. Романтика визнає, що світ недосконалий, що вище від цього зовнішнього світу є світ ідей, а тому цей світ мусить мінятися, коли хочеш виразити чи передати якийсь факт. Кандинський — типовий експресіоніст. Немає нічого більш ірреалістичного, як орнамент, а все-таки й тут усе взято чи то з природи, чи з ботаніки, чи ще звідкись, бо інакше ми не мислимо.

Конкретно, скажімо, коли режисер робить сцену і в цій сцені він накреслює її ритм у буквальному розумінні, ритм у часі, коли він підкорює цьому ритмові амплітуду руху від найменшого до найбільшого, до кульмінації, там, де ікт, то в усьому цьому лісі молодий режисер обов'язково заблудиться, коли він не буде знати ясно й точно для себе, що мусить бути виражене в цьому ритмі.

Чому я вмістив тут цей апарат пояснень? Тому що коли, скажімо, ми говорили, що інтелект переважає в роботі, то ми дістаємо драму повчальну. Є такі роди драми в історії театру, коли домінує уява, так домінує, що інші грають дуже малу роль: тоді виходить фантастика, казка. Коли домінує почуття, тоді виходить сентиментальна драма, слізна драма, мелодрама, “театр жаху”. Коли з усього апарату елементів драматичного твору ми бачимо у великій глибині тільки характери — тоді буде драма характерів, драма пристрастей. Ситуація є спеціальний ритм — ситуаційна драма. Інтрига — є також такі п'єси, інтригуючі. Доля — наша “Безталанна”, драма долі в чистому розумінні. Там, правда, забарвлення побуту і весь центр лежить у нещасній долі певного персонажа. Діалог — є п'єси конversaційні, “розмовні” (вони були у Франції 20—30 років тому). Видовищний момент — де драматург намічає всякі помпезні видовища, паради і виходи. Міміка — драматург висуває міміку так, що пише пантоміму.

Не треба забувати при цьому, що твір може бути реальним, а може бути реалістичним. У нас на Україні з реалізмом певне непорозуміння. Він пропагується, як звичайна психологічна п'єса, як грубе імітування життя. На ділі реалізм — набагато ширше поняття.

Є ціла низка родів драматичних творів, і вони настільки сучасні, настільки в сучасність вживаються, що вимагають певного точного визначення. У Волькенштейна визначення мелодрами і фарсу дуже добрі. Гротеск слабо визначений. Отже, хто в цьому не твердий, раджу в творах про драматургію прочитати про це, що дасть вам певні знання в цьому відношенні, принаймні в дефінітивному вигляді. А практично до того, як воно у режисера переломлюється в роботі, прийдемо пізніше.

4. 03. 1926 р.

## ПРО ЗАКОНИ ПРОСТОРОВОСТІ У ПОБУДОВІ МІЗАНСЦЕНИ

Наука режисури — справа довга. Як ви знаєте, т. Стах з Одеси переконав т. Христового в тому, що наших режисерів не можна розсіювати по світу, що їм треба бути разом, — переконав його таким чином, що сповістив його, ніби Мейєрхольд перед виставою “Ричи, Китай!” сказав таке: ви вибачте молодому режисерові, моєму учневі, який вчився у мене 4—5 років, адже режисюра дуже складна штука і її треба дуже довго вчитися. Коли я хочу в цьому курсі дати короткий нарис — все-таки він не виходить таким, як я хочу. На кожному кроці ми встряємо і не вміємо втриматися від того, щоб не загнатися в перспективі роботи в певну ґрунтовну розробку питання. Наприклад, драматургія. Я уявляю собі, що окремо треба було б послідовно вивести цілу теорію вступу в спектакль, цілу теорію першої частини, яка може мати своїм наслідком цілу низку законів, і це, безумовно, нам треба буде поволі проходити. Але через те, що ми на одній цій драматургії засіли б зараз, це нас трохи затримає, особливо на речах, які відомі в своїх основних моментах, з якими ви могли бути ознайомлені в попередній нашій роботі, а відтак і з літературою, яка є, і це можемо розробляти остільки, оскільки буде час. Я думаю, що для вас найцікавіше і найважливіше — це найскоріше пройти основну річ режисерського ремесла. Не знаю, чи те, що я читаю, дає вам дещо, чи ні. Але треба, щоб це було сказано. Треба, щоб коли я буду переглядати роботу Бортника, чи Тягна, чи Шмайна, чи Кудрицького, чи Дубовика, чи кого іншого, щоб я міг сказати щось, причепитися до чогось такого, що було сказано, а не було зроблено, і чому не зроблено. Інакше не може бути. Весь час ми говоримо так, наче все засвоєно, а на ділі багато не засвоєно.

Сьогодні я хочу зробити маленький екскурс у царину мізансцени, яку, може, в двох лекціях у цілому вичерпаємо. Потім думаю зробити такий же екскурс на тему принципу, принципового будування спектаклю. Це друге, що нам треба обов’язково вичерпати, і тоді повернемося знову до драматургії і будемо по черзі проходити ті речі, що якраз можуть придатися товаришам у черговій роботі.

### *Мізансцена*

Під мізансценою я розумію виведення видовища з погляду просторового. Про це ми колись говорили і це формулювання аргументували. Повторювати це, може, немає рації, воно самозрозуміле до певної міри.

Звичайно, що мізансцена є складовою частиною, елементом спектаклю, видовища і, як весь спектакль, визначається: 1) принципом спектаклю; 2) місцем, на котрому спектакль розгортається. Коли ви робите спектакль на сцені, на якій нічого немає, мізансцени будуть визначатися вільним місцем. Щодо принципу: коли ви робите спектакль на засадах психологічного театру, то мізансцени будуть визначатися психологічним моментом. Коли ви робите спектакль у плані життєво-психологічного театру, то мізансцени будуть зумовлюватися всяким моментом на сцені:

місцем на сцені, речами на сцені, що відповідає певній аналогії в житті. Коли ви ставите спектакль у плані побутового, то побут великою мірою визначає мізансцени, оскільки ви це маєте показати. І не тільки щодо плану, а взагалі щодо принципу спектаклю, щодо того, чим спектакль просторово характерний, що для нього є його просторовим обличчям — це пізніше колись буде ясніше, ніж тепер. Отже, як сказано, мізансцени визначаються місцем, на котрому грають. Коли, наприклад, ви граєте на сходах якого-небудь педагогічного музею, де є тільки колони і сходи (можна зробити прекрасний спектакль), мізансцени будуть визначатися цим місцем. Це місце вміщає в собі всі ті особливості, стосовно яких, як у певних нормах, може бути виведений спектакль щодо мізансцени. Коли спектакль відбувається в цирку, то очевидно, що це коло і публіка з усіх боків визначатимуть мізансцени.

Мізансцена визначається також місцем, де сидить публіка. Оскільки спектакль робиться для публіки, і метою спектаклю є демонстрація його публіці, слід орієнтуватися на те, де публіка перебуває. Так було в театрі Шекспіра, де публіка сиділа на сцені, в ложі тощо. В цю мить там важливий не тільки просторовий момент, а й взагалі сам принцип спектаклю.

Принцип не тільки визначає матеріал, яким ви обмежуєтесь у даному спектаклі, не тільки визначає норми, в рамках яких ви поєднуєте цей матеріал, а й зумовлює перш за все рушійну силу; мізансцена ж у цій своїй частині, де люди не тільки стоять, а й рухаються, це саме, що зрушує їх з місця, що уможливорює появу спектаклю, що є згодою поміж публікою і спектаклем, — це і є принциповий момент.

Ми собі так можемо уявити. Наше визначення принципу — воно було для своїх потреб, що було й зазначено, як і взагалі все, що ми робимо в теорії. Воно трохи криво, але там є цей момент, і його не треба забувати. Зокрема, може бути загальна теорія, і, безумовно, існує окрема теорія.

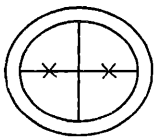
Мізансцена вступна у всяких планах, мізансцена фінальна у всяких планах, мізансцена всіх частин і всіх головних точок, пунктів усієї видовищної композиції, але на цьому ми спинятись не будемо.

Ми звернемо увагу на практичні речі, а саме: визначення принципових засад спектаклю. Це стосується й мізансцени. І, вирішуючи спектакль у цілому, як він буде виведений, нам доводиться щоразу вирішувати і принцип мізансцен. Безпосередньо після вирішення принципу мізансцен, коли ви розпочинаєте планування спектаклю, йде визначення, вирішення для спектаклю мізансценних магістралей. Під магістраллю ми розуміємо в звичайній мові головний шлях, канал, у котрий можуть входити менші; в усякому разі, таку орієнтаційну лінію, яка визначає рисунок сліду проходження фігур у просторі місця видовища. Як було сказано раніше, мізансцени, а тим самим у першу чергу магістралі, будуть визначатися місцем, на якому видовище буде показано. Це місце може бути дане, а можете й ви самі його собі зробити. Місце, дане в цирку, чи на площі, чи в музеї, — воно може бути утворене, коли ви на сцені ставите станки чи, може, коли ви готуєте спектакль у плані життєво-психологічному, то ставите кутки павільйона, розставляєте меблі, складаєте передумови для створення мізансцен і магістралей.



Тут треба пам'ятати про одне, про що я колись говорив, як про повітря (це незручна назва), а просто про це треба пам'ятати, що в усякому здоровому, не занепадницького типу театрі, де матеріал не хоче заперечувати сам себе, а хоче лишитися собою, тобто не підроблюється під інший матеріал — у такому типі театру законом по відношенню до мізансцен буде те, щоб актор завжди виступав як об'ємна річ, виступав як такий. Мізансцени мусять створювати такі передумови. В занепадницькому театрі природа і природні прикмети самого матеріалу будуть затиратися, будуть ліпитися в якісь пластичні групи; не так, як пластичний грецький хор, чи чоловік на сцені, а так, що вони прагнуть зобразити з себе скульптуру. Це занепадницька річ, оскільки вони виходять із рамок театру. Це треба пам'ятати взагалі при вирішенні питання мізансцен. Це те, що я колись назвав, що поміж фігурами мусить бути повітря, коли тільки буде відчуття архітектурності побудови всього, а не інакше.

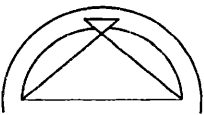
Для циркової арени магістралі будуть по горизонталі і по вертикалі.



Звичайно, основне місце, на котрому точиться дія — це місце посередині, причому дуже можливі такі мізансцени, що персонаж виходить вперед, вони сходяться, — але в такому разі це абсолютно не заперечує основному, бо мусить походити від кола, оскільки можуть бути намічені для спеціальної мети ті фігури в колі, які будуть так закінчені, як закінчене коло в собі, буде певна абсолютна симетричність. Можуть бути створені й такі поодинокі моменти, але це не важливо. Важливо те, що коли дія втрачає характер, при якому вона охоплює всю арену, а звужується до зовсім локального, коли публіка втрапить із поля зору всю арену і втрачає її відчуття, тоді тут можливі найрізномірніші у своєму контрапункті побудови мізансцен.

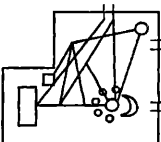
Який закон можна з цього вивести? Можна вивести такий закон, що магістралі завжди йдуть паралельно до форми установки чи то місця дії, і по всіх лініях, які з'єднують протилежні точки даної фігури.

Коли ми, наприклад, будемо мати сценічне влаштування таке, як маємо в "Шпані", де є півкола, то ясно, що магістралі мусять йти по паралелі до цього півкола; і коли буде інакше, то буде фальшиво. І це глядач відчує. У глядача просторове відчуття якраз такого оформлення, і він якраз у порядку може сприймати без перебоїв, що перешкоджають, і тут можуть бути комбінації різного порядку, оскільки вони вміщаються в півколо, оскільки вони в півколі являтимуть собою певну контрапунктково завершену річ.



Коли ми, наприклад, будемо мати сценічне влаштування таке, як маємо в "Шпані", де є півкола, то ясно, що магістралі мусять йти по паралелі до цього півкола; і коли буде інакше, то буде фальшиво. І це глядач відчує. У глядача просторове відчуття якраз такого оформлення, і він якраз у порядку може сприймати без перебоїв, що перешкоджають, і тут можуть бути комбінації різного порядку, оскільки вони вміщаються в півколо, оскільки вони в півколі являтимуть собою певну контрапунктково завершену річ.


У життєво-психологічній п'єсі цілком інакше. У вас міняються і вимоги до мізансцен. Магістралі перш за все почуттєві, інакше сказавши — залежні від чисто практичного відношення персонажа до предметів і всієї обстановки, що може бути, коли уявимо собі четверту стінку. Для четвертої стінки в самій формі немає закону побудови мізансцен, а є закон у почутті, в практичному ставленні персонажів до цих самих предметів. Мізансцени, очевидно, будуть визначатися перш за все почуттєвим моментом. Відтак, оскільки такий павільйон переводить нас у принцип спо-



У життєво-психологічній п'єсі цілком інакше. У вас міняються і вимоги до мізансцен. Магістралі перш за все почуттєві, інакше сказавши — залежні від чисто практичного відношення персонажа до предметів і всієї обстановки, що може бути, коли уявимо собі четверту стінку. Для четвертої стінки в самій формі немає закону побудови мізансцен, а є закон у почутті, в практичному ставленні персонажів до цих самих предметів. Мізансцени, очевидно, будуть визначатися перш за все почуттєвим моментом. Відтак, оскільки такий павільйон переводить нас у принцип спо-

глядальної картини, то, очевидно, і мізансцени будуть підлягати тим самим законам, яким у живописі підлягає композиція картини. Ви не зробіте так цього павільйона, щоб одна половина була зайнята меблями, а друга половина була порожня. Це суперечить усякій композиції картини. Там мусить бути чисто математичний розрахунок: заповнення всієї площі так, щоб картина трималась. Так будете будувати і мізансцени, ніби життєво-правдиво, ніби ви по-мхатівськи не підходили до побудови мізансцен із четвертою стінкою. І тут всяка класифікація мізансцен мусить звестися до мізансцен уздовж рампи, в глибину, на другому плані, мізансцена до стільця. У МХАТі кажуть: “Пройдіться”. Пройшовся. І куди хочеш прохосься. У МХАТі — пройшовся, підійшов до вікна, замислився,— в кожному разі цілком інакший принцип. Тут про мізансцени багато говорити не доводиться, тим більше що ми з такими постановками не будемо мати справи.

Треба не забути, що мізансцена має дещо спільне з геометрією, в тому розумінні, що вона може мислитися планіметрично і стереометрично. Мізансцена мислиться планіметрично, наприклад у театрі комедії дель арте, де вона визначається таким створенням місця дії: є певна означена кількість місць дії, і до другого виходу персонаж не піде. Мізансцена грає роль вільнограючої і самоцільної подачі на цьому першому плані. Тут важливе те, що мізансцена, сам перехід, сама подача, фігури за винятком своєї чисто театральної появи як такої не грає ніякої



ролі. Глядач не настроєний на те, щоб сприймати цю мізансцену, як динамічний момент. А мізансцена в розумінні зміни місця має першокласну властивість щодо своєї динамічності, оскільки зрушення людини з місця передбачає якусь зачіпку, якусь силу, яка рухає, а фігури, які тут стоять, відходячи чи рухаючись, не впливають ніяк на положення інших фігур. Отож у життєво-психологічний п'єсі в павільйоні стоять фігури. Видимість життєвості цілком припускає таке, наприклад: стояли, стояли, і раптом одна фігура зірвалась, вибігла і нема. Рисунок, який вийде, буде рисунком, у якому виразно видно слід цих фігур, який вони залишають після себе. План ліній, по котрих вони рухаються, настільки безперечно буде мислитись на площині, буде зумовлений такою площиною, що стане картиною на цій площині, буде мислитись саме як на площині, так що ми зможемо прилучити цей план до планіметричного підходу.

Взагалі література про мізансцени дуже бідна. Це одна з речей, яка зникає так само, як актор. У грецькому театрі дані про мізансцени також недосконалі. Фігури грецького театру виходять із певних дверей на сцену. Мета мізансцен — подати фігури як фігури, і більш нічого. Зрозумійте ясно за протилежністю, що ми вважаємо стереометричною побудовою.

Планіметрія — це наука про геометричні фігури на площині, стереометрія — геометричні фігури в об'ємі. Коли згадаємо, що будь-яка одночасність є просторовою штукою, будь-яка одночасність викликає відчуття простору. І коли Тягну в “Жакерії” робить так: стоїть маса, кілька фігур, і в одному місці рухається хтось, а рівночасно, коли він рухається, то рухається хтось і в іншому місці. Весь “Газ” був так побудований, що не мо-

жна рушити тіла в одній точці, щоб не дати відповідного відтягаючого одночасного руху в іншому кінці сцени, щоб тим самим не створити відчуття порушення всього. Оскільки в двох місцях фігури зрушилися, загальна фігура не змінилась, а далось відчуття просторового.

Вирішуючи спектакль у його принципових означеннях та основах, нам доводиться й визначати мізансцени в цьому відношенні. І це надзвичайно важливо, що мізансцена має мислитися планіметрично, як квадрат, трикутник, дуга і т. п. не тільки як такі; вона може бути вирішена не тільки коли йде в плані певного відомого типу театру, або коли вона йде в якомусь випадковому для театру місці, наприклад у лісі; вона визначається не тільки самим місцем, але мусить мислитися залежно від того, як принципово мислиться весь спектакль, чи планіметрично, чи стереометрично, чи ви мислите весь спектакль як одну архітектурну побудову в розумінні просторовому, чи ви мислите його як допоміжні побудови, де акцент буде зроблено на фігурах виконавців, на ігровому елементі спектаклю, настільки сильний акцент, що динамічна значимість мізансцен відійде повністю на інший план. А динамічна значимість для мізансцен відіграє колосальну роль. Це питання, що вимагає певного теоретичного обґрунтування.

Це, звичайно, стосується не лише принципових положень спектаклю, але пов'язане з ним, оскільки одне входить у друге; це стосується і положень стилістичних. Ми можемо собі уявити і знаємо мізансцени монументального характеру або, наприклад, декоративного характеру. У принциповому визначенні спектаклю можна знайти багато таких положень і стилістичних можливостей.

Аби було ясно, що я розумію під декоративною мізансценою: те, що ми бачимо в опереті, те, що ми бачимо в ревію, те, що ми бачимо в певному сорті танку та балету — це є мізансцена, в котрій розташування чи комбінація руху поодиноких фігур, пов'язаних між собою в цьому русі, набуває певної самоцінності своєю переладованою формою. Всі ці виходи  $\chi$ -фігур поруч, або як співають куплети в опереті: співають двоє, міняються місцями так, що утворюють собою, як рисунок, певний орнамент. Вони, скажімо, проспівали і танцюють у такій строгій паралельності, однаковості, що форма їхнього переходу робиться певним самоцінним елементом, який виходить на перше місце. Фокус у всіх елементах, матеріальних чи тематичних: він розпачливо кричить, це забиває враження від того, по якій лінії він іде. Коли цього немає, коли він пересувається, не відвертаючи уваги від форми свого руху, то мізансцена буде декоративною, прикрашаючою, орнаментальною. Такі мізансцени бувають у видовищах, наприклад: сидить король, і навколо стоять його служники. Це декоративно побудована штука (наприклад, "Енеїда"). Мізансцена в стилістичному розумінні може бути монументальною.

Що таке монументальність? Монументальність — це те, що виходить при такому способі будування творива, коли ви, мислячи якоюсь значною цілістю, вмієте одночасно мислити з погляду кожної складової частини. Одне слово, так: коли ви мислите таким чином, що обмірковуєте якусь фразу або складову частину монумента, чи, скажімо, складову частину

будвілі або музичного твору, ви обмірковуєте ікт (наголос), тобто наголошену частину цієї фрази.

Все інше, хоч би яким воно було само по собі, не є предметом вашого мислення, ви мислите про цей ікт, наголошеність, і до нього вдаєтеся: це буде протилежне до монументальності. Монументальність з'являється, коли ви, думаючи про якусь значну цілість, обмірковуєте і її складові частини, думаючи одночасно про ікт; коли ви досягаєте напруження, широкого охоплення, що відповідає монументальному станові. Монументальною ми можемо назвати піраміду: камінь на камені, і на ньому ще камінь. Кожна частина існує як така і одна немислима без другої; це дуже виразно подано. І тут, звичайно, неможливо обійтися без точних понять, таких, як значимість і певна величина масштабу. Наприклад, монументальною буде мізансцена, коли ви розмістите людей, що беруть у ній участь, далеко між собою, тобто настільки далеко, щоб глядач, дивлячись на них, намагаючись охопити їх одним поглядом, мусив з'єднати ці дві речі, охопити все, а не в головних частинах.

У мене на полиці книжки. Між ними є десять томів Брема. Беру подумки одну книжку зсередини і намагаюсь уявити собі все, що в цій книжці є: палітурки, всередині — задруковані аркуші, з якого вони матеріалу, зосереджуюсь на цій книжці, намагаюсь охопити її цілу. Потім беру дві книжки. Я вже не бачу друкованих сторінок. Бачу чотири палітурки і масу паперу. Є така стадія, де щось із деталей не піддається нашому охопленню. Коли я таким чином дійшов до десяти книжок, бачив кілька істотних моментів. Бачив, як перемережувались палітурки в квадратних лініях, папір як масу, фарбу як просякаючий елемент: це монументальне. Монументальність з'являється тоді, коли об'єкт, який ми споглядаємо, власне, те, що у нас викликає потребу його відтворити, є таким великим, що це не одна книжка, не дві, не фарс, не драма, а саме десять томів Брема, в яких істотно виходить на перший план, і саме таким чином, саме в таких величезних відстанях і масштабах, як у цих десяти книжках. Воно просторово розширюється. Вони можуть мислитися як складові частини лінії підходу до головного ікту. В музиці це розв'язується легше. В часовій послідовності легше охопити кожен частину, коли слухаєш, коли підходиш з погляду монументальності як певного методу, і як вона проявляється в деталях. Важче вона дається в тих речах, де грає роль одночасність, тобто в просторовому моменті. В театрі — наполовину, оскільки він і часовий, і просторовий. У театрі ще є перетворення. Все мистецтво — це вміння в слушний час виокремити якийсь елемент природи і при висуванні цих елементів створити доцільну у своєму призначенні річ. Питання акцентування — питання принципове.

Мізансцени можна порівняти з простим розташуванням сил. У нас суть полягає у принципі побудови спектаклю. Щодо побудови мізансцен у нас руки розв'язані. В "Жакерії" стоять четверо попів, і один з них рухається, і якраз той, що не має слів. Це таке вивільнення енергії, яке потрібне для втілення ідей, котрі стоять поза побутом, поза психологією і т. д. "Озеро Люль" усе побудоване на цьому принципі. Стоїть персонаж, а там ходить народ. Поруч стоїть чужий персонаж. Перший говорить, а чужий

відходить. У вас враження, що той, який говорив, створив колосальну динаміку.

Монументальність не пов'язана з розміром і кількістю фігур. Справа в тому, що кількість матеріалу не визначає стилю. Тут важлива наявність принципового моменту в монументальному стилі. Тут важливе осмислення цілості і кожної деталі зокрема. Справа в тому, що ми вважаємо деталю в кожному випадку. Коли ми дійсно беремо фактичну матеріальну одиницю, яка в цьому творі прийнята за деталь, тоді це буде монументальне. Камінь у піраміді прийнятий за таку одиницю.

Коли людина робить стрибок у балеті, її лінія з погляду просторового не буде лінією на підлозі, а буде напрямком. Вона зумовлена і є носієм згасаючої сили. Мізансцена в широкому розумінні — це все, що ми бачимо на сцені, що твориться на сцені, не в розумінні дієвому, а в просторовому розумінні. В балеті ця лінія, по якій іде балерина, мислиться не як лінія, а як рух, тоді, коли, скажімо, в комедії дель арте це розуміється як лінія, де персонаж починає грати.

15. 03. 1926 р.

## **ДО ТЕОРІЇ ПРОСТОРОВОЇ НАГОЛОШЕНОСТІ Й РЕАЛЬНОСТІ НА СЦЕНІ**

Останнього разу ми зробили маленьку вилазку в проблему мізансцен. З приводу запитання, яке було тут поставлене, я тут не помилився на слові, вважаючи, що про це вже було раніше сказано: мізансцена в широкому розумінні — це весь спектакль, як певне виведення п'єси, певної сцени, і, як пригадуєте з давніх моїх лекцій, це виводиться із самого слова, котре має таке значення у французькій мові. Думаю, що, пригадавши вам це, не треба буде ширше про це говорити.

В справі мізансцен, як було сказано, вирішальну роль грає принципова сторона всього спектаклю, тобто принципові засновки всього спектаклю. Я не пригадую, як ми формулювали принцип спектаклю, але в усякому разі ми хотіли цим окресленням в одній стислій дефініції вичерпати уявлення про спектакль, як творене; вичерпати в такому розумінні принцип, як він насамперед у філософії вживається, тобто як певна основа буття, в даному разі — певна основа спектаклю. І тут ми не обійшлися без моменту підсумовування. Вона, ця основа, через те й досить невловна практично, і ці підсумовування, що в ній закладені, підсумовування поодиноких складників, вони через свою стислість недосить ясні. Я знайшов зручніше визначення цього поняття, що на позір і не є власне визначенням. Можна сказати так, що коли ми говоримо про принцип спектаклю, то ми маємо на увазі ті обмеження, які ми на себе накладаємо в роботі. Це я виводжу з того, що всяке мистецтво є обмеженням природи, причому воно цю природу може найбільше розповивати, може робити її найбільш вільною в іншій площині. Але кожне явище, яке, як певен зразок чи як певна тема, піддається мистецькій обробці, мусить бути у чомусь обме-

женим, щоб про нього, як про мистецький твір, можна було говорити. І от коли б ми хотіли дати спектаклеві стислу дефініцію, що є принципом усього спектаклю, то ми мусили б перш за все охопити всі ці обмеження, які ми в усіх сторонах театру приймаємо як вихідну точку, як керівний принцип, мусили б звести всі ці обмеження до якоїсь однієї цілості, котра в чомусь відповідала б тому, що ми, як дефініцію принципу спектаклю, мали раніше, 2—3 роки тому, і прийшли до того, що вона вже не діє, тому що наголошується те, що нині сприймається як найважливіший чинник.

Перш за все найважливіше і найважче для нас — це вирішити в кожному спектаклі принципову справу. Перше — це основна умовність, коли можна її так назвати.

Під цим я розумію: щоб міг існувати грецький театр, щоб міг існувати наш театр чи будь-який інший театр на світі, мусить бути якось в якійсь площині виражена, в якійсь площині акцентована така потреба цього театру у глядачів, що він стає прийнятним. Те, що нам показують, не є для нас смішним, диким, настільки воно збігається з нашим відчуттям. Наприклад, китайський театр — він страшенно цікавий для аматорів, для кіл митців. Для пересічного громадянина білої раси китайський театр — мука, в котрій дещо, як екзотичне, його вражає, може викликати якусь цікавість, а здебільшого це огидний, смердючий льокаль, у котрому люди показують речі, які для нас нічого собою не являють, бо для нас немає тієї основної умовності, яка існує для китайця.

Грецький театр: ми не припускаємо, щоб він міг існувати без цієї самої основної умовності, яка властива була тільки давнім грекам. Перш за все йдеться про глибоку переконаність у релігійних підвалинах того часу, які дозволяли пересічному глядачеві сприймати той пафос і маску, приймати їх не тільки за справжню монету, але й піддаватись їхньому переконанню. Не тільки, наприклад, поет, музикант, що шукає чисто естетичної насолоди, може знайти і поцікавитися по-своєму розв'язаною справою театру чи цікавою і високою своєрідною технікою, — котрий дивиться як дослідник. Такий глядач інакше сприймає. Для звичайного глядача потрібна ця основна умовність. І у будь-якому театрі, в будь-який час вона обов'язкова.

В наш час, який, по суті, великою мірою має характер захопленого історизмом і еkleктизмом, час величезної диференціації, ясно, що театр будується для цілком інакшої основної умовності — театр трагедії, театр оперети, театр сатири. Те, якою основною умовністю ми обмежуємося, є першим і основним боком, принципом спектаклю. Тут грає величезну роль світовідчуття, традиція, котра з світовідчуття у сполученні з театром впливає; тут величезною мірою грає роль ідеологія. Наприклад, "Комуна в степах" М. Куліша — той самий спектакль у робітничій аудиторії справляє величезний вплив; той самий спектакль для Савченка чи для непмана є нудним, неприйнятним, оскільки для непмана цієї основної умовності немає (те, що червоне, добре, те, що біле, погане). Спектакль повинен інакше будуватись для такого глядача, коли він має існувати як театр, як життєвий процес, і цілком інакше для робітника. І ви зауважили, як на деяких спектаклях публіка кричить від задоволення, коли б'ють

процесію. На таких принципах дії, котрі апробуються глядачем заздалегідь, можна побудувати весь спектакль, оскільки в ньому є мораль даного класу, який апробує такі речі.

Друге — це матеріал. Починаючи роботу над спектаклем, творення театального видовища в якій-небудь стадії, чи стадії організації театру, чи спектаклю як такого, ви мусите вирішити для себе, що для спектаклю є матеріалом, мусите себе обмежити і в цьому відношенні, і то набагато гостріше, ніж, може, ви відчули це у першій точці. Як ви мусите себе обмежити? Наприклад, що у вашому спектаклі грає роль? Музика грає роль чи не грає ролі в спектаклі? Яке-небудь оформлення взагалі, то є певна стала річ (*fest Sache*), це є річ побудована, вона не бере участі у вашій композиції спектаклю. Щодо матеріалу, то принцип такий: обмежити себе. Чи актор у вашому спектаклі жива людина, чи дерев'яна шашка, і чи слово грає роль, і в якій мірі грає роль, чи висувається на перше місце літературний бік? Чи актор має тільки подавати гострі фрази і тільки тими фразами брати, чи як-небудь інакше? Чи ви, може, принципово берете музику, як, скажімо, дуже істотний складник спектаклю, обмежуючись, очевидно, у чомусь іншому? Чи коли, скажімо, матеріал таких загальних означень, як актор, музика, література, ми захочемо поділити і доторкнутися до того, що ми назвемо нормою або методом. Це третє. Воно буде поміж другою і третьою точкою. Скажімо: у актора що буде матеріалом? Його нутро, чи, скажімо, його зовнішня виразність тіла, чи пластична сторона його тіла? На чомусь принципове обмеження мусить лежати? Всього відразу не дасте. Наприклад, пластики з біомеханікою. Так може думати тільки Туркельтауб. Ми знаємо, що це принципово дві різні речі. Цьому відповідає в певній мірі стихія, з якої ви будujete спектакль, це є фактично матеріал, з якого ви будujete спектакль. Ми можемо уявити собі, що мистецтво взагалі — це є процес зовсім органічний, який не вимагає попередньої свідомості, що ти робиш мистецтво. Всяка імпровізація часто позбавлена цієї самої закваски, що це мистецтво, і всяка мистецька робота здебільшого мусить бути імпровізацією. Воно так є. Я, чи хто інший, певна річ, знаємо, чим є рефлексія, розрядження певної активності, що так чи інакше оформлюється в матеріалі. Так і тут. Матеріал можна з'єднати з уявленням про стихію, в котрій ми, як певний активний і індивідуальний чинник, якось його оформлюємо.

Дальшою принциповою річчю є те, що зв'язується з драматургічним боком — це питання про рушійну енергію. Це також принципова річ у такому розумінні: що інакше, коли рухає пристрасть, що інакше, коли рухають психологічні випадковості, що інакше, коли рухає класове протиріччя. Це те саме, що ми говорили про поділ драматургічних форм. І питання про мізансцени грає колосальну, першорядну роль. Наша робота — хаос. І не тільки у нас. У російських театрах здебільшого в цьому відношенні колосальний хаос. Раз актор рухається тому, що він говорить якісь слова, розряджується якоюсь дією у формі словесного виразу, — актор рухається тому, що режисер його зрушує з міркувань динаміки спектаклю, даного моменту, якщо він з чисто психологічних міркувань вражений якоюсь містикією, чи, скажімо, що-небудь таке зробить. У цьому відно-

шенні треба також собі встановити принциповий підхід, — чим я й керуюся, зрушуючи актора, плануючи спектакль.

Що зрушує актора з місця? Не випадковість, не “суміш можливостей, підпорядкована неясно відчутній зміні місця”, а те, що ви собі, як певне обмеження, поставили як принцип у роботі.

До цього дуже близький метр спектаклю, тобто те основне, що ви визначаєте у спектаклі і що має в спектаклі бути, як момент, який так само, як метр у поезії, як метр у музиці, підсвідомо тримає глядача; те, що є канвою даного спектаклю. Глядач у всьому спектаклі постійно мусить його відчувати, не звертаючи на це ніякої уваги, вірніше, не стежачи за цим; те саме, що в музичній п’єсі ми кажемо: метр — це гармонія. У давній музиці, де гармонія була супроводом, де супровід сам по собі був акордовий, глядач за ним не стежив. Він одноманітний, як усякий метр. А стежить глядач (слухач) за самою мелодією, за співом. Акомпанемент настроює на слухання, він є тим, що звертає увагу на цей самий спів, момент, який підкреслює звучання даного співу.

Скажімо, в грецькому театрі це була патетичність, що звучала в голосі всіх, піднесеність тону, котра сама по собі — дуже істотний елемент театру, істотний тим, що глядач настроєний на те саме відділення від спектаклю, на те саме ставлення до самої моралі п’єси, до подій, які там є. В кіно, наприклад, таким моментом є машинка сама по собі. Те, що вона тріщить, навіть коли вона йде тихо, те, що ця машинка має змогу кожної хвилини перенести нас відразу на тисячі верств, до цього додається музика, як супровід. Ми її не слухаємо, ми за нею не стежимо. Вона нам допомагає легше дивитись картину, це певний фон, котрий ми встановлюємо для глядача, щоб він міг більш зосереджено стежити за перипетіями дії. Очевидно, коли увага глядача, як ми вже про це говорили, мусить охопити дві речі, його увага більш загострюється. Протягом усього спектаклю ми встановлюємо щось відповідне метрові, щось таке, що є цим супровідним моментом, що ніколи не виходить з поля сприймання глядача і за котрим він не стежить насторожено, котрий є однією з надбудов, що ми їх робимо. Очевидно, що це сприймання поміж метром і ритмом, поміж моментом постійним і тим, що міняється, — воно є в усьому. Це є закон космічний.

У спектаклі принцип мусить бути знайдений, оскільки принципи бувають різні. Наприклад, у п’єсі з загостреною дією до такої міри, як, скажімо, у всяких пригодницьких речах буває, мусить бути в самій побудові фабули від самого її початку чи в якийсь момент ясно даний мотив сюжетний чи мотив фабульний, який чекає на розв’язання наприкінці, який нас примушує, наприклад, не кинути книжки, доки не дізнаємося, що сталося, чи подивитись увесь фільм. Це може бути, наприклад, чи повинчалися герої, чи ні. На підставі цього затримуючого моменту, в розумінні цих самих пригод можете без кінця тягнути ці візерунки, наприклад, у Жюльє Верна.

Метр настроює на характер сприймання. Це, що я говорив на лекції для акторів про натуралістичний театр, чийм метричним моментом є людська інерція, фізична і навіть більш фізіологічна і побутова — це є са-



ме стихія, в яку саме як в аспект втягується глядач. Пафос у грецькому театрі — це чисто ідеалістична штука, що підтягає наші почуття до певного чуттєвого аспекту, аспекту не в філософському розумінні, а в розумінні чуттєвої установки. Тут так само натуралістичний театр — матеріалістичний в основі своїй не менше, як театр конструктивістів,— якщо взагалі можна говорити про матеріалістичне мистецтво. Там ми настроюємось на певний фізіологічний факт, на певні побутові факти, настроюємось на почуття реальності й натуральності в найширшому і найглибшому розумінні, на чому розгортається дія.

Ритмічне виявлення в натуралістичному театрі мусить бути. Інакше не може бути нічого. Саксаганський рухається на сцені — це вже є ритм, але він затримує, він тягне назад. Певний ритм повинен бути. А щодо ступеня, то можливо, він дуже правдоподібний. Там метр мусить бути куди сильніший, мусить вийти куди сильніше, ніж у якомусь іншому плані в спектаклі. Шекспіра якраз і важко прийняти тепер у такій формі, як він написаний, через те що там метр набагато статичніший, аніж ми можемо прийняти. Там затримуючий момент набагато сильніший, аніж ми зараз припускаємо; але певна рівновага мусить бути, бо інакше не буде повного ефекту мистецького твору.

Ми мусимо розрізняти пафос, який спільний глядачеві, драматургові, виконавцеві, пафос, який є основною умовністю, і патетичність (у грецькому театрі). Це наявність у спектаклі певних вібрацій, певних суто формальних елементів. Патетичність, як основна умовність, як те, що уможливорює спектакль, відіграє іншу роль і є чимсь інакшим, як наявність у його веденні, у його перебігу над нами постійного морального, ідеологічного і зовсім матеріального певного не надбудованого факту. Це звучання голосів саме по собі (піднесене звучання), в даному разі воно мається на увазі, як метр даного спектаклю. Все це належить до основних речей.

Умовність у грецькому театрі — це “Зевс — бог, Мойра — доля”. Патетичність — це піднесений голос, на який розмір він нас настановляє. Умовність — це більш засновок принциповий, а метр — це вже частина спектаклю. Метр у музиці — це певна однаковість долей, надання цілому характеру певної однаковості; також у нас — надання цілому характеру певної однаковості, а на цьому — малюнок барвний, різнорідний.

Щодо мізансцен, то всі ці речі будуть мати дуже велике значення. Яке буде мати відношення до мізансцен основна умовність? Тут входить момент світовідчування. Коли ми зараз цілком добре можемо ужитися в мізансценах, побудованих на планіметричних фігурах, остільки такі геометричні фігури утворюються як магістралі, по котрих розводимо людей. Оскільки зараз нам треба, щоб матеріал сам по собі не змазувався, а саме відчувався у своїй об’ємності, формі, суті, характері — матеріалом, значить, якщо це нам зараз подобається, то років із двадцять тому, до революції, це вражало б у якому-небудь московському художньому театрі, де саме стиралися ці межі об’ємності. Там, звичайно, ця частина принципу спектаклю відіграє колосальну роль на сцені.

Матеріал грає також колосальну роль, коли ми його зв'яжемо з третьою точкою, з нормою, з тими законами, що ми їх встановлюємо для спектаклю як певний план, у певному відношенні. Коли ви визначаєте свій матеріал, скажімо, актора: в цьому спектаклі актор принципово стоїть на точці зору, що мистецтво — це не гра. Очевидно, що мізансцени, які ви будете будувати, будуть цілком інакші, коли ви скажете, що мистецтво — це не гра, а це гвинтик машини. Або, наприклад, так: ви берете собі психологію в найвужчому розумінні, психологію, як тему і як стихію. Що буде головним? Мізансцени будуть надбудовані архітектурно. Вони будуть робитися десь угорі. У надбудові, яку ви робите, в цьому дієвому відображенні психологічних едностей чи психологічних процесів, ви будуватимете їх, розв'язуватимете їх архітектурно за певною правильністю в цілком інакшій висоті понад цим, а актори цілком інакше будуть рухатися в життєвому плані, тоді, коли у вас спектакль може бути архітектурно побудований за математично точним розрахунком. (Є двоє видимих людей — поміж ними драма. Де є те, що ви організуєте, де є цей матеріал, у котрому ви працюєте, в рамках якого ви виражаєте? Чи ваш вираз у тому, що вони будуть рухатися, чи це буде вираженням, що він кожен відтінок свого переживання буде зовнішньо виявляти переміною в просторі? У психологічному театрі все валилося — а він стоїть, які б там бурі не були — він стоїть. Є навіть пауза. Десь іде драматичний бій, але не в тому, де є фізична мізансцена. Ваша побудова буде поміж драматургом і ними. Вона збігається з ними, але крутиться коло них кругом. У “Газі” психологічні переживання накладалися на зовнішні).

Вирішення матеріалу і стихії, в якій ви працюєте, — воно грає обов'язкову роль. Ще й метод грає роль (метод — вузько), норма, що її прикладаєте до розв'язання, норма, яка зобов'язує до всього спектаклю і як його вести, оскільки мізансцена — перемінна річ.

Рушійна енергія. Є різниця, коли актор зрушився від хвилювання, а коли він може вийти на сцену і статично декламувати вірш. Є такі статичні форми театру. Очевидно, що і це грає величезну роль. Метр мусить також бути взятий до уваги при мізансценах. Метр відбивається на мізансценах остільки, оскільки ви цілком інакше будете komponувати сцену, коли сцена йде під музику, як під річ суто метричну — музика як фон чи як акомпанемент. Ви будете інакше комбінувати мізансцени, коли в цьому немає метру, а є в чомусь іншому. Воно принципово впливає на побудову мізансцен.

Постає питання про те, як мають бути побудовані мізансцени з погляду їх виведення в часі. В цьому відношенні в нашому театрі я це почуваю особливо гостро, і так само в багатьох інших театрах ви це знайдете, — буває певна плутанина.

6. 04. 1926 р.

# **ЛЕКЦІЇ З ПРАКТИКИ СЦЕНИ**

---

---

## ПРО СВДОМІЙ ПІДХІД ДО ТВОРЧОЇ РОБОТИ, ПРО СУТЬ МАЙСТЕРНОСТІ

Заняття наші з тренування і практики сцени не обов'язкові. Це значить: хто не має охоти, часу чи взагалі вважає з інших мотивів, що йому важко відвідувати ці лекції, той може не бувати. Але хто вже буває — хай працює.

Робота наша, яку ми знову починаємо, повинна бути продовженням тієї роботи, яку ми вели досі. Остання наша лекція була ще навесні минулого року. Повинно б бути так, щоб ми вели роботу як продовження. Ми вже цілий рік не працювали, а за цей рік багато чого змінилось, перш за все ви грали, багато в дечому повиростали. Практика сцени безпосередньо має свій виховний вплив. Я це бачу на ваших виставах, хто наскільки просунувся.

Друге: тепер для нас багато дечого ясно: ми намагалися з'ясувати собі напрямки роботи тільки лабораторним шляхом. Зараз експериментальна праця з акторами буде мати значення виключно для системи педагогіки, і аж ніяк не для напрямку в нашій роботі.

Раніше найголовніше з експериментальної праці було те, що спрямовувало наш театр — це були постановки. Зараз це, безумовно, переборено в тій чи іншій мірі. В усякому разі, не на цьому буде акцент у нашій роботі.

Третє: наша система, оскільки вона була в залежності від шукань у наших постановках, оскільки вона не могла бути до кінця завершеною (система гри актора), і через те є чимало прогалин у нашому вихованні.

Четверте: багато хто з вас — ще сирий матеріал, який, не пройшовши системи, був притягнений до практичної роботи, і це все поза планом; значить, багато хто з вас, безумовно, на манівцях, оскільки режисер був примушений давати вам більшу чи меншу свободу, здаватися на вашу творчу ініціативу. Нарешті, ціла низка товаришів — товаришів, які прийшли в "Березіль", будучи вже вихованими в інших театральних школах, — ці, безумовно, не знайшли ще й досі потрібного їм синтезу певної системи, який міг би їх задовольнити в тому розумінні, щоб вони могли легше знаходити розв'язання завдань, які їм даються. Це все зумовлює певний сумбур. Виною в цьому цілорічна прогалина. Так чи інакше, нам доведеться почати з початку, зробити перегрупування за тим поділом, який був у нас раніше. Можливо, що основний корінь залишився, можливо, що дещо помішалось так, що відмінності ще більші.

До чого буде зводитись наша робота? Звичайно, вона буде тісно пов'язана з тим, який ми оберемо ухил у нашій роботі, з усім нашим підходом, і що на майбутнє перед нами розкривається. Тут щодо майбутнього ще не все ясно, оскільки майбутнє ніколи не буває ясным. Особливо в такий час,

який ми зараз переживаємо. Ця ясність дається тільки шляхом певних постановочних дослідів, які будуть наслідком певної продуманої установки в роботі. В цьому відношенні ми мусимо собі сказати одне: в усякому разі, куди б центр ваги нашої роботи — в розумінні театральної фактури — куди б центр фактури не пересувався, все-таки ми зостанемося вірними собі і тій основній установці на комунізм і культуру комуністичного суспільства, яку ми взяли від самого початку. І з неї ми ні в якому разі не зійдемо, хіба що тільки б розлетілись. На щастя, цього не передбачається.

Ця установка до багато дечого зобов'язує в розумінні прийомів нашої роботи, всіх принципів нашої роботи. Коли б хто-небудь з вас думав, що ми як-небудь підемо вправо,— той глибоко помилився б. Тут багато на цю тему говорилося.

Ліве і праве оцінюється з точки зору передовості і відсталості; лівість — критичність, продуманість і проведення найпотрібніших лозунгів у даний час; правість — традиційність, безкритична оцінка, обивательський підхід, певна інертність. У нас у платформі виразно сказано, що форми мистецтва так само рухливі, як певне обличчя, як щось типове, як рухливий сам побут, від якого вони відштовхуються, в рамках яких вони можуть існувати.

Коли ми тут говорили, що в найближчий час центр фактури нашого театру буде переходити на актора, на драматурга, що режисер так чи інакше відійде для глядача на другий план, то це не значить, що ми досі як-небудь помилялись. Абсолютно ні. Що вчора було біле, те сьогодні чорне, і навпаки. Коли в історії ми можемо бачити постійне чергування яких-небудь двох світоглядів, то кожен з них у свій час може бути лівим, а може бути й правим; оскільки він рухає життя вперед — остільки він лівий, а оскільки затримує,— остільки він правий; у цьому вся суть лівизни, а це, безперечно, є фактором у нашій роботі; безумовно, тепер наголос передусім ставиться на актора і на драматурга.

Це не свідчить, однак, ніби значення режисера зменшилося, бо без режисера театр не може існувати, оскільки не передбачається, ніби з'явиться театр, який у наші диференційовані часи зможе мати певні звичаї в формі, абсолютно прийнятні. Важко подумати, щоб ми могли коли-небудь дочекатися такого стилю в театрі, за якого режисер був би непотрібний. При всякому принципі побудови спектаклю, хоч би яку вагу ми покладали на актора,— все одно режисер важливий, хоч інколи буває, що першу скрипку грає на сцені актор; коли ми робимо акцент на прискоренні випуску нашої продукції, в тому напрямку, в якому говорилося у нас віддавна,— тобто, щоб наша майстерня, як фабрика, якнайчастіше викидала свої продукти на ринок,— тоді ясно, яка велика відповідальність лягає на актора, адже до нього будуть ставиться більші вимоги. Справа в тому, що при зникненні певного ступеня досягненої досконалості в опануванні мистецтва театру з боку режисера, для нього не лишається більше аналітичної роботи для сьогоднішнього дня (можливо, значення режисера знову зросте, коли він матиме нові завдання). Треба якнайшвидше піднести культуру актора і його творчу самостійність. Чим вище вона буде піднесена, тим більше ми будемо мати майстерності.

Нам треба не забувати, що ми не сміємо піти тією вигідною доріжкою, якою йдуть українські театри, де театр є ілюстрацією драматичного твору. Пишеться драматичний твір, більш чи менш талановитий, більш чи менш потрібний, виходять актори на сцену і грають себе, карбуючи своїм голосом репліки, снуються по сцені або беруть із магазину старого життєво-психологічного чи побутового театру псевдотеатральні прийоми і чужі сучасності типи і по-старому грають.

Нам треба не забути про те, що ми сказали колись, починаючи революцію в театрі,— про те, що театральний твір не є ніякою ілюстрацією, а є колесом, яке саме собою крутиться і є чимсь самодостатнім, і в ньому драматург посяде таке саме місце у фактурі, як гвинтик у машині. Нам не можна забувати, що коли ми говоримо про висунення актора, ми тим самим не хочемо зробитись ілюстрацією.

Ми не будемо робити акценту на опрацюванні формальних завдань, розробляючи їх остільки, оскільки цього буде вимагати постановка для кращого виявлення потрібного суспільству змісту в найширшому розумінні; звичайно, ми не спинимось на ілюстрації і не забудемо, що твір може захопити глядача настільки, що глядач піде на нього подивитися вдруге і втретє, не на п'єсу, а на її втілення.

Оскільки у нас багатий матеріал і є певний принцип (більш чи менш ясний, який має бути з'ясований на майбутнє), оскільки він є, остільки робота режисера буде більше роботою інженера, аніж винахідника. Він буде користуватися відомими методами в роботі з матеріалом, відомим принципом побудови того чи іншого спектаклю, вдаючись до винаходу тільки в тих випадках, коли це йому буде конче потрібне. Хоч би в яке трясовиння непорушності наше життя потрапляло, ми однаково будемо рухатися вперед. Театр не може стояти на місці, але він розвивається від спектаклю до спектаклю, від десятиріччя до десятиріччя. Історія грецького театру, наприклад,— це велика еволюція, яка тривала протягом багатьох років. Революційних потрясінь там було небагато.

Коли все це ясно товаришам, тоді повинно стати ясним, як нам підійти до питань. Перш за все треба оцінити ту роботу, яка була зроблена досі, і визначити — чи вона була правильна, чи ні, де були помилки, де їх не було. Треба підійти до оцінки нашої системи виховання.

Тут на минулому зібранні І. Мар'яненко поставив питання про те, що наша система через свій ухил до механізації фактури робить з актора позбавлену життя ляльку; просто — наша система вбивчо позначається на вихованні актора. Я тоді не міг відповісти на це, оскільки ми були зайняті іншими справами. Зараз це питання на місці. Думаю і підозрюю, що голос тов. Мар'яненка не одинокий. Тут якраз і треба з таким твердженням стати до боротьби, боронячи саму систему.

Що таке механізована проєкційована фактура, яке вона має відношення до життєвості чи мертвості актора? На мій погляд, це просто безконечно досконаліша форма, досконаліший принцип діяння на глядача, аніж той давній метод гри переживанням, гри “нутром”, гри, яка походить виключно від інтуїції, навіть знайденої випадковості. Нова система гри поки що настільки передова, що зараз ви знайдете небагато колекти-

вів з провінційних осередків, у яких більш чи менш глибоко революціонізувалися методи акторської гри, і якраз у цьому напрямку. Мені, звичайно, важко сперечатися по всіх пунктах і з гаслом “нутра” і переживання остільки, оскільки воно нами пережите, і просто нема об’єктивної потреби всього цього повторювати; воно не всіх нас переконало й досі. Я просто поставлю запитання таким чином: як вам здається — людина, що грає “нутром”, людина, що всю свою роль буде на переживанні, в своїй роботі — вона ясно дає собі звіт про те, як вона звучить, як вона виглядає і що цим викликає у глядача? Я з розмов з акторами знаю, що як тільки почуття бере гору, то вже погано. І як тільки актор захоплювався, публіка була незадоволена. Коли я будував роль, граючи своє уявлення, а не своє переживання, коли я цю стадію роботи перейшов, тоді справа виходила надзвичайно. І от з біографій, з автобіографій багатьох кращих акторів навіть старої епохи театральної класики ми знаємо, що великі актори завжди намагалися добре до кінця продумати те, що роблять, прагнули підійти до свого завдання свідомо, попри те, що у них були переживання рефлексорного порядку — коли даєш певний жест чи певний вираз якого-небудь синтезу чи рефлексії, то повторюється відбиток рефлексу переживання. (Ми кажемо, що актор — це митець, який зводить будинок).

Коли режисер буде спектакль, ідучи від переживання, то виходить, що всі на сцені ревуть. Виходить так, що коли йому уявляється якесь величезне динамічне піднесення, він для того, щоб передати це, щоб вивести це, у своєму захопленні власним переживанням не знаходить іншого засобу, як крик, махання руками, хаотичні переживання,— і виходить негарзд, виходить грубо, виходить неприйнятно для вищих ступенів культури, ніж наша. Коли ж режисер посидить, спиниться на цьому переживанні і, пам’ятаючи добре, чого він хоче досягти, чудово розбереться в своїх засобах, упорядкує їх, то й виведе їх дуже добре. Не буде хаотичності в методі, стилізації, і мусить вийти певний мистецький продукт, певна форма у фактурі, яка вже є цінністю, не інакшою, як картина, як будівля, як музичний твір. Це ясно для всіх.

Що переживає при цьому режисер? Він — не дуб і не мертва людина. Він — жива людина. Він може бути живіший, ніж той режисер, що творить “нутром”. Він глибше переживає цю історію, бо в нього працює голова і у нього є ще почуття азарту, яке завжди з’являється, коли ти летиш до якоїсь мети і намагаєшся втриматись між своєю волею і тим, куди ти летиш. І це саме захоплення своєю роботою, і це піднесення, яке з’являється, коли ти охоплюєш багато речей — це те уміння охопити багато речей, бути в цьому процесі майстром утримання рівноваги і спрямування, куди тебе несе. Це відрізняє митця творчого типу від усякого міщанина, якого треба тягти.

Театр переживання — це завжди театр аматорський.

Який би курс не брав театр у майбутньому, одне лишиться певним, це те, що разом з іншими ділянками життя, з досконалою науковою систематизацією ми наближаємося до театру високої майстерності. А будь-який театр вимагає високої майстерності.

Коли в декого з товаришів з'явилось враження, що в нього щось умерло, щось таке, що в нього досі було животворним чинником, то це, по-перше, могло бути спричинене специфічними умовами нашої праці,— коли ми були змушені не підготовлених у певному напрямку товаришів брати до практичної роботи. Це страшенно погана ситуація, що актор не міг бути тією мірою творчим, якою він мусив бути, бо він не мав у своїх руках тієї акторської майстерності, яка б йому дала змогу зорієнтуватися в даних завданнях і творити.

Був у нас і метод культивуваці зовнішньої форми — пластика в театрі. Цей метод відійшов в непам'ять, і слід, який він залишив, безумовно, мусив бути благотворним, бо привернув увагу актора до того, що в будь-який момент на сцені він щось виражає, якимось виглядає,— хоч, з другого боку, цей метод міг в акторі щось зрушити, пересунути на другий план. Тут винна не наша система, а специфічні обставини, в яких нам доводилось і виховуватись, і грати відповідальні ролі. З цього боку, я вважаю, що все в порядку, і коли в кого є таке враження, що щось загинуло, то я б сказав: коли загинуло те, що для нового театру непотрібне, то слава Богу; а коли загинуло все, то він помиляється, бо воно не так легко гине.

Зараз, у цю хвилину, роботи немає. Ми не живемо захопленнями творчої людини. У І. Мар'яненка це складає певний стан пасивної безвихідності, але вона абсолютно зникне, коли почнемо роботу, коли зможемо викликати до максимуму творчість актора.

Ми до театру “нутра” не повернемося,— але нам, але кожному, хто ступив на шлях революції в театрі, кожному, хто бачить перспективи у своїй роботі, бо це є переродження, це є ламання середньовіччя, хвиля технічного, прогресивного, сучасного і тим більше майбутнього,— виходячи з цього, нам повинно бути ясно, куди ми свою роботу спрямуємо.

Кожен актор, оскільки він є творчим фактором у спектаклі, пам'ятає, знає, що в кожний момент спектаклю, як тільки про нього дізналася публіка, тобто з того моменту, коли актор виходить на сцену,— актор у кожний момент своїми засобами активно творить. Коли це так, то кожний актор у своїй ділянці є режисером. Він митець у своїй ділянці, в усякому разі майстер, який знає свою фактуру, свої засоби, і вміє їх доцільно використовувати, вміє їх використовувати в такому плані, в якому зажадає режисер, бо режисер, як об'єднуюче начало, має обов'язок дечого вимагати, а саме — всього того, що об'єднує. Актор у своєму обов'язку є таким самим господарем, як режисер або який-небудь інший митець, майстер у своїй ділянці.

Не майстер той актор, у якого натура, його “нутро”, його індивідуальна звичка беруть гору над тим образом, який повинен бути на сцені. Вся майстерність якраз у тому, щоб ідею, яка поставлена завданням, вивести, виявити у своєму матеріалі без залишку, побороти матеріал, підпорядкувати його певному завданню; а завдання це — певна ідея, певний образ.

Коли ми поглянемо на “Березіль”, то відразу бачимо таке явище: у всіх ролях людина однакова, особливо серед молоді. Однакова не тим, не тією зовнішньою однаковістю, яка є чимсь побічним, коли даєш, обрисовуєш тип чи індивідуальність, або характер, однаковий у всіх.



Я пам'ятаю, що були великі актори, які мали ту саму ходу, навіть той самий відтінок голосу, а проте вони в кожному спектаклі були інакші. В моїй пам'яті закріпився німецький актор Кайнц, який гримів колись і якого я мав нагоду дуже часто бачити на сцені в різних ролях. Однаковий він був, але не в усьому. Ця індивідуальність була скерована на ритм слова; і якраз тим словом, будуючи його у відповідному ритмі, він надавав своїй появі відповідного характеру. Це був величезний майстер, колосальної культури майстер, який на кожному спектаклі викликав у нас цілком інші уявлення. Крім того, що він як Марк Антоній у "Юлії Цезарі" мав той самий голос, ті самі жести, проте він був цілком іншою людиною. А у нас то так просто: я виходжу на сцену і граю собі на сцені, а за мене грає, коли мені вдасться висунутися, слово, якась фраза, взагалі щось у публіки закріплюється; грають слова своїм змістом, грає часом грим, грає постань як така, маска — граєте капіталіста, хоч ви були зі своїм голосом і зі своїми певними діями.

Театр "Березіль" — кращий із театрів на Україні. Певне розуміння майстерності в "Березолі" — більше, як де-небудь. Але актора чутно і видно дуже мало — виною особливі обставини. Але навіть у тих спектаклях, в яких акторам була дана більша свобода, навіть і там є яскраві персонажі, навіть у масі бувають такі яскраві фігури, які запам'ятовуються більше, ніж не одна першорядна роль у спектаклі. Але все-таки відчувається, що у наших акторів нема того шукання, довбання, удосконалювання себе, праці над собою. Актор повинен рости від спектаклю до спектаклю. Не повинно бути, і це вже ненормально, щоб актор від спектаклю не дістав чого-небудь. У такому разі він не вмє брати, — через те, що в розумінні подачі актору режисер дає дуже багато.

Вертаюсь до питання нашої системи, з чого ми вийшли: наша система — вона давала декілька основних речей. Вона дає, безумовно, момент об'єктивної матеріалу. Матеріал стає ясним для актора, як матеріал, який він ще повинен розробити. Я не знаю системи, яка б давала це в такій мірі, як це дає нам наша система.

Друге, це те: відколи вона була проведена у нас, — і не тільки намічена з погляду використання, плюс усе те, що в мімодрамах і монологів робилося, — вона, безумовно, розвиває актора як творчий індивідуум. Ми знаємо, як ми захоплювалися тим, що товариші росли на очах. І нам приємно було відзначити творчу чисту роботу. Не було в той час жодного невідомого в театрі.

Система, як певний педагогічний ключ, — вона в основі своїй, мабуть, добра, хоч і неповна: занедбана з об'єктивних умов — через брак вчителів — культура голосу.

Далі — занедбані питання слова: це ті речі, на які при новому методі нашої роботи, методи нашого росту треба звернути увагу; найбільше на слово і звук — два надзвичайно важливі моменти у фактурі актора, тим більше, коли ми розв'язали питання мимічного виразу.

Відтак у нашій системі за браком часу ми не довели до кінця і замало відведено місця опануванню актором театральних планів. У нас є певні уявлення про це, і кожен актор має певне вміння, але настільки неточне,

настільки не до кінця засвоєне, що це питання треба піднести також на повен зріст.

Далі найважливіше те, що тепер ще більше, ніж досі, нам доведеться до питання виховання підійти індивідуально, залишаючи в кожному випадку питання підходу — як, що, кому треба.

Перші наші лекції пройдуть під знаком визначення певних груп, під знаком накреслення завдань для кожного з вас зокрема, і, може, накреслення індивідуального порядку. Коли ви нічого не маєте проти цього, то ми зробимо так: перш за все призначимо кількох товаришів, які намагатимуться зібрати постановників голосу, яких ми розберемо; кому це буде особливо потрібно, таких ми до них пошлемо. Це досить безнадійна справа, бо ми знаємо з практики: до деяких голосів певні методи не підходять. Комісію з постановки голосу треба буде відновити.

Метод Куніна прийнятний, ніхто з нас його не знає, але ми добре знаємо його принцип. Треба буде обрати таку комісію і від неї вимагати, щоб вона працювала й не спала, щоб вона збиралася певну кількість разів на тиждень, і щоб було видно, що вона щось робить, і щоб ми могли, коли не цієї весни, — зараз це досить пізно, — то після літньої перерви цю справу як слід організувати; без цього не може бути мови про майстерність. Це раз.

Друге: треба буде обрати чи, може, призначити групу товаришів, які займатимуться питаннями слова. У нас у системі немає цього оброблення. Дуже цікаві підручники на ці теми вийшли з друку і є приступними. Треба обов'язково утворити комісію. Ці питання поставити остаточно, способи будуть знайдені.

Третє: треба на наступний раз кожному з нас знайти собі в якому-небудь романі, по змозі сучасному, мотив для етюду, в якому була б змога обрисувати індивідуальність чи то в плані характеру, чи то в плані типу, чи то в плані індивідуальності, — не своєї індивідуальності, — в плані своїх можливостей. Таким мотивом може бути монолог, момент із діалогу монологічної форми, яка не вимагає партнера; це може бути фігура, наприклад: старий моряк, який зазнав прикрої невдачі; можна розробити собі вільно текст. Обов'язковий монолог зі словами, чистої міміки не сміє бути.

Займатись будемо не занадто часто. Тягар роботи перенесемо на літо і рівномірно розкладемо й на майбутній сезон. В цій роботі я найбільше заангажований. В цьому плані в нашому режистабі ще не було випусків. Лопатинський зайнятий терміновою постановкою; у мене також термінова постановка, праця в режистабі і об'єднання. Вам важко буде готувати такі речі часто. Ми кладемо початок тій роботі, яка буде вестись і влітку, і на наступний сезон. Кілька разів на місяць будемо збиратися. Продукція не сміє від того постраждати ні на волос. І коли ця робота має нам дати користь, то її на перших порах треба робити основною. Роботу поки що можна проводити в будь-якому плані. Ніяких обмежень не ставиться. Намацаємо те, що ми собою являємо після однорічної роботи.

Четверте: оскільки наша робота тісно пов'язана із завданням станції фіксації і систематизації досвіду, остільки треба буде, щоб станція фікса-

ції досвіду призначила людину, яка матиме обов'язком бувати на всіх роботах і стежити за тим, щоб стенографічні протоколи нашої роботи помножувалися в можливій кількості і роздавалися для наукової розробки всієї системи наукової праці актора.

Обрано в комісію з голосу: 1) Мар'яненко; 2) Кудрицький; 3) Гаккебуш; 4) Сердюк. Комісія з питань слова: 1) Чистякова; 2) Нецадименко; 3) Пігулович; 4) Стещенко; 5) Василько. Обидві комісії мають протягом тижня розібратися в своїх питаннях і подати певні конкретні пропозиції на наступний вівторок.

17. 03. 1925 р.

## ПРО ЗВ'ЯЗОК ТЕАТРУ З СУЧАСНІСТЮ

Сьогодні я подам вам деяку інформацію про міжнародне і внутрішнє становище і конкретніше про роботу, бо бачу, що є деякі неясності. Може, вдасться дати конкретніші завдання, не в розумінні теми. По-перше, треба вам сказати, що за останній час, за останні два тижні помітні серед товаришів, які так чи інакше керують “Березолем”, тобто серед членів режисштабу і правління, ознаки того, що те сильне потрясіння, якого ми зазнали в Харкові, ґрунтовно переборюється в розумінні поганих, песимістичних наслідків. Безумовно, режисштаб і правління в цій ситуації, певно, поступово, але знаходять правильну орієнтацію, до якої мусить дійти кожний ідейний працівник “Березоля”, і ніхто в “Березолі” тепер не дивиться на справу так “похоронно”, як ми дивились, коли приїхали з Харкова. Саме тому, що НЕП заклопує театр,— саме тому режисштаб вирішив на одному зі своїх засідань (резолуція була прийнята в той час, коли ще не була ясна ситуація), що треба продовжувати роботу інтенсивніше, бо момент праці в театрі тепер відповідальніший, ніж будь-коли. Від цього йде більш поглиблений аналіз теперішньої ситуації, більш сумлінне з'ясування цієї ситуації, більш сумлінне в тому розумінні, що ми ясно собі відділили — чим є наша ображена емоційність, а чим — фактичний стан речей; і після такого аналізу звичайно мусить настати момент, коли треба собі ясно сказати, що буде далі, і те, що буде далі, настільки не є якою-небудь задачею позицій, настільки є послідовним продовженням нашої роботи, що причин занепадати духом немає. Ясно, що зараз ми абсолютно зосереджуємо увагу саме на цьому театрі, бо й за роботу у всеукраїнському масштабі, за яку ми бралися, взялася держава, і з її боку робляться серйозні заходи по заснуванню цілого ряду театрів; і оскільки це робитиметься централізовано, і оскільки художнє керівництво буде також централізовано, остільки наше завдання — утворення українського театру взагалі, це завдання виконується. Ця революційність буде однібічна, вона буде стосуватися змісту. Одначе це питання таке, перед яким нам треба пасувати, бо конкурувати з державою, яка взялася за цю справу і яка дає нам гроші — через партію, через громадську опінію — це буде нерозумно. Цю справу треба відкласти вбік. Раз іде но-

вий зміст у театрі — за ним мусить іти нова форма театру; правда, вона буде йти поступово, провінційно, вона надовго відтягне справу поставлення на ноги нашого театру на Україні в тому розумінні, що ми могли б у тому самому масштабі поставити справу чистіше. Нам доводиться з тим рахуватись, оскільки воно вже сталося. І хоч ми дали в Одесу виразне розпорядження — оскільки там відкривається державний театр, і з боку Головополітосвіти і “Березолі” запропоновано увійти до його складу, то треба ліквідувати “Березіль” в Одесі, бо там він не має матеріального ґрунту. Хто був у ньому березільцем, той березільцем і залишиться, а щодо впливу, то оскільки там будуть Бондарчук і Долина, причому Бондарчук неабиякий режисер і добрий організатор, “Березіль” репрезентований в Одесі добре. Позиції, нами здобуті, може, й не послабились, а навпаки, зміцнилися, оскільки наша організація там була слабка і квола. Ми не зарікаємося ні від чого, тобто й від боротьби, ми будемо продовжувати роботу, щоб революціонізувати театр, щоб піднести ступінь його культури. Але, звичайно, при змінених ситуаціях міняються й засоби боротьби. Можливо, що через рік, через два, може, через півроку ситуація настільки зміниться, що ми будемо змушені закладати майстерні скрізь. Це ще взагалі важко передбачити, хоч партія взяла сьогодні політичний курс на твердий лозунг, його зміни можуть бути перенесені на завтра, післязавтра і т. д.; врешті-решт, після всякого піднесення мусить настати реакція. Треба вірити в життя і працювати для життя не тільки в момент піднесення, а й у моменти реакції. Може, наша робота в моменти реакції більш потрібна, ніж будь-коли. З огляду на матеріальні обставини наше становище складне; з цього погляду ми вносимо істотні поправки і не будемо витрачати свої сили на зовнішню роботу, аж доки не буде значного розширення. Екстенсивної діяльності вести тимчасом не будемо. З цього випливає те, що зараз режштаб бере курс на істотно звужену роботу в справах розвитку київської майстерні. Те, що крім київської майстерні ще є селянські майстерні, то, оскільки вони не залежать від нас матеріально і ми не зобов'язані давати їм нічого, то нам і нема особливої потреби піклуватися про них; треба тільки допомагати їм морально настільки, наскільки це буде можливе. Нічого планомірного щодо них ми робити не будемо. Таке звуження наших завдань мусить благойдно відбитися на самій майстерні. Тепер з Харкова приїхав Дацків. Офіційної доповіді ще не було, але я думаю, що він не скаже більше, ніж сказав. Справа стоїть так: після нашого від'їзду в Харкові не зацікавлені в нас люди почали мусувати чутки про наш виїзд в Америку, в РРФСР, про нашу ліквідацію; це викликало переполох, переполох настільки міцний, що товариша Дацківа скрізь зустрічали страшенно запобігливо, з тим, що кожен, хто має відношення до нашої справи, вважав своїм обов'язком запевнити “Березіль”, що, мовляв, Боже борони, щоб ми були проти, і поінформували нас, що оскільки в центрі вдалося насадити український театр, остільки увага від цього театру буде перенесена на наступний бойовий пункт, що ним на найближчий рік буде “Березіль”. Це пов'язано з удержавленням і з коштами, потрібними на те, щоб ми могли цілком стати на ноги. Театр Франка нікуди за кордон не їде — нема коштів. ВУФКУ і Головополітосвіта розра-

ховують на нас, що ми влітку будемо працювати в кіно. Очевидно, ми цього робити не будемо, крім режисера, що його, коли він зробить постановку, можна буде пустити туди на роботу.

В Харкові великий брак грошей. Тривога за врожай. 20.000 одноразових, про які просив ГВК, щоб видати “Березоль”, — справа ця провалилася, бо Наркомзем зняв тривогу через мороз, і в зв’язку з цим погані вигляди на врожай. Якщо врожай буде кращий, то рішення наркоматів будуть також кращі.

З 1-го червня ми одержимо з Харкова потрібні кошти за новим бюджетом. До того часу все можливе. Будемо посилати в Харків людей, бо, як Дацків запевняє, поїздки і вічні нагадування допомагають. Справу будемо піднімати вдруге і втретє, доки її не вирішать. Може бути, що в такий момент, коли сніг зійде, збереться Раднарком, і наша справа вирішиться, а поки що мусимо жити на кошти місцевого бюджету і з експлуатації театру. Головополітосвіта звернулася до київського ГВК, щоб він підтримав нас до червня місяця. (Запис, знайдений у тов. Христового на столі: як би знищити “Березіль” — цей запис виніс Пилипенко на ЦК партії, і це викликало страшенний скандал.) Ніякої причини з цього боку немає для будь-яких недобрих настроїв; проте ці настрої починають пролазити поза “Березіль”, — це неприємно. В усякому разі тут, у Києві мені казали: що тут таке в “Березолі” робиться, якісь настрої, розлад і т. д.? Нічого подібного немає, а це все розноситься з непотрібними деталями поза “Березіль”. Це негаразд — треба держати язика за зубами про свої справи.

Тепер — які перспективи для нашої роботи? Це більше стосується практики сцени. Про те — як виглядатиме наш майбутній сезон, зовсім конкретно сказати нічого не можна, оскільки така річ розкривається остаточно після більш ґрунтовного обміркування; про це можна говорити після зіткнення з репертуаром, а він ще не підібраний. З тих розмов, резолюцій і думок, якими обмінюються товариші і які виносяться у нас у режштабі, — ясно лише те, що майбутній сезон не буде подібний на жодний сезон, який був досі.

Це найкращий доказ того, що ніякого повороту нема. Він не буде подібний тому, що, оскільки ми не сходимо зі свого положення про зв’язок театру з сучасністю, оскільки ми не сходимо з того штандпункту, що ми маємо утверджувати в масах нове світовідчужання, нову ідеологію (вона не нова), оскільки ми не сходимо з цих штандпунктів, оскільки ми маємо це утверджувати і надалі, — то міняється тільки те, що в підході до передачі цього в маси можна б назвати темпом передачі, розуміючи темп не в часовому відношенні, а взагалі.

Для нас ясно, що те бадьоре, здорове, радісне будівництво життя, яке було в час революції, з такими безконечними перспективами і свіжими нововведеннями, в доброму розумінні цього слова, які були в житті, ця основа нашого буття, нашої свідомості, — вона зостається і надалі, хоч НЕП сповільнює темп роботи, хоч НЕП розтягує цю справу, здається, проте, новий комуністичний устрій будується в кожному виявленні життя, в усіх організаційних формах життя, будується постійно.

Звичайно, що коли є якийсь будівництво, коли щось будується, щось росте, то йому мусять протидіяти якісь сили. Це сили старої інерції, традиції у психології та в громадській сфері. Вони надзвичайно сильно відчуваються. І не тільки сили інерції: проти цього нового також виступає шкідлива протидія сил, які виникли до революції, скажімо, дрібновласницький клас, який у нас є і в торгівлі, і у виробництві. Третє, що протидіє нормальному розвитку речей — це свідомо шкідлива робота контрреволюційних угруповань, яка так чи інакше ведеться, і нам вона більш чи менш помітна, і в глибині життя вона відчувається.

Персонально митці, які діють, тобто митці в старому і в новому розумінні, люди мистецтва мусять у даному разі проробити велику роботу; роботу, яка з'ясувала б у певному своєму синтезі, в певній своїй сумі цей елемент нового, комуністичного суспільства, що будується, і могли не тільки зрозуміти, побачити, а просто всім своїм еством відчувати ту грань, яка відділяє біле від чорного, відчувати себе в цьому становленні нового буття, відчувати себе, борючись так само, як і досі, проти таких інтелігентських дореволюційних настроїв, як пасеїзм, тобто звернення до минулого, культивування ідолів минулого, яке в наш особливо відповідальний час шкідливе.

Ясно мусить відбудуватися наша психологія. Тепер час становлення і усвідомлення нового суспільства. Вміти побачити його в реальних ознаках цього становлення у житті; вміти, лишаячись вірним усьому своєму, а також і мистецькому світоглядові, знайти для цього потрібний вираз; не просто вираз як певну ціль, а вираз як засіб, оскільки ми розуміємо, що мистецтво — це саме засіб. Це повторює давню історію, яка завжди була з мистецтвом.

Процес творення мистецтва — він є, як вам відомо, певною такою передачею від громадського колективу до спеціально обдарованого, з певною майстерністю індивідуума, чи групи, чи колективу; передачею певних змістів, певної психології, і повернення того самого, що принесе цей індивідуум від громадянства, повернення громадянству в цілком зміненій формі, яка могла б зосередити увагу цього громадянства на цих формах.

Наприклад, ми живемо серед широкого громадянства. Воно має певну ідеологію, смаки, мораль, воно якось дивиться на світ, на життя, якось реагує на нього. Цілком несвідомо і свідомо ми, живучи серед цього громадянства, всмоктуємо в себе те саме і для того, щоб те, що ми особливо відчували, відчуло так само і громадянство, — для того ми робимо цю мистецьку роботу.

Це важливо для того, якою ця робота має бути. Це відома річ, але я прошу звернути увагу на цей порядок, в якому цей обмін речовин відбувається, оскільки це має певне пояснення в своїй мистецькій роботі.

Життя тече широким струменем і довкола, і повз нас. І що він, громадянин, бачить там? Він бачить там фрагменти, уривки, плин, розрізнені типи, гримаси, симптоми певних процесів, явищ, які мають загальне значення, які ним керують, які на нього мають вплив; однак він з них помічає тільки поверхню, він помічає певний хаос подій, речей і т. д., він вариться в певному соусі громадської психології, маючи, проте, також і

певні інтереси вищого порядку в тому розумінні, що хотів би побачити, зрозуміти, відчути цю річку життя, яка довкола нього плине, в такому аспекті, в якому він міг би її охопити. Це природне у кожній людині, це потреба інтелекту така ж сама, як потреба їсти.

Дехто з них, з тих громадян, був вихований чи має здатності для того, щоб саме побачити в усьому узагальненому вигляді певний аспект, принцип: це саме життя. Дехто має таку здатність. Таку ж здатність має і наш колектив.

І що ми робимо? Ми знаходимо, намагаємося знайти в цій життєвій хаотичній річці найбільш диференційованих речей, думок, планів певний принцип, певну зв'язаність думок, взаємозалежність. Вся наша мистецька праця має своєю метою також на певному фрагменті, на певному аспекті зосередити увагу того самого громадянина і примусити його побачити навколо себе те саме, що бачимо ми (хоч, може, він ще краще це бачить); ми маємо на увазі масу громадян, зосередити на цьому увагу масового глядача, громадянства як такого. Це є кристалізація ідеології — і тут нам буде ясно, що ми робили досі. Що було навколо нас.

Правда, кажучи образно: були маси народу, які пересувались ешелонами з одного кінця Європи на другий у такому темпі, що ми не могли вихопити поодинокого життя з тих облич, які масами проходили. Ми самого обличчя не могли вихопити, наприклад, вояків чи переселенців і т. д., а ми охоплювали те, що маса — вона йде, вона біжить, ми охоплювали рух. Це був той рух, який ми в цьому хаосі життєвої річки, як певне узагальнення, як певний принцип, взаємозалежність, знаходили.

Зауважте, як у нашій школі актора, у всій нашій творчій роботі, в розумінні форм, принципу, підходу до роботи був відбитий цей момент. Нема обличчя — є прагнення, воля, динаміка. У нас страшенно мало вправлялися над тим, щоб дати на сцені тип. Сказано було від самого початку, що цим будемо займатися пізніше. Занять було мало. Не було цього в нас.

Те, що робили академічні театри, намагаючись продовжувати, виявляти в роботі старі типи, це було брехнею в своїй основі. Вони жили чужим часом і життєвим темпом, вони творили типи зі старого театру, старих типів, що їх старі актори грали в старі часи, і т. д.

І ми добре робили, і правильно робили. І справді, в наших роботах те, що доходило до глядача, яким би воно не було малоцінним,— не нам про це судити,— воно знайшло свого глядача, який це зрозумів і мусив розуміти. (“Гайдамаки” були свого часу животрепетною річчю; тепер вони не мають того значення; тоді вони ґрунтувалися не на живих людських типах, сповнених м'ясом і кров'ю, а на певних енергетичних сконцентрованих персонажах, які були грандіозними монументальними постатями, які діяли, як загальний образ, а не жива постать чоловіка, повного життя зовнішнього, що понюхав тютюну чи випив чарку горілки).

Якщо ми не робили цього в нашій роботі, не затримувалися на окремих моментах життя, на її зовнішньому життєвому текучому обличчі, то це було тому, що не тільки зовнішні наші враження на зразок руху мас, змін влади, розривів бомб, гарматних пострілів були такими, але і в осно-

ві своїй було також те, що ми були тісно пов'язані з подіями. Це був певний історичний процес, переворот, з яким ми були пов'язані кровно, зі своїми симпатіями, антипатіями і т. д. І ми всі відчували, що зараз, у цей час, — яка важлива точиться суспільна боротьба, тенденція, яка має так чи інакше розв'язатись! Чи та міждержавна війна, з якою також були пов'язані наші сподівання — і соціальні, і національні, і політичні.

Вам ясно, що не тільки в зовнішніх ознаках, а в її основі, в її дійовому хребті ми не могли за нею звертати увагу на дрібні обличчя, і коли б ми їх намагалися побачити, то ми говорили б до глухих стін, бо ніхто їх не бачив і нікому вони не були б інтересні, бо всім були б цікавіші головні речі, динаміка і те, що лежить в основі. Це страшенно важливо. Тим жило громадянство, те від нього почули, і в тій же самій психології, тим самим темпераментом дихаючи, ми робили нашу форму, нашу фактуру, і вони мусили бути, за їх природою часу найбільших світових потрясінь, які тільки були протягом століть, вони мусили відбитися на нашій мистецькій роботі. Сталося так, що оскільки в житті була грандіозність прагнення до об'ємної великості, остільки маси з'явилися у нас на сцені (манінгенівці трактували масу, як твір індивідуумів; у Рейнгардта стилізований крик виражає масовість, колектив виражає масу). Це ще до війни з'явилася тенденція до масовості, виявлення масовості — це ознака того, що митці мали звичку передбачати, це значить, що в самому житті, самому бутті є велика закономірність: конфлікт політичний, економічний чи соціальний у якому-небудь масштабі, всесвітньому чи меншому, назріваючи, відбивається такою ж напруженістю в громадській психології. Наприклад: той, хто їсть ковбасу, п'є пиво, і більш нічого, той цього не відчуває. Той, хто не міщанин, а вміє і мусить більше вдивлятися в навколишнє і знаходить у ньому певну ясність, — той це розуміє.

Все динамічне зрушення, яке було у французькому малярстві, народження футуристів, експресіоністів, оскільки вони були ще до війни, — все це предчуття тих подій, які мали відбутися, бо в усьому оточенні вони назріли. Хто пригадує пресу довоєнного часу? Не було тижня, коли б у газеті не було згадки, предчуття, що от-от буде війна. Всі сподівалися війни у всесвітніх розмірах. Кожен з нас має про це спогади. Молодість наша пройшла в стані очікування. Ці наростання обурення, протести проти гніту національного і т. д., всі ці суперечності, які були в житті до війни, викликали порив бунту, заперечення, руйнування, бажання руйнувати, яке відбилосся на всьому дореволюційному мистецтві. Масові сцени з'явилися до революції. Я пригадую в “Молодому театрі” прагнення до масовості в 1916—1917 рр., яке відбилосся саме на “Едіпі-царі”, найпершій постановці. Воно було ще до революції, воно було одним із основних стрижнів, які витримав театр і які винесли його. Мало того, це саме узагальнююче в русі, що було характерним для часів революції — воно було до революції, в часи війни, воно було притаманне і “Молодому театрові”. Такі безособові постановки на зразок “Вечора етюдів” Олесья, чи момент фіксації жесту, який “Молодий театр” висунув від самого початку. З цього моменту фіксації жесту випливає прагнення зробити його найбільш динамічним, у цьому є відбиття того часу. Тут розвиток ішов по багатьох



лініях. Ішов по лінії більш емоційний, як у нашому колективі. Всякий напрямок має свою історію, емоційний період, бо емоція — це щось загальнолюдське і не пов'язане ні з яким часом, воно динамічне.

Можна розбирати цю справу досить довго. Це матеріал, який, коли до нього підійти з усіх боків, дав би добру книжку. І навіть період до сьогоднішнього дня, коли його розібрати в усій його основі, становив би велику книжку.

Уявіть собі, товариші, що протягом минулого року, двох останніх років, ми пішли на спад, і ми це прекрасно відчули. Стан, який був, пішов на спад, і почав вимальовуватися цілком новий темп життя, цілком нова психологія. Не чути вже гармат, і маси не ідуть і не йдуть, голодуючі люди не тікають, нема зовнішньої динаміки і внутрішньої прихованої політичної чи суспільної дії, її нема в такому темпі, а є в якомусь іншому. І те, що ми ще попереднього сезону сказали, що треба більше чи менше орієнтуватися на сучасний побут, це не було всеохопною відповіддю на сьогоднішній день; це був момент усвідомлення, що треба інакше підійти до справи. І ми мусимо підійти інакше. Річка життя пливе набагато повільніше. Ми бачимо людей біля нас, ми бачимо, звідки людина виходить, куди вона йде, як вона живе, які машиністки у неї бувають, ми знаємо усталені обставини, в яких ми є, ми знаємо, якими думками, мріями живуть шофери, вузівці, робітфаківці і т. д.; навіть є такі типи, як тип робітфаківця. Скажеш: робітфаківець, і він тобі стає цікавим, оскільки там — боротьба з імперіалістичними акулами чи боротьба на економічному, соціальному ґрунті, а він іде собі поступово, поволі; ми не знаємо, що буде за тиждень, за рік; він собі йде. Зокрема, ми не знаємо, і це нас не дивує. Нашої уваги до цього немає. Ми починаємо розглядатися в життєвій річці. Робітфаківець починає нас цікавити з усіх боків, як оточення і найближче оточення,— оскільки ми з ним зустрічаємося, маємо всякі стосунки. Ми іноді, зустрівшись із ним, переживаємо моменти дуже приємного розмірковування, або, скажімо, хвилини веселої забави. Щоправда, утворюється у стосунку до робітфаківця певний досвід, досвід у розумінні психологічних залишків, які застаються від зустрічі. Ми до нього маємо певне ставлення, симпатію, антипатію, з таким чи інакшим відтінком і, може, навіть не до робітфаківця взагалі, а до спеціальних родів робітфаківців. І оскільки ми живемо зараз тим, що думаємо, що от варто б нашу кімнату впорядкувати, праці нема, ніхто вже нам не завадить, можна її прибрати, але перешкоджає сусіда, а цей сусіда такий-то чоловік; я маю час зайнятися своїми справами; йдучи в “Березіль”, я зустрічаю панночку, яка мене цікавить, вона мені моргає; мене цікавить питання перебудови світу, питання техніки, який прогрес вона може зумовити; і все це йде в такому темпі, що воно мене не захоплює. Дуже багато витрачається часу й енергії, і що ж виходить?

Виходить, що ми починаємо інакше мислити. В час війни і революції ми мислили: маса безобразна, робить такий-то рух, тут і Петлюра, і поляки, і Денікін, і так воно все, все лінії, лінії, лінії. І в наших спектаклях: лінії, лінії, лінії. Це було наше мислення. А зараз яке воно? Цей робітфаківець з маленькими вусиками, ця сусідка, будь вона проклята, чи пан-

ночка, всі вони нам цікаві; ми мислимо, і вони входять у наше мислення. Ми мислимо цілком новими категоріями. При цьому мисленні ми все ж таки живі люди, яким цікаві й ті основи в житті, цікаві тим, що буде завтра, і цікаві тим, що буде взагалі. І от у формі нашого театру починають з'являтися обличчя, ясно почали вже з'являтися обличчя. Треба вміти зробити таке обличчя, треба переглянути і нашу систему, зробити деякі тренувальні вправи. Ми не скочуємося в побутовий театр, це треба розрізняти.

“97” у Харкові — це справжній побутовий театр старого часу, не той театр, у якому буде матеріалом і сучасний побут, що є завданням моменту в театрі революційному, а старий побутовий театр, у якому побут цікавий, як предмет для споглядання, як предмет, у якому можна знайти певну красу, як предмет для нашого індивідуального його охоплення, тлумачення і т. д., як предмет, у якому цікаво, як баби горщики миють, як хліб у піч саджають; бо це або змальовує етнографію, або викликає певний настрій, цікавий для того, хто живе собі в буржуазному суспільстві, далекий від політики, а потім звикся й сам зробився прихильником царя. І життя своє коротає на суб'єктивно-цікавих тонах і напівтонах побуту; там “97” — це театр побутовий, дореволюційний. Сама техніка гри, трактування типів, з тією поправкою, що це театр довоєнний, епігонського типу.

Театр Саксаганського, Кропивницького — це театр типів рум'яних, з кров'ю і м'ясом, бо вони тих людей бачили, а це такий епігонський театр, де коханець грає як коханець, дядько — як дядько, нема побуту, винайденого десь; не те, що робив Кропивницький: він брав з гущі життя. А тут — просто за штампом. Тут чисто театральні абстракції.

Звичайно, нам такого не потрібно. Проти такого театру, проти епігонства нам треба боротися. Тому що він мертвий, що він нічого не дає, він ворожий, він десь там ще доходить до нашого підсвідомого, оскільки воно має вагу. Зараз є нова наука, яка розворушила всю Європу і Америку: психоаналіз Фрейда. Надзвичайно інтересна річ, котра підтверджує в тисячу разів правильність нашої установки. Нічого нового, особливого нема. Цікавий новий метод лікування хвороб шляхом психоаналізу. Значення підсвідомого розкривається дуже яскраво.

Мистецький твір страшенно впливає на підсвідоме, оскільки те, що ми думаємо — це незначна частина того, що ми робимо, і коли хто із старших учнів пам'ятає, вступ до мімодрам починався з півсвідомого в ідеалістичній концепції. Воно правильно. Мистецький твір до нас доходить всякою своєю частиною і як-небудь залишає відбиток у нашій думці, яка у нас виникне через місяць, через рік, у наших інстинктах — на всьому цьому позначається цей мистецький твір, і коли він родиться, то він родиться з основ усієї нашої психології. Значення інтуїції: вона є мистецтвом між свідомим і підсвідомим.

Ми мусимо прагнути до того, щоб засіб, який ми вживаємо, наше мистецтво, щоб воно було найбільш гострою сокирою, щоб наша ідея, наш образ, який ми утворюємо, передавалися без останку і до кінця. І в цьому — питання майстра.

Раз ми вважаємо, що те, що ми робимо, буде відбиватись на роботі інших театрів, мусимо прагнути, щоб наша робота була керуючою, щоб від-

бивалася на них наша техніка, щоб вона була на висоті становища; те, що ми робили, мусить до кінця передавати те, що ми хочемо, щоб ні атома психологічних елементів, ворожих пролетаріатові, не передавалось; щоб не руйнувати його психологію, а, навпаки, скріпляти, і розвивати, і знаходити вираз, якого він не може вповні ще мати,— оскільки наш пролетаріат, як усякий пригнічений у минулому клас, несе масу решток буржуазної культури. Наш театр, оскільки він буде користуватися побутовим матеріалом, не сміє бути таким. Це мусить бути щось зовсім нове, таке нове, як цілком новим є життя. А воно цілком нове. Це не страшно, що в ньому є елементи старого. Ми маємо радянські гроші, ларки, в цьому є глибока істотна штука. Нова концепція життя, до ґрунту нова. Так само і театр буде новий.

Не побутовим театром ми маємо бути. Це має бути театр, у якому побут повинен бути матеріалом. Побут не буде змістом, але він буде зі своїм обличчям, і не тільки обличчям, а навіть із побутовими звичками, побутовими звичаями; те, що входить в поняття побуту, буде не змістом, а матеріалом; але матеріалом для того, щоб утвердити в широких масах, розвивати, поглиблювати, будуючи, начало позитивне, мажорне, комуністичне начало, новий світогляд, світорозуміння. Це цілком нова категорія, як щось домінуюче. Були і раніше професори, матеріалісти і т. д., але воно все не було домінуюче, це були зародкові явища. Зараз нова епоха. Навіть кожен ідеаліст повинен собі сказати, що це чергове завдання людства, яке перед нами стоїть, і його треба здійснити. Тим більше “Березолю”, матеріалістам, комуністам ясно, що це треба утверджувати, бо це — домінуючий момент. І всяка річ, залежно від того, чи вона домінуюча, звичайно, міняється за своєю роллю, за своїм виглядом.

Питання індивідуалізму і колективізму. Зараз ми маємо зовсім виразні ознаки життя, як воно йде. У нас прекрасні ідальні — це загальні явища, яких ніколи не було. Ідальні, де можна знайти борщ із кавалком хліба. Ідальні, які були раніше, були рядом окремих столиків при окремих хазяях, і столовник жодною мірою не відчував, не припускав навіть, що це його діло. Тут він відчуває, що це його діло. А, наприклад, ларьок — це величезна штука від колективного начала. Цей самий ларьок за два чи за три роки зовсім знищить приватного хазяїна; це зовсім було звичайно, що в кожного є своя крамничка. Це новий ідеологічний момент, який і буде змістом нашої роботи, так само, як і цей самий світогляд. Побут буде матеріалом, і то остільки оскільки. Оскільки він буде потрібним для виявлення певної ідеї, певної задачі — цілий ряд таких моментів буде змістом нашої роботи, і це зовсім інша пара галош: коли побут — тільки матеріал, чи коли побут — це зміст. Правда, в певному розумінні побут був матеріалом і в старому театрі. Певний зміст логічного порядку лежав в основі, чи то ідея кооперації, чи ідея долі (українська мелодрама), ідея незалежності чи самостійності національної, чи просто закоханість у давнину історико-романтичних п'єс (“Лиха іскра поле спалить і сама щезне”).

З'явиться в нашій фактурі обличчя і певний звичай. Але оскільки в основі нашої ідеології лежить боротьба класів, оскільки ця боротьба класів має в своєму розвитку на всіх теренах землі дуже невелику кількість

масок, оскільки вона є чимсь таким, що у нас буде спільним з часом революції, тобто основною ідеєю, остільки в певному відношенні на всій нашій роботі позначиться момент маски, що властиве всякому зацікавленому підходові до речі — маска узагальнення. А зацікавлення підходом до речі — це також новий момент для митців, це є те, що в нашому ставленні до речей немає такої байдужості, яка була в якого-небудь Реньє чи є в якого-небудь неокласика.

31. 03. 1925 р.

## **ПРО ПЕРЕТВОРЕННЯ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ РОЗКРИТТЯ ГЛИБОКОЇ СУТІ ЖИТТЯ**

Останнього разу ми спинилися на розумінні театральної фактури, як і всякого мистецтва. Воно є на половині поворотного шляху між громадянством і творчим колективом. Це значить: те, що від громадянства дістає колектив, вертається у зміненому вигляді так, щоб на предмет звернути увагу громади; вертається у вигляді фактури, знаків, перероблених матеріалів.

Але яким способом доходить те саме до глядача, і для чого я притягаю таку постановку питання якраз тепер? Доходить воно таким шляхом, що подразнення, яке дістає глядач від зміслового чуття (те, що можна сприйняти всіма нашими чуттями, зміслами), ці подразнення викликають цілий ряд асоціативних процесів всякого порядку — і логічного, і почуттєвого. Значить, цими самими знаками, цією формою, фактурою, переробленим матеріалом, що вважається мистецтвом, у глядача викликається до життя знову той самий світ, у якому він у життєвій річці живе, у якому він знов прокидається. Викликається до життя більш загостреним, піднесеним виглядом, оскільки глядач не зацікавлений знаками, оскільки він не зустрічається з ними, оскільки він бачить якийсь актуальний інтерес: скажімо, він має від Рабиновича одержати позику, і ця справа для нього важливіша. Тут якраз через те, що увага глядача спиняється на певних обраних митцем об'єктах, тому що поза темою немає ніяких Рабиновичів, він зосереджується увагою на власному світі.

З такого розуміння справи постає і питання про те, яким методом ми маємо користуватись у нашій творчій роботі. Питання методу постає у трошки інакшому висвітленні, ніж воно було досі, бо хоч цей закон був вірний для попередньої стадії, однак він був вірний у меншій мірі. Більший наголос був на інших сторонах мистецтва, на іншій ролі мистецтва. Цей бік грав меншу роль. Тепер, коли центр ваги перенесений на семé буття, не на становлення нового життя, саме на буття в його повільному розвитку, мистецтво уявляється і в такому вигляді.

І що виходить у розумінні методу? Виходить така постановка питання, що мистецтво тоді найбільше досягає своєї мети, найбільше виконує своє завдання, коли воно якнайбільш зосередить увагу глядача на тому об'єкті, який митець йому підносить. Коли я хочу прищепити глядачеві

якусь ідею, піднести йому дзеркало, в якому він міг би себе побачити в іншому світлі, ніж звук себе звичайно бачити, то, певна річ, важливо це зробити якнайпереконливіше, при найбільшій кількості процесів, коли створюється тонус підвищеного сприймання, зосередження на тому, що підносимо. Для мистецтва це найважливіше.

Уявляється так, що мусить бути скоплена відповідна пропорція поміж зовнішньою силою, динамічністю прийому спектаклю — і можливістю глядача пережити цей об'єкт, ідею, яку йому підносять, як найбільшу кількість процесів. Важливо знайти в процесі сприймання глядача певну міру, дуже тонку, в якій треба досягти того, чого ми хочемо, з тим, однак, щоб не звертати уваги глядача, не забирати його енергії на саму динаміку виявлення більше, ніж у цьому є потреба, щоб від цього не зазнало втрат самостійне асоціювання.

Коли глядач приходять у театр, то він з'являється з певною кількістю енергії, і ми цю енергію якось витрачаємо. От ми зчиняємо, наприклад, на сцені велику біганину, всі кричать, ширми ходять, музика грає, з'являються несподівані фігури. Все це було типовим для нашого вчора, було його квінтесенцією, на чому будувався європейський театр і всякий лівий театр. Тоді, звичайно, ми забирали певну кількість енергії глядача для того, щоб він міг стежити за всім. І оскільки ці історії, які на сцені відбувалися, мали в собі певний зміст, який не вимагав дуже посиленої праці, виходив асоціативно насичений процес, у якому просто поставала ідея; але внутрішнього глибокого процесу не було і не могло бути, оскільки багато енергії зуживалося на зовнішню динаміку.

Тут така історія: коли ми бачили до революції театр психологічний або тепер гастролі Полевицької, театр життєво-психологічний, то, оскільки все там відбувається всередині, всі переживання,— назовні бачимо дуже економні знаки, небагато тих знаків, котрі примушують нас доробляти те, що за цими знаками криється, остільки цей театр у мирний час був цілком на місці. Щось схоже в розумінні подібності до театру мирного часу, в якому глядач був би настільки урівноважений, що нормальніше для нього, коли йому дають зміст, а не джазбанд. Щось схоже повинно бути і в нас тепер. Це, однак, не значить і не сміє бути розтлумачене як щось по суті тотожне з психологічним театром; це не може бути розтлумачене, як такий перехід, що всередині буде кипіти, а на поверхні будуть самі рефлекси. Нічого подібного. Не вийде те, що треба, бо те, що було до революції, відійшло і ніколи не вернеться; і коли зараз глядач може дивитися дореволюційний театр і його прийоми часто з більшою насолодою, аніж динамізм лівого театру, це значить — справа в зовнішній близькості психологічного театру, манери цього театру і тієї манери, яку ми будемо створювати, тієї манери, яка завжди буває в мирний час.

Щоб ви ясно розуміли, що я хочу сказати і в чому полягає новизна: чому ця новизна є саме тим, що зовсім збігається з духом цього нашого часу, як і наступного року. Так, як я це говорив, виходить, що театральне мистецтво — це вміння через організацію певного матеріалу і через певний ряд умовних знаків викликати у глядача таку кількість психофізичних процесів і, вужче сказавши, асоціацій, яка потрібна, щоб він не

проходив біля того, що йому показують на сцені, так само байдуже, як він проходить біля того самого в житті, біля тих самих подій у житті.

З цього повинно ясно все випливати. З цього ясно, що мистецтво — це апарат, машинка; воно весь час спрямовувалось через усю революцію до такого визначення (хоч би навіть у художників на Заході); коли мистецтво є такою машинкою, то уявляється, що за нею є якийсь машиніст, інженер, організатор, який нею так володіє, а так розташовує,— нам цілком байдуже, як він там маніпулює, чи холоднокровно, чи ні. За цією машинкою стоїть актор, він має у своєму розпорядженні певний матеріал, матеріал, в основі котрого лежить певний принцип того самого матеріалу, його природи, а природа того матеріалу — людина. Це значить, що акторський матеріал можна переробляти, розробляти, орудувати ним як хочете, стилізувати його,— але не забувати ні на хвилинку, що він застається людиною. Актор має свій матеріал, наділений власною природою.

При аналізі театру ми часто грішили проти цього моменту. В “Газі”, наприклад, групи — танцюючі машини — були настільки ірреально награні, що цей момент дотримання вірності природі матеріалу був порушений у тій площині, в якій ми це розуміємо, тобто в площині сприймання речей у їхній реальній значимості. Цей матеріал актор може розкласти, як він хоче, він може бачити його в частках своїх, таких як рука і її виверт, нога і її рух, грим і враження від нього у глядача,— він може дивитися на цей матеріал, диференціюючи його на частки. Це залежить від принципу, закладеного режисером у постановку. Актор мусить бути настільки гнучким, щоб пристосовуватися до такого принципу. Це питання культурності актора.

Хто ратує за реалізм у театрі, ті, що кричать, що театр іде назад і тріумфують із цього приводу,— вони, звичайно, неосвічені люди, які не вміють орієнтуватися у таких явищах, як питання мистецтва в його розвитку і конечність зв'язків на різних етапах його розвитку. Ніщо не вертається, а здаватися так їм може тому, що вони завжди бачили в мистецтві не суть, а зовнішні метафізичні прояви, такі як простота, повернення до простоти — це окреслення, яке нічого не значить. В тому розумінні, в якому ми утверджуємо мистецтво, воно також мало значить. Економія — це не є постулат, це не є щось, що можна розв'язати, це не є метод. Але це метод, коли я для цього вживаю менших засобів, щоб енергію сприймання глядача використати на щось інше, на таке коло асоціацій, яке має бути викликане цим, як, наприклад, у музиці закінчується п'єса, і в ній зовсім тихеньке закінчення; і в театрі закінчується мотив, який був провідним у п'єсі, позначається техніка, і звучить тільки його частинка, тому що незакінчений момент примушує глядача докінчувати в собі самому цей незакінчений мотив. Тут економія — також як простота. Вона не є питанням усвідомленого і виправданого методу, а є естетичною, чисто естетською стосовно факту мистецтва метафізичною вимогою. Коли я, скажімо, чув, як грає Товстолужський, то ніколи не можу забути, як він грав одну п'єску Шопена. В цій п'єсі є надзвичайно цікаве введення подвійної мелодії. Це якийсь етюд, де одна мелодія ведеться нормально, так що її можна без напруження чути, а друга ледь помітна і дуже тихо

супроводжує першу, і вона викликає у глядача страшенне хвилювання, бо слухач хоче, відчуває потребу в собі почути ту саму мелодію в такій самій силі, в якій він чує всю п'єсу. Це в розумінні доповнення цього глядачем, а з другого боку — справа не в якихось естетичних нових канонах чи повторенні старих канонів естетичних, які нібито повертаються в театр. Нічого подібного: це просто на підставі еволюції театру, яку він пережив за останній час, це певне усвідомлення, розуміння театрального методу і методу мистецтва взагалі.

Чому зовнішній динамізм відійшов, про те ми говорили останнім разом, і ясно, чому при сучасному становищі речей він не сучасний. Всі, хто кричить про реалізм, неореалізм (може, так назвати його не можна, але чим це не гарно?), — вони виходять із такого положення, щоправда, не усвідомлюючи його як наступне за своєю причинністю, як похідне від загального інтуїтивного розуміння потреби свого мистецтва, і вони уявляють собі, що театр має бути: саме життя, котре є там, на вулиці, перенесене на сцену так, як це було в дореволюційні часи.

Звичайно, ми не можемо сказати це про всіх. Одиниці можна нарахувати між тими, хто сперечається з цього приводу, хто уявляє собі ширші можливості розуміння цього стилю (я говорю про правило). Вони собі уявляють, що цього цілком досить і що воно цілком відповідає психології радянської сучасності. Однак вся ця еволюція, яку ми пройшли, це не дарма. Це не те коліно в історії театру, яке можна було б яким-небудь чином викинути. Воно саме і створило те, що ми сьогодні бачимо в театрі.

Ми розуміємо, що наша наука про перетворення є саме тим методом театру, який, будучи цілком чи маючи змогу бути для свого часу цілком реалістичним, абсолютно не буде повторювати того, що діється на вулиці, в певній більшій чи меншій ілюзії дійсності, а навпаки, пов'язаний — саме із намаганням зосередити глядача на ідеї, вкладеній у наш твір, щоб сконцентрувати його увагу; зробити так із даною подією, щоб вона була на сцені виведена в такому вигляді, в такому перетворенні, в такій інакшості, відмінності, в такій новій комбінації, яка саме мусить викликати найбільшу кількість асоціативних процесів. Коли ми робили перетворення такого роду, як колись у ліричних віршах (а історія перетворення починається з ліричних віршів), наприклад “Зайчик” або “Вечір”, — там було будування, там був той же підхід, тільки ми не розуміли, що ми робимо; тільки тепер, після років боротьби за метод, ми можемо вкласти його в певні рамки. Там було перетворення ілюстративне, комбінація руху певних осіб, від неї мала постати асоціація того, про що говориться. Це було перетворення другого порядку. Перше зробив поет, друге — ми, або ми робили вже більш свідомо, так що не перетворювали поетичних метафор, а просто переводили на мову рухів і групових побудов те, що поет хотів сказати метафорами (експериментальні роботи 1920—1921 років в Умані, Києві, суперечки і балачки того часу).

На сцені не був показаний вечір. Не було заходу сонця. Не було квакання жаб, хати і т. д. Не було всіх тих суто реалістичних знаків, перенесених із життя на сцену, які просто за своїм зіставленням мусили викликати уявлення про вечір, а просто наголос був на настрої і уявленні

про вечір у певній естетичній площині. Воно досягалось, — чи воно таки досягалось, я не знаю, ми хотіли того досягнути, — досягалось аж ніяк не належними до природи вечора речами, такими як рух рукою, або вся група лягає спіраллю, а зверху хлопець із дівчиною цілувалися. Як ви думаєте, це могло викликати враження вечора? Можливо, у когось, хто був у залі так естетськи настроений, як ми, — можливо, що такі асоціації виникали у нього. Але, хоч ми не знали добре, що це за метод, він був, по суті, тим, над чим пізніше ми працювали. Із тою пересадю, яка потрібна, ми мусимо далі над ним працювати.

Коли ми робили перетворення, певним рухом викликали певні асоціації, актор це поєднував із певним відчуттям у житті і одержував назад те, що він творив у своїй психології. В “Газі” вся машина — справжнє перетворення, вона не є по суті тим, чим вона є в житті. Вона є чимсь іншим, новим символом (це не символізм), який викликав у глядача асоціацію машини. Не тільки складалося враження машини, але було справжнє перетворення, яке не претендувало на копію — ми не робили гармат і танків із тіл, як у Терещенка. Це таке насильство над матеріалом, яке тільки можна собі уявити. Ці люди були людьми до певної міри, але те, що вони робили, мало викликати асоціацію машини. Момент у “Газі” — газ вибухає — це напруження всіх, усі падають, — це також мусило викликати у глядача певну асоціацію. Воно не було “негарзд”. Воно було розумно зроблено з погляду свого принципу і абсолютно правильно за методом. Це є саме те, що мистецтво дійсно повинне робити, тільки міняються вимоги щодо форми, в якій має відбуватися перетворення.

Що з того виходить? Прикладів перетворення було багато. Наприклад, перетворення такого порядку: так зване образне перетворення на зразок — смерть у рухах людини. Або, наприклад, у персонажа нараз починає пробиватися собаче гарчання. Це викликає у глядача таку асоціацію, яку в поезії викликала б метафора, яка за асоціацією викликає певні процеси. Глядач зіставляє, відчуває, що в цій людині є момент собачої приниженості; або, наприклад, у “Джیمмі Гіггінзі” — собачий гавкіт на телеграфі. І оскільки воно було в плані плакатному, це було цілком добре. Або, наприклад, перетворення більш пояснювального характеру в ірреальному плані, більш гротесковому чи трагіко-гротесковому: наприклад, хтось, роблячи мімодраму і виголошуючи монолог, робить кілька рухів, наче розкладає карти для ворожіння. В цій мімодрамі це дуже підкреслено; або, наприклад, у “Машиноборцях” промова в момент, що розкриває сутність, підкреслює наше ставлення до персонажа, наше тлумачення. Перетворення в “Макбеті”: Макбет виголошує монолог, який про одне говорить, а друге те, що справді є підсвідомим процесом. Це виявлено рухом фігури довкола корони. Увага глядача розділяється на два процеси. Глядач стежить за тим, що Макбет говорить, і за тим, що він робить, і це викликає загострене сприймання у глядача.

Цей момент, який, коли його зробити талановито і зробити його в тому плані, який у даний час єдино сприймається, цей метод найсильніший і найтипівіший за своїми наслідками, обов’язково викликає бурю процесів у глядача в міру своєї сили. І він, цей метод, найбільш сучасний. Чому?



Тому, що він у своїй основі є не чим іншим, як тією самою великою технікою, тому що справжнє перетворення — це є по суті формула, котра звучить так: дві палиці так, дві палиці так. Це формула інженерного порядку, оскільки вся сучасність — це велика техніка. Уявіть собі тепер дві тисячі радіостанцій, і всякі підземні залізниці, і аероплани, велика техніка навіть у нас, тим більше у світовому масштабі,— все це містить у собі момент сучасності. Через те, що перетворення, яке є формулою, яке є певним винаходом, що цілком піддається у вигляді контролю обрахунку побудови, воно тим самим може стати на рівні, за своєю методологічною суттю, з усякою машинерією, і коли ми говорили про механізовану фактуру, то в основі своїй у цьому розумінні,— не тому, що те, що є мистецькою роботою у фактурі, мусить бути саме так зроблене. Справа не в тому, щоб зафіксувати жест у точному плані, а в тому, щоб поставити саме той образ, коли він має свою формулу.

Однак нам треба не забувати, що театр не є виключно мистецтвом актора, що театр складається із роботи драматурга і роботи режисера, і що театр, таким чином, є певним сплавом, амальгамою цих трьох головних факторів. Четвертий фактор — це глядач. Значить, маючи це на увазі, не треба думати, що вся гра актора буде складена лише з перетворень. Це було б дуже тяжко дивитися. Це був би дикий спектакль, дикий, оскільки під перетворенням ми розуміємо не взагалі всяку мистецьку підкресленість, мистецьку формулу, а розуміємо певну інакшість, лише певні перетворення, оскільки ясно, що деякі перетворення припадають на драматурга у спектаклі.

Безумовно, велика частина роботи, дуже велика — і в наш час, можливо, й найбільша — припадає на драматурга. (Будемо сподіватися, що п'єси будуть). Скажімо, в "Рурі": "Рур" — це театральна штука, а не п'єса. Коли його так розглядати, то момент смерті є драматургічним перетворенням. Акторові не треба робити цього перетворення, оскільки це вже зробив режисер; або, наприклад, у п'єсі, в якій вже є ряд перетворень, тому що слід розрізняти просто виведення життя, чим воно є підкреслене,— це буде те, що вважають реалізмом. Підкреслення життєвої форми на сцені — це одне, а сценічні форми для життєвих змістів — це зовсім інше; це перетворення. Перетворює: 1) драматург; 2) режисер, те, що стоїть у плані режисури; 3) перетворює актор, що стоїть у його плані.

У Полевицької — ціла низка перетворень, але вони стосуються певного мотивованого відсторонення змісту, і всі вони побудовані в тому стилі, в якому цей зміст зобов'язує. Маю на увазі зміст — психологію. І момент перетворення, вічно театральний момент, він завжди був там, позбавлений своєї сценічної гостроти, бо він був зглажений своєю життєвою правдоподібністю.

Великого почуття міри, великої майстерності, великої культури треба для того, щоб знайти саме цю пропорцію; великого відчуття самого глядача, великого знання його психології треба для того, щоб дати пропорцію. Це властивість, яка визначає саму талановитість. У кого є змога їх схопити в цій пропорції, творити у властивій, відповідній психології глядача пропорції,— той, значить, може бути майстром.

Я це кажу до того, що, безумовно, у вас усіх на язика запитання про межі акторської автономії. Це питання гостре. Так само, як завжди, так само й тепер актор мусить бути сильніший, ніж режисер у царині акторській. Коли актор сильніший за режисера у своїй царині, тоді він режисера водить за ніс, в усякому разі випереджає. Коли ні, тоді, звичайно, режисерові доводиться допомагати актору — це також ясно. Але, безумовно, цим не розв'язується питання становища актора, меж автономії актора, не розв'язується зовсім, бо є певна глибока різниця поміж становищем актора в театрах різних методів і різних принципів. В театрі суто аналітичному — там режисер утискає актора, і актор відчуває себе дуже зв'язаним. Це відчувається, і глядач також це відчуває і після спектаклю він викликає режисера, а на актора не звертає уваги. Або, скажімо, в театрі спеціальних ухилів, аналізу, в театрі зовнішності, — там, де режисерові потрібний малярський підхід, там актор — нещасна людина.

Аналітичний момент ми пересунули на останній план, аналітичний момент експерименту як такого. Наш театр аналітичний, і він залишається аналітичним за суттю, бо ми робимо спектакль аналітичним способом. Наша робота в основному проаналізована, але вона вже не аналітична в розумінні шукання формального порядку; ось тут роль актора трошки переміниться. Режисерові буде дано такий лозунг у режштабі, таке завдання режисера: оскільки ми хочемо створити театр і хочемо, щоб усі були в тому театрі на місці і ніхто в чужі справи не втручався, оскільки ми маємо провести синтезуючу роботу, остільки ясно, що режисер мусить починати роботу від того, щоб примусити актора максимально творити. Це величезна різниця, чи режисер приходить до актора, і розбирає по кісточках роль, і дає йому опрацьований матеріал, у якому той уже не може проявити великої творчої ініціативи. У нас цього не було, але воно було типовим для сучасного театру. Мейєрхольд, наприклад, начитує кожну фразу, кожен жест — акторові нема ніякої свободи. Тут доведеться підійти трошки інакше, треба зробити так, щоб так само, як режисер дістає якусь сировину матеріалу для оригінальності розробки, так само і тут справа мусить бути поставлена так, щоб актор одержував таку сировину і щоб вона йому була подана режисером як творцем спектаклю, щоб акторові цей матеріал постав у найцікавішому світлі і якнайбільш творчо його зечепив.

Це для режисера цілком природний принцип. Режисер, плануючи п'єсу, добирає акторів за можливостями їхнього таланту і чує їх не за визначенням, сприймає не як маску, крок або інтонацію, а чує як певний звук, у переносному розумінні, як певну барву, чує як певну машинку, яка самостійно працює, яка має свій обсяг, свої можливості, які йому треба використати, — остільки становище актора буде трохи змінене. Ви пригадайте з практики, які цікаві були мімодрами й етюди, оброблені акторами, котрі, однак, у п'єсах дуже мало давали. Я пригадую серед нашої молоді старших товаришів: актор цікаво робить свою власну мімодраму, а от вийде на сцену і не може цього охопити, зібрати розбите.

Режисер одержує п'єсу — це, може, те саме, що режисер для актора, маючи на увазі, що актор мусить підлягати тим вимогам, які в плані ре-

жисерського принципу спектаклю мають бути вжиті. Це, однак, не те, що кожен буде працювати по-іншому.

Принцип мусить бути один, метод один, культура одна. Ми завжди говорили, що ми за три дні зможемо зробити спектакль, бо всі актори будуть однакової культури, майстерності і т. д. Звичайно, все має свій час. Мрії і здійснення також мають свій час.

Тепер про ще одне питання, яке грає велику роль у нашій роботі. Це питання полягає саме в тому, що ми цього року поставили собі за мету закласти фундамент театру. Не далі як учора товариші на режштабі багато дебатовали в такій площині, що одне — бути будинком, де грають художні постановки, і щось інше — бути театром. Я міркую, за настроєм товаришів, що воно так і буде. Річ у тому, що ми ще не театр, і так само не театр дуже багато з тих театрів, які ми бачимо. Ні, це не театр, що у нас, — ні театр Шевченка, ні театр Франка, ні театр Мейєрхольда і т. д. Це будинок, де грають більш чи менш художні або халтурні спектаклі. Але театр — то є щось таке, що, як певна потрібна соціальна установа, постійно живе, як потреба, живе саме у глядача, як щось присутнє, як ресторан, бюро, як таке: я йду в той або той театр, бо мені треба піти, адже я часто туди ходжу — цього у нас нема. Ми ще не театр, а історичне завдання моменту — саме цей театр створити.

Все, що було досі, було підготовчим шляхом. Те, що тепер — тяжкий шлях здійснення. Що таке театр? Театр — це така установа, коли можна порівняти так грубо, негарно й не зовсім влучно, яка є до певної міри дзеркалом і водночас ступенем культури і показником характеру цієї культури. Це ясно з усього того, що ми раніше говорили. І дзеркало не тільки регулює: воно криве в тому розумінні, що не завжди перекривлює лице, а й виправляє обличчя того, хто в нього дивиться, примушує його перемінити гримасу, воно є панівним засобом настроювання, це “настроювач театру”. Театр піднімає культурність країни, і не тільки гаслами, якими оперує, чи ідеями, які він виявляє, — він мусить вести вперед. Таке дзеркало театру активне, і тут важливо те, що театр — до певної міри зразок для всякої окремої людини. Наприклад: коли ми робимо методологічну установку на механізовану фактуру, механізовану форму, коли ми тим самим виходимо з епохи великої техніки, то ми вертаємось, і подаючи глядачеві дух великої техніки — набагато загостреніше, активізуючи його в тому самому напрямку, примушуємо його підтягатися до згаданого вище.

І тут дуже важливо, що театр повинен бути тим центром, де мусить вироблятися жива мова, зразково чиста мова. Театр завжди був і буде культиватором мови. Ми робили театр у “Молодому театрі”. Після того театру не було.

Ця сама культура мови, поряд із культурою жести, котра є загальною культурністю, — ці всі речі, поруч із усім іншим багажем, який маємо культивувати, мусять лягти в основу нашої роботи. Нам треба зробити так, щоб через деякий час у глядача виробився такий певний — не смак, а просто така звичка бачити тільки висококультурний спектакль, а висококультурний — це значить такий, що максимально досягає своєї мети;

такий висококультурний, що, як тут поруч з ним будуть грати інші трупи, в яких цього не буде, на них глядачі зможуть так шикати, як шикають французи, коли хто калічить їхню мову. У нас культура має утилітарний характер, тому я підкреслюю, що спектакль висококультурний — такий, що найбільше досягає своєї мети, і в нас, скажімо, з приводу якогось класика не буде сварки. Ми — культура не консервативна, а прогресивна, культура відновлення; щодо чистоти засобів, у нас повинно бути так само, як було в часи розквіту театру; зараз цього ще нема.

На наступний раз — здавання робіт.

5. 04. 1925 р.

## ПРО МЕТОД РОБОТИ АКТОРА

*(Монолог читали актори Стукаченко і Кононенко)*

Нам дано страшенно мало матеріалу, щоб можна було говорити, і цей матеріал, який дано,— він даний поза всякими установками, поза всякими принципами, які ми собі накреслили як шлях. Ми можемо розглядати те, що ми бачили, як свідчення загального розвитку тов. Стукаченка і тов. Кононенка, і треба визнати, що у Стукаченка справді є драматичні нотки. Багато доброго в розумінні індивідуального, оскільки видно, що Стукаченко, коли складав останнього разу мімодраму,— він досить важкий на підйом,— в усякому разі, я цього не сподівався. Кононенко менше посунувся вперед.

Розгляньмо приклад з погляду стану розвитку. Ми так працювали в “Молодому театрі”. Питання ставились, як певний етап виховання. Те, що ми тут бачили,— це було, по-перше, в певному плані досить старого романтичного малодраматизму. І одне, і друге мають у даному разі характерні риси, а по суті це — підкреслений вираз життєвого рефлексу, зафіксований у певній формі, яка виповнена емоцією. Виповнена форма — правда. Так говорилося, дехто навіть так і писав. Але це принципово протилежне тому, що ми вже проробили.

Від Стукаченка не можна було вимагати нічого більшого, оскільки він ще молодий, але того, що ми тут бачили, тим, хто робитиме щось далі, не можна брати за зразок того, в якому напрямку треба вести далі творчу роботу. Ми тут бачили, наскільки ця робота протилежна тому, що нам треба. При найбільшій витраті актором фізичних сил і емоцій ми досягли найменшого ефекту, викликаючи реакцію глядача. Тов. Стукаченко метушився, говорив схвильованим голосом, був за один крок від переживання, від активного співпереживання у своїй формі. Але те, що він зробив, не стало мистецькою побудовою, не було перетворенням, що, як певна форма, само за себе говорить і бере саме тим, чим бере всякий мистецький твір — саме твір доцільний, плановий і з певним розрахунком на глядача, що зроблений був з погляду певної доцільності. Ось де собаку зарито,— де актор, який має зображувати людину, і, будучи до цього навіть покликаним, має людину представляти. Це важлива річ — мати на

меті зобразити людину, мати для цього людський матеріал і самому бути цим матеріалом, щоб не загубитись і не спинитися на півдорозі. А це і є на півдорозі.

По-перше, при цьому у Стукаченка була основна вказівка на те, що, як би він не спинявся на півдорозі, не було ніякого образу. Був Стукаченко. Не було голови сільради, як певної індивідуальності, чи певного типу, характеру, це не було в його роботі виділено, він цього не виявив, не уявив його перед собою, не намагався відділити від себе, від своїх природних рефлексів на уявлену тему. Це перше, що заважає Стукаченкові стати на певний шлях. А коли взятися до якої-небудь роботи, де є зображення людини на сцені, то треба уявити собі, якою має бути ця людина. Не досить того, що він буде вводити нас в оману, вимучувати з себе людину. Це є облуда, коли гра не є складовою частиною для доповнення того, що виявляється, тому що ви нічого у своєму мистецтві в цьому напрямку не зробили, і виходив не голова сільради, а Стукаченко, і він весь час про це пам'ятав. Не було такого моменту, щоб ваша робота відразу зробилася театром. Вона не була театром, бо тут не було зображення, а було виведення своїх власних рефлексів на уявлену тему. Відтак у самій розробці акторського виконання, поминаючи драматургічний бік, якого ми не торкаємось, не було певного планування і осмислення, усвідомлення своєї, тобто вашої проробленої роботи і кожного моменту цієї роботи, зокрема як засобу викликання у глядача певних процесів, певних асоціацій. Через те вийшов постріл повз мету. А не в ціль. Він пройшов повз глядача. Адже так: не слід заперечувати, що ви можете користуватися своїми емоціями, як саме тим засобом, який має викликати у глядача певний процес... З другого боку, так само не можна сказати, щоб не можна було користуватися виразною позою, яких було багато, чи виразністю якогось характеру, переходів, яких було багато, щоб викликати у глядача те саме, скажімо, асоціації. Але треба для всього цього встановити час і місце і перевірити з погляду певного планування, розрахованого на сприймання глядача.

Коли ви опрацьовуєте роль, ви повинні собі сказати: звідси й досі я переходжу; за цей час глядач дістає ось те й те; тут я спинився й роблю жест, і це глядачеві дає те й те. І все це не повинне бути внутрішньо роз'єднаним, це має відчуватись, як щось органічне, злите. У вас виходило так, що воно злитим не було. Це не значить, ніби воно не повинне бути злитим. Органічна злитість мусить бути в певній ілюзорній людській природі, скажімо, як бачимо в житті, коли не видно, де починається жест, а де вступає в право емоція, а де слово і т. д. Але ця злитість повинна бути перш за все такою, щоб вона нам не муляла очей і не псувала можливості сприйняти вашу роботу так, як ви хочете, щоб ми її сприйняли, бо всяка невідповідність розбиває нашу зосередженість. А театрові та акторові важливо зосередити глядача на певних фактах. Наприклад, так: ви читаете роман. Там те саме мистецтво, що й мистецтво актора, тільки воно користується інакшими засобами. Розуміння говорить так: відбувається якийсь факт, цілком спокійно, автор описує це так, як йому треба, так описує, щоб читач у цей час був так само настроєний, коли він це читає.

(Є чудовий роман Сінклера “Північ і Південь”, де надзвичайно прозоро виступає техніка письменника; може, іншого разу я принесу й виберу кілька місць). Розкажу такий факт: хтось когось сварить, знущається з нього, потім нелюдськи чинить із цим персонажем. Все це дуже по-діловому розповідається, без жодного зайвого словечка. В момент, коли настає його останній нелюдський вчинок,— враження від цього знуцання переноситься на дахи будинків, на дерева, на каміння (каміння застогло). В цьому розумінні це вміння виступає страшенно чітко, прозоро і ясно.

Коли письменник, сухо оповідаючи, великими фактами довів читача до певного ступеня розуміння того, що є, певного морального осуду того, що там робиться, певного співчуття до того, хто там страждає, до ненависті до того, хто там знущається,— він дає волю саме цьому, викликає у читача й без фактів, без того, щоб примушувати його думати — і самому, стежачи, реагувати на поодинокі моменти, а просто кидає читача в річку емоційного збудження шляхом притягнення цілого ряду образів, порівнянь; навіть до звукового моменту довести, де звуки підбираються, де читач у відповідний момент для своєї частини психіки, що міркує і стежить за фактом, знаходить відпочинок; і на перший план у читача виходить те, що в нього досі працювало в певний підготовчий спосіб, тут йому дається повна воля з погляду емоцій абоощо. Раджу всім прочитати цю річ і простежити за технікою композиції цілого твору. Що це значить? Я хочу сказати вам ось що: кожний митець, кожний письменник, так само, як і кожний актор, мусить знати, коли (і мусить умисне пристосовувати свій матеріал до того), мусить знати, коли і для чого він яким-небудь засобом користується, виходячи, очевидно, із законів сприймання — це закон ритму. (Ритм — це не що інше, як тільки притаманне кожній живій істоті і всій природі чергування піднесення і спаду, вдиху і видиху).

Отже, в мистецькому творі, і так само в нашій роботі ми виводимо того самого глядача із звичайного його реагування на всякі речі без певних піднесень, без певного усвідомлення і цього глядача ми примушуємо реагувати, настроїтися на певний ритм, ми примушуємо його дихати в ритмі напруження його енергій. Я, товариші, погано говорю, але прошу вас трохи напружити свою увагу. Це річ страшенно важлива. Це речі, які ляжуть в основу нашої синтезуючої роботи — прошу простежити за цим. Ви мусите зосередити глядача планово: це звідси й досі — він має простежити, потім звідси й досі — спочивати якоюсь частиною своєї психіки. Увага його втомлюється. Вона напружується, і треба дати їй відпочити, замість того, щоб давати щось для сприймання, впливати на нього тим, що мусить не дуже привертати його увагу. Коли ви говорите на сцені тихо і вимагаєте тим від глядача, щоб він був максимально напружений — то цього безконечно довго вести не можна. Ви ставите завеликі вимоги до його слуху, — ви мусите голосно вступити і тим самим розрядити його напруженість. Глядач був напружений, а тепер він сприймає далі з трохи меншим напруженням. Лавірування поміж цими двома речами — це основа всякого мистецтва. Без цього мистецтво перестає бути доцільним засобом.

Чому кіно так страшенно втомлює? Через те, що там напруження зовсім одностороннє. Не можна сидіти в кіно так довго, як у театрі. Воно втомлює. Коли хто-небудь з нас пробував дивитися дві картини підряд, то другий сеанс він дивився більш втомлено. Це тому, що тут музика існує, як фон, вона не претендує, та й зовсім не призначена для того, щоб вести глядача; глядач веде дія на екрані, веде ритм у картині, ритм фактів, які відбуваються. Якась важлива подія, а потім оповідання широке, погідне, яке знову наростає, і глядач за цим стежить. На нього впливає зміна в монтажі, більш чи менш динамічний монтаж впливає на його психіку, на переустановку, на план. Чим частіше це робити, тим швидше втомлюється сприймання. Оскільки воно зорове, оскільки воно чорно-біле — остільки воно втомлює.

В театрі, де ми впливаємо всім, чим тільки можна, — то звичайно, що тут можна досягти чудес у розумінні довгого тримання глядача під впливом мистецького твору. Тут треба також взяти до уваги: те, що ви робите, воно за своєю силою впливу на глядача дуже різне. Одні тільки привертає увагу, скажімо: відбувається якась дія, і ви щось таке почули, повертаєтесь, і публіці важливо — що ви тепер зробите, і ви можете ходити по хаті й шукати те, що ви хочете робити. У глядача буде напружена увага. В іншому випадку ви стоїте, схопились за голову чи зімкнули руки. У глядача в цей момент, оскільки немає того зацікавлення, яке було тоді, коли важливо було, що ви зробите — увага глядача зосереджується в зовсім інших центрах. Наприклад, як ви так будували, то у глядача могло бути тільки поцінувальне естетичне міркування, або, — коли глядач менш вибагливий, — могло бути викликане почуття. Ви перериваєте позу якоюсь іншою дією, — це добре, що ви її перериваєте, але в тому-то й усе мистецтво, щоб знати, коли перервати і дати вступити новому, щоб відпустити глядача додому з певним цілісним враженням від усієї роботи, щоб він вийшов організованим на певний лад.

Те, що ви зробили, — оскільки воно зроблено невідомо для чого, — впливає на глядача дезорганізуюче. Ця сама організація глядача через вашу роботу, — вона буде вдалою тоді, коли ви, розбираючись у цьому, будете до справи підходити саме так.

Але, звичайно, можна не тільки таким засобом користуватися, не тільки так виявляти дію (в даному разі психологічний момент), а й виявляти дію шляхом підкресленого життєвого її виразу. Треба мати на увазі, що такий життєвий вираз, правда, підкреслений (ви напружилися), може не тільки так, і треба не тільки так зробити, бо ваша поза дуже виразна і дуже яскрава в розумінні напрямку і рисунку вашої емоції, але вона у глядача викликає мінімум асоціацій і мінімум процесів. Може, коли б ви не ставали в таку загострену позу, а просто виразно, також підкреслено, також яскраво, але виразно зробили який-небудь маленький рух, — це, може, викликало б у глядача безконечно більше асоціацій.

У старих акторів, які грали в життєво-психологічному плані, були також простота, благородство гри. Це полягало в тому, що актор ходив по сцені (Рунич — типовий актор, який довів вимогу простоти до абсурду). Дуже поволі говорив. Коли були складні моменти — повертався спиною

до публіки. Все було утрировано, але в основі своїй мало правильний, вірний корінь. Старі майстри чудово розуміли, що процес театрального спектаклю — це є певна кількість енергії, в котру складається енергія режисера, декоратора, актора і глядача. Її можна вжити по-різному — так, що на сцені буде  $\frac{3}{4}$  енергії, а в залі  $\frac{1}{4}$ . І навпаки. Найбільше мистецтво — це витратити найменше енергії на сцені. Набагато важче зробити геніальну машинку, яка розриває двома-трьома штрихами цілий світ. Але там, на спектаклі, чим більш вона геніальна, тим менше на неї йде енергії; вона дуже звичайна, але за нею криється весь період праці актора, яку він проробив до того, поки не показав перетворення на сцені. Він робив цю роботу дуже довго, і все це, кожен атом його роботи пробивається через цю машинку на сцені, в такій самій кількості. Я кажу так, щоб вам в основному все стало досить ясно, особливо сьогодні. Попереднього разу я про це говорив.

Коли ви маєте процес, психологічну тему, і не хочете надати їй глибшого значення, ніж це робить психологія, то намагайтеся дати зрозуміти глядачеві, чого саме ви хочете, — при розумному використанні ваших засобів, при належному розплануванні, — чого саме ви хочете від цілого, і яким має вийти глядач, подивившись вашу роботу, щоб досягти максимуму впливу, наснаги, напруженої процесуальної праці з боку глядача. Тому акторові треба бути в такій мірі творчим індивідуумом, як режисер, драматург, художник. Отже, треба ставитися до роботи так само вдумливо, серйозно. Зробив що-небудь — перевірів; не сподобалось — ще передумав, ще подумав, ще переробив.

У роботі іноді трапляється так, що вона, здається, сама вискочить. Вона зроблена в нашому підсвідомому апараті. Але цей апарат підсвідомого починає працювати, коли добре думати, продумати, запланувати роботу. Коли ви будете домагатися того, у вас утвориться ваш творчий підсвідомий апарат; що стосується інтуїції, вона в свій час вам піднесе готове розв'язання завдання, яке ви собі поставили. Без цього немає і не буде ніякої творчої роботи. Це вже природа нашого творчого процесу.

Коли з цього боку підходити до роботи, то не принесено нічого. Я підкреслюю, що ви принесли багато порівняно з тим, що ви робили раніше. Але все-таки не принесено нічого, і коли ви хочете надалі розвиватись як актори, ви повинні нині взяти дальшу роботу і вибрати собі невеличкі моменти, по дві-три фрази на три хвилини, і гарнесенько їх проробити, так, як я кажу — планово, продумано, з увагою до глядача, — що ви з ним робите, до чого вдається.

Сьогодні мало здавали. Чим це пояснити? Я вважаю, що тепер не дуже багато роботи для акторів. Вільного часу досить. Може, не всім ясно, що треба. Не вимагаю нічого такого, чого б ми не робили. Те, що ми маємо робити — це синтезування всього матеріалу. Воно, може, і аналітичне, але ми підходимо до нього від різних частин. В усякому разі, нічого нового не треба. А потрібне ось що: ви повинні в своїй роботі дати не частину свого задуму, не одну ідею, не одну сторону акторської роботи, не одну сторону акторської можливості, а постаратися дати синтезовану форму,



очевидно, будуючи в певному плані, оскільки ви можете собі поставити певний театральний план.

Щодо матеріалу: візьміть собі яку-небудь новелу. В кожній новелі є одне, два, три місця, в яких є драматичний момент. Можна і в романі, і в газеті знайти матеріал.

“Чи обов’язково, щоб був характер, чи проблiski характеру, чи не обов’язково, чи має бути людина?” (Кононенко).

У театральній практиці, в нашій майбутній роботі не буде такого закону, що кожен актор мусить бути характерним актором, що кожна роль мусить бути яскравим характером. Безумовно, такого не буде. Але важливо, що “людини взагалі” немає; ми можемо грати не характер, не тип, а певну індивідуальність. Коли у вас є і матеріал, і індивідуальність, це одне. А коли ви просто будете в усіх відношеннях самим собою, не собою, як певною індивідуальністю, а собою, як сукупністю певних звичок,— це лишається в кожному випадку, залежно від того, який ви маєте матеріал,— тоді це щось інше.

На наступний раз усім принести роботи. Будемо викликати. На вівторок призначені здавати: Подорожній, Савченко, Макаренко, Масоха, Артикула, Хованова, Ковбасюк, Антонівська, Миргород, Нецадименко, Чистякова, Гаккебуш, Шагайда.

16. 04. 1925 р.

## **ЗМІЦНЕННЯ В МАСАХ КЛАСОВОЇ ІДЕОЛОГІЇ — ЗАВДАННЯ МИСТЕЦТВА. ТЕАТР І ГЛЯДАЧ**

Зважаючи на те, що скоро 1 травня, що таким чином ми скоро закінчимо наш зимовий сезон і роз’їдемося, і цей термін, який ми собі поклали на більш-менш активну роботу з практики сцени, пройшов,— час поставити певний діагноз із цього питання і вивести з цього певні підсумки,— на превеликий жаль, зовсім невеселі. Те, що ми півтора місяця мали займатись і так мало використали цей час,— могло б стати яким-небудь прогнозом на майбутній сезон у розумінні здатності до праці. Будемо думати, що ні.

У “Березолі” все-таки існує, твердо вродилася масова психологія,— дуже поганий комплімент для вас, товариші, але я не можу втриматися від цього. Коли не вдарити вас якою-небудь довбнею на зразок емоційного захоплення, якогось фейєрверку, якихось перспектив, у яких ви б могли себе бачити в якомусь приємному проведенні часу, то ніхто з вас, хто невдало складав завдання,— це загальне явище,— ніхто не любить роботи як такої, тобто любить побавитись. Це дуже приємна штука: є певні збудження, легкий шумок, публіка плескає. Кожний аматор це любить, і кожна жінка якого-небудь там міщанина мріє про те, щоб зіграти на сцені і подає заяву в кінотехнікум чи драмстудію, бо це приємно. Але чи це має бути духом нашої роботи?

Наш колектив, який все-таки, як ви собі хочете, багато пройшов, продумав, пропрацював, повинен поставити собі серйозніші вимоги стосовно своїх завдань, серйозніше ставитись до роботи. Це не тільки те, з чого ми хліб їмо,— наш хліб сухий і без масла,— але найголовніше те, що це робота, для якої ми живемо. Коли ми себе не почуваємо в цій роботі, ми повинні кинути її і піти в інше місце, на роботу, яка могла б нас захопити, де ми могли б жити, вібрувати.

Враження важке від того, що ми закінчуємо сезон, а досі здавали лише 4-5 товаришів. Те, що ви не розумієте того, чого від вас хочуть,— це не аргумент. По-перше, не може бути, щоб ви не мали якогось свого уявлення з усякої сто разів більш заплутаної мови, ніж була моя мова; мусить зародитись якесь враження, якесь розуміння того, що сказано, і от прошу, як розумієте, так і робіть.

Останнього разу в словах І. Мар'яненка було навіть таке, що це доволі-таки загальне явище, він натякав на таке враження і підтвердив те, що навіть коли запитаєш у вас яку-небудь примітивну річ із нашої практики чи з нашого технічного лексикону, на зразок: що таке психологізм чи перетворення,— то виявляється, що багато з вас того не розуміють.

Я припускаю дві речі: або ми страшено недорозвинені, коли ми не можемо встигнути за такими простими речами, які досить докладно у нас розбиралися, досить багато і широко у нас обговорювались,— це одна можливість. Друга можливість така, що, можливо, вам це підносилось у такому вигляді, що справді второпати важко.

Іноді у мене буває такий заскок, особливо останнім часом. Я не можу сказати — чорт його знає, думаєш, що ясно, а от слова добираються важко. Думаєш, що сказав усе, а от не все. Але, з другого боку, були в мене світлі хвилини, коли я говорив ясно, і немає у нас теми, про яку б ми не говорили багато разів. І до чого тільки надокучило, що говорилось на всі лади, на всі боки, так що не припускаю, щоб так страшно було з тими викладами науки. З того, що є передумовами для праці актора в майбутньому сезоні, з того, що говорилось, мені здається, що все мусить бути ясным, але, очевидно, тут щось не так. Треба якоїсь іншої ясності, треба чогось іншого, щоб ми могли домовитись.

З доброї поради тов. Мар'яненка ми візьмемо наш старий прийом, який буде розробляться, обговорюватись і обмірковуватись з боку розуміння майбутнього сезону, театру і його суті. Я хотів тільки пригадати декілька моментів з того, що говорилось, щоб не треба було вертатись.

Театр для актора — досить скомпліковане явище, що передбачає якусь одну класифікацію за певними ознаками, чи якусь одну концепцію, що її так само важко вичерпати, як і взагалі важко вичерпати мистецтво в усій його суті, в певній історичній перспективі, яким воно було колись, чим воно було, яке воно було. Ви знаєте, що воно було чимсь іншим для давніх греків, чимсь іншим для середньовіччя, чимсь іншим для буржуазії XIX—XX століття, і зараз чимсь іншим воно є для нас. Ми окреслюємо його інакше. Але воно зостається тим самим по суті, бо воно виконує громадську роль, воно є певною громадською функцією. Громадянство виділяє певну групу людей, яка робить те, що йому, громадянству, по-

трібно. Але підходять до нього кожного разу інакше. У греків воно було на взір богослужіння, яке тільки пізніше набрало світських форм; для середньовіччя воно було помічною установою для пропаганди християнської релігії; з другого боку, це було в той час нове театральне мистецтво, це також були всякі балагани і т. д., які пробивали собі дорогу, і окреслювалось воно також по-своєму. У буржуазії з її диференційованою ідеалістичною ідеологією, з усіма ознаками вмирання, мистецтво мало стільки окреслень, скільки було шкіл. Інакше його окреслює Оскар Уайльд, інакше освітлюють Золя або хто-небудь із теоретиків того часу.

Ми визначаємо мистецтво цілком інакше, ніж вони всі. Ми дивимось на мистецтво як на корисну річ, так потрібну для життя, як і всякі інші громадські установи, на зразок ларка, на зразок книжки, на зразок лазні. Мистецтво — така ж корисна річ. Це не треба розуміти вульгарно. Я хочу підкреслити, що ми рішуче відійшли від того, що мистецтво має якесь божественне походження. Це грубо, але можна говорити ясно і недвозначно: не треба змішувати, бо театр — тонший матеріал, як лазня, але по суті своєї потрібності і користі для громадянства воно те саме. І ми окреслюємо мистецтво як певний громадський фактор, який є засобом — як у лазні, щоб очищувати тіло, давати здоров'я і можливість вільно дихати порами, так само це засіб для того, щоб при його допомозі зміцнювати в масах певну класову ідеологію.

Ми вважаємо, що кожна ідеологія має класову підставу. І коли, скажімо, митець середньовіччя розумів мистецтво як установу божественного походження, тоді міг бути такий спосіб роботи, щоб шляхом певної зосередженої, майже молитовної концентрації, шляхом певної проникливої інтуїтивної роботи, шляхом глибокого індивідуального переживання домагатися того, щоб створити статую мадонни, чи яку-небудь п'єсу для театру, чи пісню. Звичайно, для нас, людей тверезих, тверезого віку, не сп'янілих від якихось релігійних забобонів, для нас, людей зовсім іншої культури, такий метод зовсім неприпустимий. Той, хто робив цю статую, міг переживати те, що переживав Арно в "Йолі", який з натхненням різбив статую Марії і на цьому натхненні будував усю свою теорію. В ті часи, в усі дотеперішні часи всяке мистецтво мало свої правила, і дуже багато теоретиків вказували на потребу знати мистецтво; проте для тих, які здійснювали творчу працю, це було в більшій чи меншій мірі дійсним, а не супровідним моментом; для роботи це мало першорядне значення. Через те у дореволюційного майстра виробилась особлива установка, яку можна було б визначити ось яким чином (я відчуваю це ширше, я хотів би це окреслити і не можу).

Всяке мистецтво ділиться на три речі: з одного боку, на ідеологію, з котрої воно родиться, на фактуру, тобто сам мистецький твір, і публіку, котра дивиться на мистецький твір. Коли цей дореволюційний майстер підходив до питання таким чином: тут стояла статуя Марії, а тут сидів Арно, коли ліпив статую, весь процес відбувався поміж ним і матеріалом. Глядач, взагалі всякий, хто буде дивитися цю мадонну, — не існував. Чим більше він працював з натхненням, з того сполучення митця і матеріалу

робилося щось таке, що люди дивувалися, оскільки знаходили покровні речі за змістом і відчуттям форми.

Тепер, коли ми розуміємо мистецтво інакше, коли ми викинули всю божественну нісенітницю, коли на нього дивимось як на засіб, такий самий засіб, як мотика чи ризкаль, як засіб для того, щоб зробити щось із тою публікою, котра дивиться,— то, звичайно, міняється й сама установка митця, його ставлення до матеріалу і до глядача. Той Арно, який ліпив статую, бачив Бога і Марію для того свого екстазу, для своєї ідеї, для захвату, і інші дивились і захоплювались тим, але могли і не дивитися. Там також були певні моменти комбінації і т. д. Люди є люди, навіть і святі мають відношення до світу, який нас оточує. В усякому разі, йому так здавалося, він так і робив. Така була у нього установка.

Зараз це міняється. Зараз коли б ми робили статую Марії, то ми б її робили, не спускаючи з ока того самого глядача, який буде дивитися. Це значить, що цей твір буде між нами і глядачем, але я не зіллуюся з твором, як це зробив Арно. Люди обступили колом і дивляться. Тут ясно розуміється, що ось стоїть митець, ось твір, а ось публіка. Це розв'язує в усякому разі питання методу роботи.

Питання змісту роботи. Воно для нас вирішене окремо, і ми не будемо на цьому спинятися: чому, і як, і що ми будемо брати як зміст для нашої роботи. Ми будемо брати те, що можемо брати, що повинні брати, певну сучасність, але це відносно питання методу роботи.

І ось тут, товариші, і вся притичина, яка не вичерпує всього, але вона дає, з одного боку, правильний погляд на справи, що нам треба робити. Я розумію, що коли таке мистецтво настало, коли ми такі люди, що інакшого мистецтва робити не можемо, ясно, що таким митцем мусить бути не тільки режисер і художник, а й актор. Тут один закон писаний для всіх, і для актора так само. Ми не раз про це говорили. Була навіть моя стаття в “Барикадах театру”, яка була однією з лекцій, яку я тут читав про те, що психологізм, як зміст, віджив своє і зовсім не цікавить.

Психологізм, як зміст, коли візьмемо, наприклад, такі п'єси, як “Базар” чи “Чорна пантера і Білий Медвідь”, чи “Мета любові”, чи “Осінні скрипки” І. Сургучова, ми можемо сміливо сказати, що там основним змістом, абстрагуючи від того, що Винниченко писав на певну тему, що він хотів щось довести, певні етичні чи моральні питання поставити,— але все-таки основним змістом, який зворушував, зачіпав глядача, середнього глядача, який багато не розбирався, були ті переживання, які ці персонажі з собою вносили на сцену і ними жили. Це був зміст, який цікавив. Коли Білий Медвідь грав у карти, то митець Винниченко, а з ним і актор вдавався з найбільшою насолодою в детальну розробку кожного психологічного моменту, всякого трепету його психологічних процесів, і глядач, дивлячись на це, жив тільки цим, тільки цим цікавився, і це його хвилювало. І навіть тут ви бачили, наприклад, як Полевицька грала — у неї дуже багато таких моментів, у неї якраз це було цікаве, як окрема роль, у розумінні виявлення найтонших хвилювань у психологічних процесах персонажа. Словом, був час психологізму як змісту.

У мистецькому творі є все. Там є і дія. В “Осінніх скрипках” вона така ж сама, як в американському детективі, який весь побудований на дії; є живі люди і переживання, рефлексі — так само й у американському детективі. Є певний комплекс цього матеріалу, яким користується митець, однаке на чомусь поставлено наголос, із цього всього матеріалу щось виділено.

Коли у грецькому театрі цар Едіп довідується про щось і впадає у розпач,— це психологічний момент, це є переживання, певна емоція, і це є одним із тих матеріалів, яким і в грецькому театрі користувався митець, матеріал для ока, вуха, ритм — все це матеріал, який є в розпорядженні актора. Він, актор у грецькому театрі, зображує цей розпач, але майте на увазі, що наголос, акцент у виведенні даної події зовсім не в цьому переживанні, не в розпачі. Грецький театр не ставив собі за мету змалювати розпач і виключно через цей розпач хвилювати нещасного глядача. Тому цей розпач написаний у віршах не розпачливих, цей розпач виражений у словах, в котрих дотримана та велика пропорція, той великий масштаб, якому причиною є закладений в основу п’єси конфлікт між людиною і божественним, певним божистим призначенням долі. І коли він у словах своїх “сходить кров’ю” на тему того, що він таки той злочин здійснив,— то все воно побудовано так, ходить він так і рухається так, і образи, порівняння, асоціації такі, пафос такий, що весь час глядач стежить за тією величезною трагедією, яку він переживає, яка щось значить для кожного глядача зокрема. Це значить, що хоч там були певні переживання, хоч там була жива людина, там був ужитий весь театральний матеріал, однаке наголос був покладений на іншому. Все було підтягнуто до того, що глядач захоплювався і цим психологічним моментом. Слова, порівняння були складені так, що глядач не міг бачити того переживання, воно — тільки натяк, воно — певний умовний знак, щоб відчутти те, що за ним криється, ті великі причини, які породили ці нещастя. Очевидно, що коли в театрі всяких “Осінніх скрипок” люди ниють на тему “любить мене, не любить мене” і ця мука виводиться в найбільш ілюзорному вигляді, зовсім так, щоб вона не відображувала більше, ніж те, що вона має відображувати, тоді це є та психологічна тема, що, як певний тип психологічного театру, нами відкинута, давно відкинута.

Коли в Театрі Садовського, який знаменує собою розквіт українського театру, коли у нього який-небудь персонаж переживав, страждав,— там також були всі матеріали, все там було на місці, і жива людина з переживанням, і ритм, і жест той самий, і матеріал як такий, вся фактура; коли актор у цьому театрі переживав, то він у цьому репертуарі не мав належного наголосу на переживанні: це вже був час занепаду українського театру, коли було покладено наголос на саме переживання; адже цей театр був задуманий Садовським, Кропивницьким і Карпенком-Карим не як театр, у якому наголос зроблено на переживанні, а як театр, у якому наголошується на певних типах, на певних побутових стосунках; оскільки це був театр етнографізму, то, значить, він був побудований на певних зразках етнографічного поділу України, який найменше прикрашено,— і так по змозі, як це виводилось на сцену, наприклад, у Карпенка-Каро-

го, — він міг переживати і т. д., але те, що лишалось у глядача, те, що було цінністю театру, те, що було його основою, — це зовсім не ті самі переживання. Так само, як не був і ритм основним, хоч він там був — ритм життя. Так і все інше. Про це і йде суперечка.

Я пам'ятаю себе, недосвідченого в теоріях, пам'ятаю, що виносив я з театру — і це не було те, що я бачив у польському театрі у вигляді психологічних п'єс. Про Заньковецьку виразні незабутні спогади, ароматні за своєю непосредністю, образ сільської дівчини, що я бачив у п'єсі. Це живий тип: село до мене говорило в її постаті. Я всього цього не забував, усіх цих нюансів.

Я тверджу собі, що не це було ідеєю того театру, не це було основним, що мало передаватись глядачеві, і цей театр не був психологічним у розумінні змісту. Він під кінець почав робитися психологічним, коли до нього поприходили люди малоталановиті. Всяка епоха театру має свій час, коли вона є потрібною, передовою річчю в житті громадянства і коли до неї ідуть найталановитіші сили, — і навпаки. Наприклад, Корольчук — епігон покоління великих акторів, таких як Борисоглібська, Левицький і вся ця школа. Коли я вже вступив до театру Садовського, там було багато епігонів, а після цього не пригадаю нікого: а то були все шалапути з цілком іншою культурою, які не могли бути акторами того театру. Коли я грав у народній п'єсі, я себе почував дико, я робив дурниці, я почував фальш своєї гри. Нічого не поробиш — людина іншого покоління не може пристосовуватися.

В час занепаду цього театру, а як ви простудіюєте історію акторської гри, то побачите, що в час занепаду кожного театру висувається психологізм не тільки як тема, але й як метод. Це є той час, коли падає майстерність актора, коли падає майстерність театру — і тут з'являється психологізм, у методі роботи якого, як у всякому комплексному мистецтві, є все: актори рухаються і т. п.; але на цьому не робиться наголосу, і не можна сказати, що це метод даного театру. І от я стою на сцені і маю якнайзмістовнішу фразу, в якій сказано все; в п'єсі є дія, і написана вона в такому плані, що не треба витонченого і розробленого переживання. Всяку фразу актор буде грати, весь заглиблений у свою власну психологію, у власні уявлення. У своєму малюванні цілого він здійснює вияв самим тільки голосом, і тільки зовнішня дія виявляється рухом чи чимсь таким. От коли плоско зрозуміти теорію Куніна, то це буде справжній психологізм, як певний метод, через те, що голос найповніше передає наші психологічні стани.

Отож коли ми підходимо до майбутнього сезону і, з одного боку, настроїлися на глядача і підійшли до цієї установки, розуміючи її як утилітарний засіб, коли ми навіть внесли поправки в нашу теперішню установку з тим, щоб більше наблизити нашу роботу до театру певного вияву, таку установку ми маємо, розуміючи, що ми повинні робити те, що, на нашу думку, найкраще, робити те, що, на нашу думку, наблизить до певного ідеалу майстерності, досконалості засобів, культури засобів; коли ми взагалі на цю установку претендуємо, то ясно, що й робота наша мусить брати початок із цієї установки, мусить їй відповідати. Що з цього

впливає? З цього впливає те, що коли Степан Шагайда виходить сюди і грає підготовлену ним річ, чи хто-небудь інший, то чого ми від нього повинні вимагати? А саме того, щоб, так само, як у грецькому театрі, в роботі все було спрямовано в цей бік, у бік нашої установки на глядача, де фактура, мистецький твір, мистецька робота мусять бути поміж ним і глядачем; і в нього все мусить бути так гармонізоване і так співвідноситись, щоб одне на одне не налазило, щоб не дезорганізовувало глядача. Ми хочемо, щоб уся його робота йшла в рамках цієї установки, а це значить, що коли актор досі хотів дати глядачеві знати, що він сідає, супитись, збирається щось робити, що він зараз до чогось готується, що він зараз підскочить, і йому треба буде витратити багато сил і переживань на те, щоб насупитися, горбитися, трясти ногою, вібрувати голосом (головний момент — його забарвлення) і т. п., коли на цьому треба було робити наголос, то зараз ми цього не вимагаємо. Замість цього ти придумай і створи таку річ, таку комбінацію із театральних акторських засобів, щоб вона дала більший ефект, настільки більший, наскільки більшого вимагає сучасне сприйняття. Коли Степан із стільцем робить таку штуку, що стоїть згорблений, а тоді немов поволі насувається, то в мене складається враження, що він збирається щось зробити; коли ж він відтак постає з зовсім іншим обличчям, то робить саме те, що треба. Коли Степан підносить ногу, а стільцем робить ось таку штуку, вся його фігура виражає, наче рисунок найліпшого майстра, — виражає певний стан, певну думку, готовність до виконання замисленого; тоді я бачу і відчуваю, що це велика майстерність, що це не аматор, не акторщик, що це справді придумано інтуїтивно, геніально, талановито знайдено — отже, вам воно дає максимум. Чуєш: ось іде велике мистецтво! Саме з такими акторами, яких ми маємо витворити з себе, з такими акторами, з таким підходом, з такою установкою може відродитися велика майстерність актора, коли можна буде сказати режисерові: “геть звідси — тепер актор повинен грати”. Ясно, що далі. Звичайно, це не все.

Наша установка така, що театральне мистецтво, як і всяке мистецтво, є певна машина, вона може бути механізована чи жива; але в усякому разі те, що актор зробив зі стільцем, — це річ механізована за суттю; проте ми не будемо висувати цього на перший план: важливе те, що зроблено; всяке мистецтво є така машина, така комбінація з матеріалу, яка діє, досягає своєї мети через викликання у глядача психологічних процесів, асоціативних процесів у певному порядку, що організує цього глядача, порядку, що концентрує, зосереджує на певній ідеї; отож ясно, що шляхи для здобування, для викликання у глядача цих процесів, асоціацій, хвилювання, щоб примусити його думати і сприймати: шляхи для цього різні, і їх багато.

Ми не будемо цуратися нічого, ми хочемо синтезувати здобуті процеси. Кладемо акцент на вияви. Ми припускаємо, що до певної міри ми майстерністю оволодіємо. Ми розуміємо, що це необхідне. Коли ж це нам не вдасться, то, може, і не зрозуміємо, проте сучасність від нас цього тепер вимагає. Перебирати не будемо. Кожен засіб для нас добрий, але він мусить бути для нас доцільним, а доцільним він може бути тоді, коли він ду-

же співзвучний сучасності, а сучасність наша ось така. І те, що Степан зробив із кріслом, те саме, що він міг зробити, прийнявши позу тигра, те саме, що він міг зробити, перетворивши якісь свої переживання в цілком зовнішню дію. Тигр — це образне перетворення переживання в зовнішню дію. Ось, наприклад, ненависть. Погляньте на фотознімки (приклади в мімодрамах). Це можна розуміти в певному плані: ненависть — актор просто бере й проколює фотографію. Ця дія може виражати велику ненависть до особи, яку на ній зображено. Це перетворення з ненависті та як наслідок психологічного моменту; а оскільки це не одне й те саме, воно глядача затягує й дає той момент театральності, підняття тону сприймання, ту театральність, яку театр встиг розробити, це нова театральність, це нова форма підвищеного тону сприймання і т. д.: те, що робив він, те, що кажу я, — це називається перетворенням.

Коли ми беремо якийсь справжній факт, який протікає в певних при-таманних йому життєвих формах, і ми його висуваємо так, як у житті, на сцену або трошки підкреслюємо до театрального підвищення, той самий факт із життя, — то це не буде перетворення. Перетворення — це значить: узяти крісло і зробити його цілком інакшим; але щоб воно було кріслом, ми мусимо його сприйняти саме як крісло; проте глядачеві воно має бути передане шляхом певної проробленої асоціативної роботи. Коли беремо якийсь факт із життя, і замість того, щоб його давати натуралістично, чи то підкреслюємо його життєві форми до плану більш загостреного, коли ми його переробляємо в певний еквівалент, цілком інший за суто театральною формою, зовсім не життєвою, коли знаходимо для цього життєвого факту певний символ, який, однак, не хоче бути засобом для якогось сприйняття потойбічної ідеї речей, а просто хоче бути засобом для повнішого виявлення — він є не просто символом, а мистецьким символом, оскільки все мистецтво є символом; коли ми знаходимо такий символ, який є чимсь інакшим за формою, але є тим самим по суті, то ми мусимо доробити його в нашій свідомості, як у житті, — то це є перетворення; формула: крісло згори вниз і ексцентрична пика з нього висовується — в цьому вся філософія. Це все те, що ми робили в останній рік; це значить, що так само, як у всякому театрі, так і у нас весь театральний матеріал буде в наявності. Ми намагатимемось класти акцент у нашому театрі саме на ті засоби, які найбільш яскраво виявляють дані ідеї. Для нас передача ідеї, закладення в неї певної установки громадянського світовідчуття — найголовніше. Ми хочемо перебудувати психологію громадянства.

Василько ставив питання про класифікацію перетворень. Можу сказати, що ми це робили як експериментальну роботу — саме як експериментальну роботу; ми підійшли до неї без ніяких далеких нам вказівок, а також уявлень, які мали б прямий стосунок до нашої роботи. Вся наша робота була хаотична. Я певен, що жоден з товаришів 1-ї майстерні, може, не міг би провести такої певної послідовної побудови всієї системи, через те, що ми проходили її в плані експериментальної роботи, а не виховної. Виховна робота була відправною точкою, але не була основою; ми просто відштовхувалися від неї і, потрапивши на експериментальний



грунт, втрачали виховне начало. Упорядкування системи — це має збити режистаб, а може бути, що така класифікація не дуже й можлива у вигляді вичерпної класифікації, бо це дуже широка ділянка. Тоді, коли ми пробували класифікувати,— ми дуже великі дурниці класифікували на зразок змішання ірреальних перетворень з образними. Воно не відкидається, але воно ще має бути роз'яснене, і це не так важливо, оскільки нам важливий принцип, а він повинен бути ясний. Самі розгалуження, розробка його — це момент певної науки, який, може, наші нащадки будуть проходити, а ми не зможемо пройти.

Чи братись за таке завдання товаришам, котрі не пробували себе в такій роботі? Я думаю, що так — братися, тому що ніяких посередніх умінь до цього рішуче не треба. Яке вміння повинен мати актор для цього? Вміння таке — володіти своїм засобом. Особливо одне — утворити собі, кожному індивідуально, певний метод роботи. А метод роботи утвориться творчим процесом. Що раніш брати, як брати, чи стоячи, чи сидячи робити і т. д. — неважливо, головне — це кинутися вплав, на глибоку воду — це найкращий спосіб навчитися плавати. Хто, звичайно, не володіє своїми засобами, принаймні в приблизній мірі — я думаю, що всі володіють приблизно жестом, голосом і т. д.

Чи ролі в майбутньому будуть ґрунтуватися на перетворенні?

Я про це казав останнього разу, що спектакль — це є колективний твір, у котрому беруть участь драматург, режисер і актор. До режисера треба додати художника, музиканта. Цей суцільний твір — він весь є перетворення, але коли ми говоримо про перетворення в такій площині, в площині іносказання, символу тематичного, на зразок перетворення переживання на дію чи перетворення переживання на образ; коли стоїть питання тематичного перетворення — то, звичайно, це розпадається на всіх учасників створення спектаклю і на драматурга — і на цього, і на цього.

Драматург перетворює вже через те, що він бере факти з життя і ставить людей в особливі обставини, робить їх особливими масками, творить особливий конфлікт, який є перетворенням, що цілком виражає його задум.

Режисер бере свій матеріал і, перетворюючи в площі свого ремесла, бере ці персонажі, він думає їх особливо трактувати, особливо даючи п'єсі свою ідею,— очевидно, тієї самої ідеї не можна дати,— по-своєму трактує ті моменти, і через те їх перетворює.

Потрапляє п'єса в руки актора. Вона має речі, що входять у компетенцію актора на зразок якого-небудь моменту, який актор окреслює так, що автор дивується. Режисер у даний момент задоволений тим, що актор сказав, не дає нової теми або звужує завдання, кажучи — тут треба вразити глядача асоціаціями такого порядку, тому що від цього залежить цільність впливу на глядача. Актор у своїй площі також має завдання. Коли справа йде про перетворення взагалі, тоді весь спектакль перетворюється.

Те, що робив Степан,— це все перетворення, тільки перетворення остільки, оскільки воно відповідає поняттю перетворення, вичерпує його дефініцію.

Але, очевидно, ми настільки твердо будемо стояти на нашій установці на цей сезон, що для нас важливий вияв діяння на глядача, передача певної ідеї, психологічної установки, що будь-який метод для нас придатний, коли ним можна гостріше виявити завдання. Так що обмежень якихось особливих не будемо давати. Є речі, які не годяться, які не можуть “зіспіватися” з тим вантажем, який у нас є, які суперечать, які послаблюють глядача: є засоби, які можуть викликати у глядача якусь містику, таємничість і т. д. Ми відкидаємо їх, тому що вони не можуть “зіспіватися”. Можливі всякі комбінації.

Метод вивчення ролі при такому підході, як я вже казав, родиться в кожного індивідуально. Я розкажу дрібницю з власного досвіду роботи над перетворенням, яка трохи більше роз’яснить вам цю справу. Я маю на увазі те, як я працював. Бувають випадки, коли так треба працювати. Працював я над сценою з “Макбета”, над месою. Спочатку меса уявлялася широкою картиною, в якій мало бути 50 чоловік попів, і всякі дії, і т. д. При більш інтенсивному розмірковуванні це завдання вилилось в екстрактивну форму, в якій не можна було пізнати й здогадатись, який воно мало первісний вигляд. Це було перетворення, бо воно пройшло довгий процес від первісного стану до короткої, в двох-трьох штрихах даної схеми. Через те в мене таке враження, що ця інтермедія мусила викликати у глядача таку саму кількість, або принаймні певну кількість, витраченої мною енергії на зведення цього образу до певної перетвореної формули.

До чого мусить зводитися метод роботи? Основна схема творчого процесу була саме така: через інтенсивне вдумування в певну роботу, у спочатку вигаданий сценічний факт, образ, через поступове інтенсивне думання, коли не випускати ні на хвилинку з уваги тієї думки, яку хочеш передати,— в процесі роботи матеріал, який ти взяв, мусить очищатися від непотрібного і перероблятися до найбільш гострої форми в потрібні вирази. Це мистецька робота. Коли І. Мар’яненко каже, що коли він бере роль — то відчуває її в собі і в голосі — я його розумію; я також працював так довгий час, але я вважаю, що те, що ми відчуваємо в голосі,— це є початок тієї роботи, яка має бути пророблена, це значить,— нас роль зачепила. Коли ми зараз так зафіксуємо її, як вона проявилася — то це буде дуже мало. Ми можемо зачарувати глядача своїми даними, позою, можемо схвилювати особистим переживанням, але того, що має постати з мистецтва, ми не дамо. Треба те, що ми відчуваємо в голосі, перетворити.

Перетворення ґрунтується на тому, що те саме почуття можна викликати музичним тоном, чи барвою, чи словами. Яка-небудь барва може викликати слухову асоціацію, яка буде тим самим по суті. Який-небудь тон може викликати враження смаку чи дотику, взагалі можна передати певні відчуття тих чи інших уявлень. Це є шлях, яким приблизно йде творча робота в мистецтві. Музикант у своїй роботі з комбінації звуків, мелодії, гармонії не бере голої природи, ці самі тони він перетворює. Музика може передати твердість чи м’якість, плавність, хвилю, дерево, ліс, так само

може взяти психологічний стан, і це буде щось цілком інакше. Так само й тут ви це чуєте в голосі, помічаєте у своєму особистому акторському почутті, в перевтіленні, коли ви над цим краще попрацюєте; ви зрозумієте, в чому суть і чого я хочу досягти, причому не в кожній деталі, а в цілому в ролі. В деталі входити не слід, бо можна занепасти всю роль. Не треба ставити собі завданням обов'язково знаходити якісь нечувані перетворення. Ідею, яка є, слід перетворити. Шкідливим є заглиблюватись у життєві моменти персонажа. Принаймні на цьому не слід зупинятись. Треба пошукати найкращі, найпереконливіші психофізичні засоби, що викликають найбільші реакції, і, може, те, що ми чуємо в голосі, в собі самих, ми дамо не в голосі; може, дамо фразу безбарвно, поклавши наголос на цілком інші засоби; ви робите це все, але робите це без рисунку, без володіння олівцем, за інтуїтивним напливом; тому гра наших акторів брудна, нема стрункості, рисунку ролі — там голос занадто, там жест... тому, що нема певного плану.

План взагалі є основою всякої форми. Коли його не буде, то не буде доброї стрункої форми.

Тут ще багато можна говорити про метод творчої роботи, багато можна дати дрібних порад, але принципово виходить так, як я сказав, і виходить індивідуально. Цей метод прийде до кожного з вас в міру роботи. І. Мар'яненко боїться того, що він звик працювати, виходячи з інтуїції, а тут від нього вимагають не того, що називається почуттям, тобто в процесі інтуїтивного схоплення він переживає, що від актора вимагають сухого розрахунку. Нічого подібного. Я вважаю, що коли йдеться про радість творчості, так вона саме в такій роботі буде дана в тисячу разів більше, ніж усяким іншим способом роботи, бо саме тут інтуїція має більше до діла, як де, але не як провідний момент; вона грає допоміжну роль, як момент, що розв'язує всякі труднощі. Інтуїція є у всякій науці, у бесідника, у політика, була у Леніна і т. д. Інтуїція — це річ, яку не викинеш із пісні. Але на ній базуватись і сказати, що є один бог — моя інтуїція, і йти за нею, як за чимсь непомильним, — це цілком фальшивий шлях. Це шлях, який веде у храм божественного мистецтва.

Момент інтуїтивного захоплення — це наслідок нашого напруженого підсвідомого. Хто цікавився, той знаходив приклади, де інтуїція є наслідком певної напруженої роботи, котра з царини свідомого переходить у підсвідоме і триває як процес. І. Мар'яненко каже, що він звик більше відчувати на сцені, і йому дуже незручно бачити себе на сцені. Це вірно і природно. І цей спосіб бачити себе на сцені, як єдиний спосіб — найгірший, який може бути. Найкращий спосіб побачити себе на сцені — це значить протягти до себе контролюючий момент; і дуже добре, коли хто міг виховати у себе таке вміння бачити себе на сцені. Ми завжди бачимо себе на сцені в роботі. І це помилка наша, що себе в собі почуваємо і бачимо. А момент, що дивимось на себе очима глядача — він мусить бути, і він невідлучний.

Є такі режисери, які роблять спектакль як глядачі, є режисери, які за сценою сидять і рухають ляльками перед очима публіки, — так само і в актора різні можливості, але ідеал, для нас потрібний, — це той актор,

який є і на сцені, і за сценою, і в залі. З усіх трьох становищ актор може розглянути і продумати свою роль. В нашій установці акцент буде на третій категорії. Актор, будучи сам своєю формою, може розраховувати на те, що він робить із глядачем.

Савченко тривожиться щодо нового побуту актора — чи це справді буде новий тип актора, новий побут актора, і чи має він пряме відношення до роботи. Він має відношення, але віддалене, непряме. Новий побут актора пов'язаний з методом дуже невеликою мірою, та навіть і великою мірою, але метод роботи — це не є побут актора, хоч він може якось виявляти побут, мегод — більш витончений, ніж побут актора. А може, я тут чогось не розумію.

“Оскільки ми творимо театр, наголошуємо на побуті, чи мусить актор бути вихований у такому дусі,— адже в побуті є щось типове? Чи буде те, що здав Степан, характерним, типовим?” (*Савченко*).

Ні. Те, що ми будемо робити, не буде вичерпним. “Жакерія” буде виховувати глядача в напрямку до нового побуту, але вона — не тема, взята в плані нового побуту. Актор повинен когось уявляти, і чим вправніше він це робить, тим краще. З цього боку те, що робив Степан, зовсім не є вичерпним.

Що робити Макаренку і тим товаришам, які не тренувались? Я не знаю, що вам робити. Я прошу показати вашу роботу, хочу вас подивитися, щоб можна було вас класифікувати за групами. Коли треба вчитись уживати засоби — то, може, справді так треба зробити.

Питання “як” і “що” (*Ходкевич*). Акцент буде і на одному, і на другому. Той час, коли ми могли сказати, що нам важливе не “як”, а “що”, минувся. Ми не давали п'єси. А давали дію, не давали станків на “Газ”, а давали пізнішу конструкцію. Час аналізу пройшов; ми нічого не ставимо в площині якоїсь однобокості. Я підкреслюю, що ми збираємося синтезувати, підпорядкувати чомусь вартісному в плані театральних засобів, підпорядкувати всю фактуру, ізолювати, і це є характерною рисою всякої аналітичної роботи. Ізолювати певні засоби чи певний бік акторської роботи ми не збираємось. Все, що потрібне для виявлення певної ідеї в межах певного принципу, який ухвалений режисурою, з огляду на те, яка з ідейного боку п'єса потрібна,— все це добре.

25. 04. 1925 р.

## ПИТАННЯ ІДЕЇ І ФОРМИ

(Монолог прочитала актриса О. Пігулович)

Будемо висловлюватися з приводу того, що ми бачили, в такому порядку. Оскільки ця робота має певні подібні риси, оскільки вона відповідає тому, як ми розуміємо нашу роботу і що ми розуміємо під нашою роботою в майбутньому сезоні,— коли буде потреба, попросимо ще повторити деякі моменти,— і відтак будемо детально говорити з приводу самої роботи в такому розумінні: що означають поодинокі моменти вказа-

ної роботи, чим вони є по суті, як вони зроблені. Щоб між нами пішла розмова — я пригадаю те, що ми говорили (два-три пункти). Чи відповідає ця робота, яку ми бачили, тому, що ми, як підхід, як принцип нашої майбутньої роботи, висуваємо? Щоб ця робота відповідала нашому підходові, треба, щоб вона велася в плані певного синтезування засобів, для виявлення якоїсь покладеної в її основу ідеї.

Майте на увазі — це стрибок, який ми зробили від своєї попередньої роботи, адже в даному разі мусить вийти якийсь особливий стиль, що так чи інакше обійде, залишить обіч, ошукає всю логіку еволюції форми, яку ми пройшли. Це страшенно ризиковане становище, ризиковане для нас, які звикли думати формальним методом. Це значить, що мусить вийти щось таке, що у відомі нам категорії може вкlastись, а може не вкlastись, і це буде найвищим досягненням. Це велика трудність — розрубати гордієвого вузла, вийти з того глухого кута, в який мистецтво зайшло і мусило зайти, з тупика, який довів до самозаперечення. Це значить, що коли ми бачимо роботу товаришки Олі, то ми повинні за нею, за цією роботою, за її засобами, виразно організованими матеріалізованою психологічністю, чи за її монтажем знаків, чи за її умовним перетворенням побачити, асоціювати якусь поставлену у неї, як завдання, ідею, якусь реальність, котра в даному разі не є аніякою стилізацією, аніяким реалістичним виявленням, а внаслідок її роботи у нас впливає, асоціюється, утворюється. По іншій лінії розмова повинна була б іти, як відповідь на таке запитання: на чому ґрунтується ця робота, чи вона обґрунтована, — коли вона не є певною спробою синтезування, коли це не вдалось, — чи вона ґрунтується на пластичному моменті, чи вона зроблена в плані гротеску, буфонади, — питання плану і тим самим питання про той засіб, той ряд засобів, які актриса обрала, за допомогою яких вона будувала. Це повинно давати виховний ефект, що допоміг би нам розібратись у нашій роботі, з'ясувати, від чого ми відстали і в чому розучились орієнтуватись. Чи досить ясно я сказав?

У чому різниця? Різниця, яка існує поміж двома такими протилежними речами, як аналіз, котрий є розклад, розділ на частини, класифікація, і синтез, котрий є злиття, протилежний процес від розкладання. Розкладання розділяє явища на складові частини, а синтез робить протилежний процес таким чином, що зводить усі частини до одного. Тому я підкреслюю, що в нас є спроба синтезувати. Це є свідомо акція — підходити до розкладених частин із зворотним процесом злиття цих самих частин у такій мірі, щоб цих частин як таких не було помітно. Коли ми робили “Газ”, то ми там мали зразок аналітичної роботи. Ми мали таке явище, як наприклад: ми мали людину. Для виявлення тієї дії, яка відбувалася, ми взяли частину цієї людини — її пластичний момент. Це значить, що ми примушували всю людину на сцені спеціально витримувати особливі пози, спеціально вести рух рукою, мало того, ми робили деякі перетворення в самому жесті як такому і тим звертали увагу глядача і скеровували його сприймання саме на цей бік людини, який є в тому, що людина завжди, в кожному момент свого буття має якусь поверхню, якийсь рисунок свого тіла, вона є об'ємна — і ми на цьому зосередились, ізолювавши все інше.

Ми, правда, скомбінували пластичний момент з теорією Куніна. Вийшла комбінація з багатьох засобів, які могли дати багату людину.

Ми дістали замість ритму природного рефлексу музичний ритм. Це був третій момент. Ці три головні моменти лягли в основу “Газу”. Отже, “Газ” був аналітичною роботою, бо коли ми виокремлюємо з наших засобів деякі, а лишаємо один, два, три, то, очевидно, ми на цих трьох більше засереджуємося, ми їх робимо особливо підкресленими частинами. Чи це ясно?

І от, значить, вийшла така штука, що все мистецтво до “Газу” йшло по цій лінії. Це був формальний момент. Ми звикли, і нам дуже важко буде відвикати від цього; може, у нас буде ціла революція; це буде колосальний переворот у всій нашій роботі, коли ми зуміємо відвикнути від цього способу думання і навчимося інакше думати.

Мистецтво дійшло до певного тупика, бо доки цей момент був свіжий для глядача, так довго мистецтво розвивалося по лінії цього аналізу, розбивання на частини і висування певних частинок для основного в роботі.

Може, ви бачили малюнки Сезанна, який є прабатьком виниклих пізніше кубізму і футуризму. У нього бачимо таке. Він малює скатертину, на ній лежать яблука. Ця скатертину — не звичайна скатертину, передається не ідея скатертину, а ідея об’ємного моменту в скатертині, і в цьому відкривається весь формальний момент. І ці згортки скатертину згущені, зібгані до того, що починають вискакувати з картини, до того, що втрачають саму композиційну зв’язаність; образ природи, реального цілком відкинули і почали робити так, як робив Пікассо. Раз йому важливо було передати не ідею скатертину, а її об’ємність, то він почав цю об’ємність komponувати в цілком вільній композиції. Коли це вам ясно, то все ясно.

Це був момент, який завів усе мистецтво в глухий кут. Мистецтво втратило певний зміст, інтерес, де подана ідея була приводом до того, щоб дати якусь композицію.

Або візьміть інший приклад — Годлера. Це художника, який ішов по лінії часу, не простору. Чюрльоніс — по лінії музики. У Годлера намальовані двоє-троє людей, усі вони безкровні, маси частин матеріалу цілком знеосіблені. У них нема того, де м’язи випирають, де всьому дане своє місце і все якимось виражено, людське тіло, як кращий образ космосу. Вони якісь двомірні, плоскі, фон якийсь такий, що ви маєте враження часове, враження певного ритму. Через те виходило, що такому Годлеру чи Пікассо нецікава була буржуазія, їм просто було цікаве те, що від естетичного моменту могло бути скомпоновано на їхню тему.

Ми проти цього повстали з часу революції. Але ми принесли з собою від мистецької традиції те, що я говорив, те, загальне, що було обумовлене колосальним переворотом. Ми взяли те загальне, яке мало своїм змістом певні загальні прагнення в класовій боротьбі і мало тим самим певні бойові гасла, агітку, яка цілком добре вмещалася, і гармоніювала, і була цілком на місці саме в такому типі театру, де окремо був ритм, динаміка, де взагалі поодинокі відокремлення частин наших засобів було можливе остільки, оскільки вони не персоніфікувалися в певних людських типах, майбутніх наших акторських засобах, певних категоріях. Не міг же актор

вийти на сцену і показати сам революцію і пересування маси війська на захід. Тут режисер мусив, безумовно, вийти на перше місце; тим більше, що в попередній історії театру режисер висувався наперед силою закону.

Тепер ми почали бачити життя цілком інакше, ми втратили постійність впливу на нас оцих великих історичних масових світових діянь, певних зрушень, певних устремлінь; ми втратили щоденну наполегливість, яка була в революції, і ми тепер бачимо живих людей, за якими, сидячи у себе в хаті, можемо знаходити відбиття і переломлення певних цікавих для нас соціальних і економіко-політичних процесів, що відбуваються. Вони нам, може, цікаві, оскільки змістом є та ж соціальна боротьба, але в усякому разі ми бачимо ці процеси не в тих самих лініях ритму, бачимо в людях, яких зустрічаємо щодня.

Це не все. Все це часткове. Не можна розповісти всього комплексу, який примушує нас внести цю поправку, і не можна ще ясно конкретизувати того, що ми хочемо. Коли б можна було ясно конкретизувати, то воно було б уже зроблено. Воно стоїть як певне завдання з великими труднощами. Воно вимагає тонкої роботи. Ми звикли до формального. Але ж мусить з'явитися цілком новий метод у роботі і новий критерій оцінки цієї роботи, коли ми висуваємо гасло синтезування, виявляючи тенденції до певного синтезу, такого ж повного, як те, як ми дихаємо життям; цей синтез із певною повнотою зможе нам передати певну ідею, причому не ідею формального аналітичного порядку, ідею простору чи часу і відповідних їм підрозділів, а ідею порядку — громадської боротьби, порядку — становлення нового побуту, порядку — становлення нової психології, ідеї такого порядку, які зовсім далекі від природи нашого матеріалу.

Що таке просторовість, що таке новий побут? Воно, правда, має деякі зіткнення, все воно на світі поєднане, все на світі є одно. Але в тому остаточному висновку, як практично розбиратися з цим питанням, то ясно, що вони є явищами зовсім різного порядку по суті.

З приводу роботи товаришки Олі. Щоб ясно зрозуміти, як ми думаємо працювати на наступний рік. Те, що вона робила,— чи воно є зовсім те, що ми собі ставимо, чи воно є тим самим ризикованим кроком, що ми його робимо, маючи на увазі завдання цього сезону, чи там цього немає, а, може, є певні моменти, що на них можна було б спертися, чи, може, їх немає? Ми будемо вказувати, ставлячи запитання і про всю роботу, і про поодинокі моменти, а також запитання чисто аналітичного порядку: що це за перетворення, на чому воно побудоване, який склад акторського матеріалу, в якому плані його складено? Все це потрібне для досягнення певної майстерності.

Безумовно, що так: ця робота в жодній мірі не є тим, чим мусить бути, коли абстрагуватися від певного знання грамоти. Від роботи ніякого враження не лишилося, бо вся робота була суто аналітичною. Вона вся була побудована не так на психологічному моменті...

Звичайно, щодо роботи Олі не можна підходити з гострою критикою. Вона актриса молода, і ширшого охоплення в рамках свого завдання дати не могла. Це просто школярська робота. Але в ній можна дещо знайти. Був момент пластичний, але чи він був послідовний, витриманий весь

час? Ні. Було багато моментів матеріального порядку, і ось яке враження: те, що ми бачили, що ми чули,— це не було положення тіла і форма тіла, не було відчуття просторовості, а було відчуття певного моторного її руху; і мало значення це, а не щось інше. Наприклад, вона гойдає ногами — це зовсім не пластика. Увага ковзала по ногах як таких. У тих місцях, де була точка, було даже добре зроблено. Цей момент, де вона йде, піднявши палець,— це зовсім не пластичний момент, оскільки це просто засіб актора. Враження, відчуття всієї фігури ми абсолютно не мали. Її фігура як така зникала за цим рухом руками, який був дуже виразний і вичерпний, досить переконливий і все, що хочете. Тут була маленька машинка: тоді, коли вона скочила і присіла,— вона, безумовно, в цій позі переконувала нас, наскільки вона могла нас переконувати.

Перша хвиля цієї роботи — ритм. Кажу, що ритм не був чимсь виділеним у роботі. Він був випадковим. Ритму, як чогось задуманого, чогось збудованого — не було. Це було антиритмічно. Ці несподівані, непов'язані, випадкові затихання голосу — це якраз той момент, який був виключений із завдання. Ритму, як чогось задуманого, як певної частини форми,— не було. Від аксесуару нічого не було. Чесала волосся. Робила біомеханічну роботу. Це однозначно. Воно не викликало в нас інших асоціацій, процесів, які мусить викликати перетворення. Це було перетворення не акторського порядку — якщо воно взагалі було.

Рух рукою не був життєвим фактом, перенесеним живцем на сцену, не був фактом, підкресленим на сцені. Він був чимсь інакшим, чимсь таким, що обумовлене спеціальним сценічним обумовленням, і умовне до кінця, і викликає асоціації певного переживання, певного процесу. Це те саме, що було у Степана. Вона хотіла дати різкі зіставлення, різкі переходи. Через те є певні враження, що це свого роду гротеск. Гротеск не вичерпується різкістю переходів. Безумовно, це один з характерних, можливих гротескових, часто вживаних способів. Це в плані гротеску. Коли вживають слово “точка” — це погано. Фокус — краще. Фокус — це те, в чому переломлюється певна кількість проміння. Перетворення може бути фокусом. Але саме те, що ми розуміємо під фокусом, це місце на сцені, це місце у фактурі, яке в даний момент має зосереджувати на собі увагу глядача — це місце рухове у фактурі, за яким глядач стежить по нашій волі — його треба було б назвати якимось інакше.

Чому ця робота сама по собі не була важливою? А тому, що, по-перше, ми не дістали і не могли дістати враження ідеї, оскільки за тим, що ми бачили, і в задумі не було певної суцільної живої ідеї. І воно не могло у нас відбитись. І вона підійшла до цього аналітично. Вийшла аналітична робота. Тут треба приймати мислення, яке є зараз і у лівих, і у правих. У правих — у один бік, у лівих — у другий бік, і котресь містить за собою щось зовсім інше, що могло б бути сучасним.

*(Монолог читає актор Ходкевич)*

Мені, як глядачеві, ця робота, як і багато інших його робіт, сподобалась. Я згоден, що у Ходкевича є непоборні хибні прикмети його матеріалу, що в нього нерозвинений голос, є характерна риса — говорити якимось



так уривчасто, напружено. Це, безумовно, хиба, яку він повинен урахувати, і в цьому напрямку йому треба працювати. Всяка односторонність зовнішнього порядку, односторонність матеріалу, певна річ, із часом набридає, і вся робота може привести до такого стану, якого не можна з приємністю прийняти.

Те, що ми бачили,— це зовсім не те, що треба. В цьому є певний момент. Він правильно зрозумів те, що говорили, і будував свою роботу, до певної міри синтезуючи. До певної міри глядач бачив його вигадки, та не бачив того, що за ними криється. Ця робота була великою мірою надуманою вигадкою. Ця робота вже тому не була тим, що ми хочемо, бо вона, по-перше, відвертала увагу на частковості (формальні). Перетворення не були доцільні, вони не викликали у глядача того, що треба, за винятком певної активності уваги. Була певна паралельність дії. Треба було стежити за тим, що він робить, і за паралельною лінією думок. По лінії динаміки уваги дещо було досягнуто.

Найбільша трудність у тому, щоб знайти ці поєднання натурального у актора,— він не почував цього на сцені,— і вимоги нової сцени, нового глядача і ухилу в реальні перетворення, відкинувши ірреальні,— це сполучення всього того, що має дати стиль нашого театру. Воно було у Ходкевича камерним, типовим номером, у якому зовсім не враховані нова рівновага на сцені, новий пафос.

Найбільша трудність — це знайти натуральне у актора, плюс вимоги нової сцени, плюс вимоги нового глядача з ухилом у реальні перетворення — це все має дати стиль нашого театру.

28. 04. 1925 р.

## **ПРО АКТОРА НОВОГО СКЛАДУ І МИСЛЕННЯ**

Останні дні нашої праці з практики сцени збіглися з таким моментом: сталося так, що мені не можна працювати, в усякому разі тижнів зо два. Доводиться обмежити й ті лекції, які мали бути і в режисабі, обмежити працю з розробки репертуару, а теоретичну працю відкласти на пізніше. Тому ми сьогоднішню лекцію зібгаємо в тому розумінні, що продивимось товаришів, які приготували монологи, поговоримо про їхню роботу. Спробуємо бути короткими в розмовах, тобто обмежимося переважно оцінкою і порадами педагогічного порядку в розумінні розвитку кожного зокрема, кажучи про речі, які стосуються нас у загальному масштабі, якщо буде що-небудь яскраве.

Через те, що це остання лекція з практики сцени, я ще дозволю собі навести кілька спогадів, нагадувань із ділянки нашого внутрішнього життя, наших перспектив, про які ми говорили і які викликали таке чи інакше тлумачення.

За ці дні мені доводилося спостерігати і мати кілька розмов з товаришами, різними за віком, на тему нашої роботи, зокрема на тему роботи експериментальної і не експериментальної. Ми вже все зробили, що нам

треба було, і ми хотіли знайти змогу продемонструвати те, що пригадало б нам усім, те, що ми маємо у своєму суспільному досвіді, те, що, може, не всі ясно розуміють, те, що є в руках як певні прийоми, але у нас, як у громаді, живе, існує і потребує застосування без особливого експерименту в бік нових ухилів аналітичного порядку, того порядку, яким ми займалися досі. І от із цих розмов у мене виникло таке враження, що фактично дуже, дуже багато хто не вповні ясно уявляють собі — в чому річ, хоч справа тут безконечно простіша, ніж вони це собі уявляють.

Справа в тому, що ми досі зображували загальні речі, а тепер будемо розглядати не загальні речі, а індивідуалізовані, персоніфіковані в реальних типах. Власне кажучи, ми досі мало зображували, — це був один із моментів перехідних, — і зараз тільки починаємо зображувати. Ми агітували, ми не виявляли. Це не було основним у нашій роботі. В цьому сезоні були натяки на це, хоч не все було послідовно доведене до кінця, не було чисто в плані роботи, не все ясно репрезентувало новий принцип. І на цьому “де факто” все закінчується. Ясно чи ні? Бо коли ми досі ставили постановки на тему “Хай живе III Комуністичний Інтернаціонал”, — то все крутилося довкола цього. Ми агітували. Наприклад, “Джیمмі Гітінз”, — ми не мали на меті власне зображувати. Люди такі абстрактні стосовно основної ідеї — протесту проти імперіалістичної війни; інтрига їхніх вузьких корисливих інтересів долається фактом, що доходить до їхньої свідомості — в цьому факті ми намагалися дати агітаційний момент. Тепер, коли б ми ставили “Джиммі”, то робили б це інакше: люди були б більше американцями, більш типовими; може, й агітаційний момент, підкреслення його відпали б, і впливля б в основу постановки якась ідея менш агітаційного, а більш пропагандистського порядку. Може, цей “Джиммі” постав би в більш глибокій концепції. Це все. Уся справа в зображенні.

Але, з другого боку, — що лишається незмінним і що ми повинні берегти за будь-яку ціну і не улягати ніяким намовам, — так це не тільки взяти курс на майстерність актора, але й поглибити його максимум. Ми сказали ще в цьому сезоні, що театр — це є мистецтво, яке ґрунтується на акторі. Практично в аналітичному моменті в театрі при певній непідготовленості наших акторів — воно не завжди і далеко і не зовсім було так на ділі. Все ж таки у нас був театр режисера, а не актора, але тепер нам якраз треба мати актора максимум зрілого, максимум майстра, максимум актора, котрий міг би взяти на себе весь тягар, або радше частину тягаря, яка йому в ділянці театру належить і яку мусив нести нещасний режисер. Ми хочемо обрати зовсім ясний для нас план розподілу праці театральної машини поміж поодинокими її учасниками, в такий доцільний природний спосіб, щоб машина могла справно і швидко працювати. Хто ходив на всі лекції — тому ясно, той мусив скласти собі таке уявлення. Я це говорив доволі часто. І всім це повинно бути ясно. Але, як я вже казав, багатьом товаришам досі ще неясний цей бік нашої установки. Неясно було тим товаришам, що ми зовсім щиро хочемо провести саме цього року в певному вигляді, — що ми хочемо провести театр, побудований на акторі, що ми хочемо йому дати змогу максимально виявити його творчі здатності, мак-

симально використати його для створення нашого театру в напрямку його будови. Це для нас канон, бо інакше глядач нас не прийме. Хоч би як ми хотіли інакше робити, нічого не вийде, бо ми можемо зробити інакше, та публіка цього не прийме. Просто — треба мати актора на сцені.

В усякому випадку, нам не треба забувати про з'ясування принципу нашої роботи, про завдання, про його роль; воно не сміє бути в жодному разі безкритичним, традиційним, міщанським, необдуманим, плоским, шаблонним, ідіотським, дурним, мусить бути таким, як ми це можемо зробити, чесно працюючи, думаючи; воно повинне бути найдоцільніше, як того вимагає наша громадська і мистецька цільова установка.

Саме тому ми гордо тримаємо голови і плюємо на роботу таких-то і таких-то, чию роботу ми вважаємо непродуманою, позбавленою будь-яких перспектив, ідіотською і т. д. Все те, що я говорив, — це на адресу того, чого ми не сміємо робити. І маємо право гордо тримати голови, бо вважаємо, що ми так, як уміємо, і як нам дана можливість у провінційних обставинах робити — так ми і виходимо з цього. Найнебезпечніше для успіху нашої роботи — це є завжди той спосіб думання, котрий ні з чим і ні з ким не рахується, а рахується з тим, що по-польськи називається “відзі мі се” — “мені здається”.

Таку складну річ, як театр сьогоднішнього дня, — є між нами такі, які хочуть розв'язати це питання просто поворотом до старого і загальною формулою, котра нічого не значить. Якось існує уявлення, що являє собою актор, і той актор є майбутнє, — і от весь вичерпний принцип майбутнього театру. А як він буде працювати, в якому плані, над цим не думають. “Нащо над цим думати” — крути, і більш нічого. Але коли я собі це думаю, то ще нічого, то добре, — нічого не поробиш. І в мене бувають такі “відзі мі се” — то хай вони будуть. Хвилини, моментальні думки, — вони можуть бути і три тижні, і місяць... Але навіщо про це говорити іншим? Навіщо говорити молоді, старшим, навіщо заражати цим інших? Ми робимо молоде діло, робимо чесно. Віриш — добре, не віриш — також добре, тільки цього не треба говорити.

У вас дуже багато говорять якось так упереджено, наперед недоброчливо, наперед дуже критично до того, що робиться. Товариші! Коли б у нас була одна-єдина постановка, в якій ви на власні очі побачили б усе: вона ще буде. Це нічого не значить, що я нині не можу так сказати і що ви не можете мене зрозуміти: я поганий теоретик, погано вмю висловлюватися: у цьому я слабкий. Я чудово це знаю і усвідомлюю. Це нічого не доводить. Можна бути чудовим актором і дуже поганим теоретиком, можна погано вміти формулювати свої ідеї, свої туманні відчуття, неясні уявлення — для цього потрібне спеціальне тренування. Навіть так буває: хто добрий теоретик, той поганий практик. Досить однієї такої роботи, і всі ці балачки, які вам псують кров і вносять зовсім непотрібне напруження, непотрібні тертя — все це відійде. Заждіть, почекайте, якщо ви хоч трохи вірите в це діло, якщо в минулому були які-небудь підстави, щоб вірити, навіть із невеликим ризиком бути ошуканими, то все-таки заждіть. Немає чого хвилюватися. А коли нема такої віри, і якщо в кого-небудь з нас є почуття обов'язку й інші поважні причини — то обов'язок честі потребує

того, щоб утриматися від зовсім не потрібного заварення каші. Коли ми, товариші, саме ті з нас, хто принципово настроєний проти всього, що для нього є новизною, коли між нами є такі товариші, які, дивлячись на акторів, котрі у нас гастролують, дістають враження, що це якраз те, що треба, їм здається, що це саме те “відзі мі се”: “раз воно на мене добре впливає, то такий театр повинен бути саме тим, що потрібне”; коли вони з цього виводять твердження “дайш актора”, то вони дуже помиляються. Для того, щоб бути Полевицькою, треба дуже багато знати, експериментувати, багато тренуватися, треба вміти бути майстром. Ця майстерність на неї не впала з неба, це дорога впертої роботи з такими самими нововведеннями. Не з коліски ж вона це знає. Вона пройшла тяжку путь, в котрій важливе місце мало, в іншому формулюванні, в іншому стилі, те ж саме, що ми робили. Наприклад, та сама теорія Куніна. Всі ролі Полевицької побудовані на цій теорії. “Маска”, “горло”, “дужки” та інше — все вона пройшла. Вона знає, що це потрібно. Вчилась і пластики, й акробатики; може, й не так дуже, але вчилась.

Як це так, що “дайш актора” — і більш нічого, я відмовляюся розуміти це. Що нам, халтуру будувати на зразок того, що робив Гнат Юра два роки тому? Так не можна, товариші.

Майстерність нового, післяреволюційного актора — остільки вона інша, оскільки інший театр. Погляньте журнали, навіть останні московські та ленінградські номери. Там ціла низка статей про сучасного, нового актора. Там було про Бабанову, про Ільїнського — типовий актор нової формації,— там було про нового актора взагалі. Майте на увазі, що новий актор нової техніки, нових прийомів, нового складу — він вже народився, він вже є в Москві, навіть є у цілком завершеному вигляді. У нас також є в оригінальному вигляді, а може, навіть цілісному за складом техніки, мислення і т. д. Вони орудують цілком новою майстерністю, і ця майстерність будується на певних знаннях.

Ми не були такі щасливі, щоб жити в Москві і мати під боком різних учених. Нема в Києві традиційного виховання на ґрунті традицій певної театральної еволюції. Ми вискочні. Не було нічого, і раптом вискочили. Ми — самі. У нас справа йде кострубато, пиняво, з перешкодами, з помилками, але я б не проміняв це кострубате, пиняве, з помилками, перешкодами, але все-таки з упевненням, на яке-небудь задоволення з певними старими прийомами Чехова, Полевицької і т. д. Воно чуже. Другої дії не можна додивитись. І тільки оцінюючи майстерність у своєрідному плані й не більше, залишається до кінця спектаклю.

Ми не менш сучасні люди, ми засмоктані буржуазною стихією. Не заміняв би я цього, я особисто, ні за які гроші. Ну його к чорту з таким театром невизначеного актора і невизначеної майстерності, який може хвилювати, як від згуку старої майстерності. Ніхто з нас так не може, але майстрами в площині нового театру можуть стати всі. Це доцільно: адже лишається або бути кастрованим епігоном, або просто робити діло.

Я не знаю імен. Коли б мені хто назвав імена, я б його не слухав. Коли б мені хто говорив про імена, то, може бути, оскільки він добрий березілець, я б йому сказав: імен тобі не назву. Факт є фактом. Не тільки того,

що мені говорили, а й того, що я чую з балачок. Це засмучує. Як ми з цим закінчимо сезон,— воно недобре. Те, що ми закінчуємо без такого підбадьорливого, рятівного спектаклю, що піднімає дух, віру, енергію,— без такого спектаклю боляче, так боляче, що ви не можете собі уявити; і коли нас після цього розділяють такі ухили, страшенно боляче. Цього не треба.

Коли ми будемо на літо розходитися, треба буде закінчити якимсь таким рішенням, ухвалити якусь внутрішню поставлену резолюцію, оскільки зовні у нас більш-менш усе добре. Треба якось так закінчити, щоб, коли ми будемо збиратися в червні місяці, не треба було виводити акторську масу зі стану заклякості, щоб відразу взялися до роботи з довірою. Те, що ми не закінчили тієї роботи, яку почали,— ми й не могли її закінчити, бо розгортали роботу дуже поволі; тільки в останній тиждень кілька товаришів відчули себе зобов'язаними щось зробити — це, зрозуміло, нічого не значить. У ґрунті речі при першій роботі, зі мною в усякому разі,— за інших товаришів режисерів не можу відповідати остільки, оскільки я не знаю, чи вони прийняли дефініцію майбутнього сезону,— в усякому разі, при першій роботі зі мною це буде ясно, яка це проста і не заплутана річ і як при цьому важко. Не буде такого, щоб актор “пішов собі грати” — потрібна певна творчість. Цим розв'яжуться всякі сумніви, всякі болячки наших внутрішніх настроїв.

Я вас буду просити, товариші, протягом усієї перерви і до кінця, доки будемо разом, не піддаватися ніяким скептичним думкам, падінням настрою; все це нісенітниця, остільки, оскільки ви не нездари, всі ви завжди можете щось зробити; а по-друге, ставиться питання, що таке український театр, чи має він бути щодо культури СРСР тим самим, що й до революції. Не може ним бути. Він повинен бути на рівні в певних границях, а може, й без них. Коли ми добре попрацюємо, ми зможемо навіть такому зіпсованому в розумінні висоти, розбалуваному місту, як Москва, піднести щось таке, що здасться йому зовсім новим. (“Гайдамаки” минулого року були такі). А хто може ручитися, що Тягно, Курбас, Лопатинський не зможуть зробити такі постановки, які, повезені до Москви, стануть свіжим словом для неї. Для цього потрібні певна довіра, єдність, нерозхитаність, упевненість у тому, що робиш. Треба перестати весь час критикувати “Березіль”, завжди і всюди, де треба й де не треба. Нудно робиться. Погано, неправильно ви розумієте. Ми вух не затуляємо. Є правління, зібрання членів і кандидатів — ніхто нікому рота не закриває. Навіщо балакати, де треба й не треба. Критику треба залишити. Відродиться таке ставлення до “Березоля”, як до гумористичної установи. Це може відбити охоту працювати не тільки у молодого початківця, члена нашої асоціації, а й навіть у старого, досвідченого працівника “Березоля”. Якись два враження, дві фрази мені розкрили все: яке ставлення до “Березоля” серед нас домінує. Є ставлення недобре, злісно-критичне. Вважаю, що товариші, які не згоджуються з тими товаришами, які проти “Березоля”, починають рахуватися з ними; також і я, і правління,— у свій час усе стає можливим. Не треба бути такими: дуже боляче, що таке починання, як “Березіль”,— із цілком ясними і цілком пристойними можливостями,— потрапило в такі обставини, що нагадують стан роздратованої ста-

рої баби, обставини без віри, але з критикою всього і всіх: мовляв, усе погано. Коли що-небудь добре — ми цього не помічаємо, а от щось хоч настільчки погано — ми це роздмухуємо. Найгірше те, що між нами нема людей, принципово недобрих або що, і, може, немає людей, які б принципово, і продумано, і нарочито ставилися до “Березоля” погано. Це якась розхлябаність. А може, є такі — не припускаю, бо не маю до цього ніякого інтересу. Коли б цього позбутися, щоб дати всім нам утвердитись у довірі на майбутній сезон: він повинен бути бойовим, вирашним, повинен ставити нас на вирашні позиції, а може, навіть, дати ще більше. Ви на мене не ображайтеся. Нікого особисто я не хотів образити. Мені абсолютно нікому не хотілося зробити боляче, навпаки, хочу, щоб було добре.

Товариш Мар’яненко обвинувачував себе, але я не думав його обвинувачувати. Він дав відповідь на звинувачення, які не існували. Він перелічив моменти, які не мають відношення до цього. Товариш Мар’яненко зовсім надаремно взяв на себе якесь із моїх слів. Я взагалі не знаю імен, а по-друге, я знаю деякі імена, яких я підозрювати не можу — до цих імен належить товариш Мар’яненко. Це я собі дозволив відзначити, що є старі працівники, які хочуть працювати, які хочуть розуміти, які працюють, хочуть вірити і до своєї роботи ставляться чесно; що я поважаю й буду поважати тих, які вміють одверто заявити про те, що їм болить. Я казав, що товариш Мар’яненко говорить усе те, що він вважає за потрібне. І що б він не говорив, в усякому разі таким тоном говорити, маючи на увазі відомі мені думки, настрої,— таким тоном не міг би говорити я. Так само товариш Мар’яненко відверто підходить до мене; я спитав його, чи добре я зрозумів, що такі ось дії з його боку можливі. Я з надзвичайною довірою і подивом ставлюся до нього, і якраз тому, що йому вже тридцятилітній ювілей пора справляти, а він вважає за потрібне вчитись, як і ми всі. Це такий стан, який не дозволяє ставитись до нього інакше. Такого в мене і в думці не було. На його адресу не було. Це ми залишимо осторонь.

Друга частина промови: деякі факти нашого сезону. Спробую відповісти, оскільки я з ним не згоден, чи маю на те інакші погляди, чи ближче з цим знайомий. Перш за все мушу спростувати: такого режштабу, в який би крім активу входив молодняк, який би себе нічим не виявив — такого режштабу немає. У режштабі є молодняк, який працює над навчанням, над систематизуванням досвіду, в ньому можуть бути всі березільці; кожен може сідати з олівцем і папером, може діставати завдання, оскільки він тим цікавиться, а поза тим не має ніякого впливу на роботу “Березоля”, і невідомо, чи взагалі він буде працювати коли-небудь як режисер. Товариш Джуді може стати коли-небудь прекрасним режисером. Хоч він і молодий, та, може, за кілька років він буде нами керувати як режисер. Це було б дуже добре. Але сказати, що режштаб на тому дещо втрачає — це неправда. Людям дозволяється відвідувати, записувати лекції режштабу: ніхто не боронить.

Щодо експлуатації: я відчуваю, що можу поряд із моїм лікуванням дві-три години попрацювати в “Березолі”, і то з особливою радістю, оскільки нудьгував, ходив на режштаб і, головне, дозволив собі міркувати. Те, що я не маю змоги робити вдома, роблю у режштабі. Навпаки, я

експлуатую увагу товаришів у режисабі. Даремно ви, товариші, оплесками висловлювали свою згоду з І. Мар'яненком щодо його практичної зауваги, щоб я відпочив і праця пішла як слід.

Друга частина справи: минулий сезон. Він, згідно з заявами, був правильно ведений. На ділі, внаслідок об'єктивних умов, — неправильно. Товариш Лопатинський заміняв мене. Він зробив те, що міг. Інші товариші з режисабу те, що вмiли й могли, те й зробили. Об'єктивні обставини не дозволили зробити інакше. За якістю — вдалий сезон.

30. 04. 1925 р.

## **ВСТУПНА ЛЕКЦІЯ ДО ПОСТАНОВКИ “ЗОЛОТОПУЗА” Ф. КРОММЕЛІНКА**

Така ситуація із “Золотопузом”, що він — фактично моя перша робота після “Газу”, яку я розглядаю як підхід до того стилю, що повинен скластися при наших методах. Все те, що ми робили в лабораторній роботі до “Газу”, воно у нас живе й існує у незчисленних уламках. Воно зводиться до того, що в нас не кажуть: “Ви сердитесь”, а кажуть: “Потріпайте рукою”; або кажуть “Ужуйте такого чоловіка в'юнкого”, — як Рубчак і весь старий театр говорять. В усякому разі, з тої роботи лишилося те, що у нас накреслюються окремі складні комбінації ролі, які разом монтуються в один театральний твір. Фактично, коли ми в цьому сезоні, на початку, сказали, що ми починаємо нову школу — з вірою, з переконанням виправданості, конечності й перспектив її на майбутнє — то фактично за цей рік ми мало зробили для здійснення цієї обіцянки.

Оскільки я знаю, кожен з вас, мабуть, внутрішньо вие від потреби довести свою майстерність до певного стану, в якому кожен з вас міг би панувати над матеріалом, будучи озброєний добрим методом і доброю технікою. Це фактично те, до чого ми прагнемо. Правда, в тих постановках, які йшли, елементи того, що ми собі уявляємо, як метод нашого театру, безумовно, були в наявності. Вони не всім подобаються. Для деякого вони тхнуть схематизмом, бо там немає психології. Але в усякому разі вони вже не з'являються в такому аналітичному вигляді, в якому вони були до “Газу”, де думки поділялися — для одних вони були зрозумілі, для других — ні.

Біда в тому, що часткові моменти в основі компонуються при страшенно внутрішньому методі праці. Наша система взагалі в тому вигляді, в якому вона проводилась два роки тому, має, безумовно, добрі сторони, які зробили те, що наша майстерня єдина з усіх революційних майстерень у всьому Союзі, яка дала акторський молодняк. Її добрі сторони в тому, що вона надзвичайно розбурхувала й ставила на рейки творчий апарат, але технічного вміння орудувати своїм матеріалом, конструювати його — поступу з цього погляду у великій мірі немає. У поодиноких товаришів, які довше працюють у “Березолі”, це вміння є в більшій мірі; хоч у всіх випадках помітна певна перевага над внутрішнім старорежим-

ним московським методом грати давнє, потяг до того тримається. У товаришів, які прийшли пізніше, у них гарне те, що в старому театрі є від справжнього, від того, що для нашого методу цілком підходить; у них це закладене старим театром і може у нас розвиватися дуже гарно. Через те вони у нас шануються.

Тут уся історія в тому, що нам треба, з огляду на теперішній стан нашої гри на сцені, за будь-яку ціну в найближчий час недвозначно поставити на рейки підхід до самої роботи, метод; перестати бути подібними з багатьох сторін все-таки на типовий, на звичайний театр старого типу. Модне на Україні твердження, розмови про те, що якісь різні мови бувають у режисерів — це все студійний підхід до справи; що новий театр може бути будований старими акторами з огляду на те, що й досі постановки переходового часу як у нас, так і вінших театрів — щодо композиції й укладу, — деякі постановки були в такому плані, в якому метод не відбився на грі або відбивався в мінімальній мірі. Просто актори зі старими методами гри використовувалися для спектаклю. В інших театрах воно звичайно. Там грають по-старому в нових конструкціях, оберткових сценах; ходять вони й грають так само, як говорили і грали до революції.

Звичайно, це незаконно. Кожний новий метод мусить проїняти театр до кінця, мусить відбитися на акторі, оскільки актор у концепції нового театру є головною підоймою, новим складником, чинником театру; на ньому базується мислення про театр.

Звичайно, ми маємо доволі обмежений час для постановки “Золотопуза”, тому вона не буде в жодному разі студійною роботою. Ми мало будемо розробляти її в матеріалі, а більше в кабінеті. Ми не можемо пройти повне тренування до спектаклю, ми могли б ніякої підготовчої роботи не робити, а просто почати роботу і накрутити акторів. Але я вважаю, що цей прецедент треба використати для того, щоб він поставив крапку над «і» в тому, що ми вимагаємо у нас від актора, не тільки стосовно того, про що ми говорили, не тільки щодо мимічного, жестового моменту, але тим більше щодо слова. У нас так говорять, що слухати не можна. Слово без ніякої культури. І правий той самий Гнат Петрович Залізник, коли він насміхається і каже: “Слово в революційному театрі — ерунда”. Це не тільки клубна хиба, але й наша. Хвороба ця загальна. Ні в якому театрі добре не говорять. У франківців говорять жахливо, там усе жахливе з погляду і дикції, і всіх частин композиції мовлення, мови, інтонації і т. д.

Нам треба позбутися, словом, того, що знаменитий французький актор Тальма сказав в одній фразі: “посередній актор той, який утомлюється навіть у найекспресивнішій сцені”. Цей акцент на безпосередність, на нутро, на емоційну афектацію, який взагалі в театрі існує у великій мірі, — це якраз те, що яскраво свідчить про відсутність техніки, майстерності у повному розумінні цього слова.

Це якраз треба перевірити. Це може бути процесом довгої еволюції, в усякому разі треба було б не менше року такої поглибленої роботи, щоб ми почали безперечний поворот на такий шлях, з якого вороття немає. Все одно в нас погано.



І от, коли ми поїдемо в Харків, то нам треба мати на увазі, що Харків у тому відношенні більше вимог буде ставити до нас, ніж Київ, більше вимог тому, що там тягнуть читати вірші, виступати у всяких випадках, складених виставах, сценах, монологів і т. д.; там, нарешті, маємо обов'язок виявити не тільки наше розуміння мистецтва, але й ступінь певного досягнення. І було б дуже погано, коли б ми, приїхавши туди, довели, що ми не вміємо читати. А ми не вміємо цього.

Правда, в Харкові також не вміють; безумовно, там гірше, як у нас, бо у нас щось читали, щось проходили, а там і цього не проходять. Але ми порівнювати себе з франківцями не маємо ніякого права. Це просто театр, який не має нічого спільного з майстерністю.

Так от, товариші, мені уявляється, що в “Золотопузі” ми повинні б провести той принцип, в якому ми розуміємо гру актора в можливо найчистішому вигляді, оскільки це вдасться. Для того нам, безумовно, треба провести певну кампанію маленьких етюдів і кампанію читання. Я думаю, що коли б ми це провели, тоді, у кожному разі, у ваших руках могла б бути ясна орієнтація в цій справі, яка дала б вам змогу самостійно плекати набуті здібності, й до своїх ролей ви прийшли б більш підготовлені, ніж зараз. Щоб ви ясно зрозуміли, чого ми хочемо досягти — у двох словах: ми хочемо досягти того, щоб ви почали до решти сидіти у зображуваній постаті, в кожному разі — наблизилися до того стану, коли ви зумієте подивитися на свої засоби справді як на засоби; щоб ця простота і безпосередність, яка всілякими порами перепачковується до нас у театр, була до решти з'їдена; щоб ми до решти відійшли від психологічного методу, в якому ми зараз працюємо.

Колись на лекції про нашу систему я вам доповів про те, що станція фіксації і систематизації досвіду зафіксувала наше розуміння актора. Після цього я мав розмову з деякими товаришами, і в мене постало таке враження, що нічого тут, у цій дефініції не сказано, що ніякої зміни в розуміння гри не внесено. А в цьому окресленні є певний поворот. Це для мене довело, що не всі товариші ясно уявили, зрозуміли далекосяжність цього окреслення і його особливу незв'язаність з якимсь визначеним стилем.

Слово “тривання”, яке там ужито, стосується всієї дефініції актора, тобто людини, що має здатність тривати в наміченому уявою ритмі і має вміння і здатність знаходити і демонструвати символи, які передають певну реальність. Ця дефініція стосується актора взагалі, від самих початків, де театр почав кристалізуватись, аж до методів наших часів. Різниця в тому, де лежить акцент, де кінчається підготовчий, творчий момент, а де починається виконання, здійснення матеріалу.

Ми розуміємо, безперечно, факт нашого внутрішнього наслідування предмета, — певної реальності, — загостреного у всяких акторів-митців. Розуміємо так само в деякому плані внутрішньо, при тому це належить у нас перш за все до моменту підготовчого, до моменту творення, роблення, попереднього моменту до здійснення самого задуму. Тут питання в тому, коли мова йде про певний стиль, тобто метод гри; питання в тому, де починається виведення, де починається звіт у матеріалі; питання, котре обумовлене всім нашим душевним станом, по-старому сказавши, — це

перше, принципом театру, в якому ми граємо, принципом театру нашої епохи — це друге.

Про те, що ми собі, як нашу школу, уявляємо,— дуже правильне зауваження зробив товариш Меллер, який в одній розмові зі мною недавно поставив крапку над одним міркуванням. Воно зводиться до того, що новий театр походить від театру ляльок, від маріонеток. Воно цілком природно. Був цілий період в історії театру, який ми ще пам'ятаємо, де уявлення про актора-надмаріонетку на ділі здійснилося в режисурі. Ви самі пам'ятаєте про кайдани режисерської волі, яка робила з вас безвольний матеріал для композиції режисерського задуму.

Проти анархії акторської гри, яка була раніше, це, звичайно, різкий поворот. Але після того ми дійшли до такого уявлення, що природою акторського матеріалу є не тільки виконувати своє призначення,— як це, наприклад, робить фарба у Крега, поставлена рукою майстра, а природою акторського матеріалу є те, що він сам творчий, і це третя, на наших очах пройдена стадія справи, де вже є результат попереднього, безвольного маріонеткового стану на сцені, результат у вигляді певної самостійної роботи актора в напрямку не анархічному, а порядкуючому, і в такій мірі, в якій це для театру потрібне. Від цього періоду вже подоланої режисерської самовлади зосталося доволі ясне й систематизоване знання про закони театрального ділення поодиноких акторських засобів, про закони композиції ролі.

Від цього періоду зосталось ясне уявлення про те, що, як у будь-якому сучасному мистецтві, в роботі актора, в ролі мусить бути твердий, виразний, яскравий каркас. У старому театрі, до певної міри, воно було також, особливо у характерних акторів.

У нас ми маємо такий приклад на тов. Радчукові, у котрого кожна роль має каркас, яскраво неподібний у своїй конструкції на інші його роботи,— хоч вони у нього, так само, як у багатьох із нас, затираються часто рештками стилю старого театру. І в решти наших товаришів,— звичайно, і в молоді це також є, але більше несвідомо,— воно свідомо, але менш органічно; у більшості товаришів, що грають себе самих, і саме грають себе самих, це вимагає ще певної культури. Такий каркас у Радчука в “Жакерії” накреслений дуже яскраво, так яскраво, що Туркельтауб сказав навіть, що схематично. А це вже добре. Це вірно в роботі і добре. Виразний рисунок є, але він надто обріс м'ясом. “Сірі Вовки” в “Жакерії”, як вони ходять, як поводяться, як інтонують, як говорять; попи, зокрема, об'єднані зовсім виразно,— тільки це губиться за певною змазаністю (у “Сірих Вовків” найменше — там найвиразніший рисунок). Губиться за природою даної натури, яка на сцені є тим, чим вона є.

І тут, коли мова вже йде про це, то ви пригадайте собі театр маріонеток Керамічного інституту, який у нас був. Який виразний каркас був у них! Тому у них така прекрасна гра. Перш за все Микита — лялька, яка крутилась і бурмотіла. І ці моменти каркасного порядку ніколи не стиралися в ім'я чого б то не було, на зразок психологічного переживання; всі моменти другорядні були підкорені, змазані, викинуті для того, щоб по

лінії дійового розвитку провести маріонетку в типових для неї зарисах. Це притаманне всім мистецтвам.

Після періоду, коли цей каркас належав до форми, після того періоду, коли каркас належав до об'єкта, ми підійшли до моменту, коли цей самий каркас належить до завдання певного соціального призначення. У всіх мистецтвах, у всі ці три періоди розвитку останніх днів, цей каркас виступає дуже різко і є конче потрібним для глядача. Глядач надзвичайно гарно сприймає, відчуває себе вдома, коли він цей каркас бачить.

Правда, глядач трошки спізнюється — він не вимагає до певної міри каркаса в об'ємі, у формі. Через те спектаклі Терещенка, що були витримані по лінії об'єму, викликали у деякої частини публіки більше визнання, ніж наша робота, незважаючи на те, що ми випередили роботу Терещенка на кілька років, коли ставили “Джаммі Гігінза”, “Макбета”, “Машиноборців” і т. д. Вже тоді була помітна гострота того, що ми мислимо, як каркас: він тоді зрушив із просторового, з об'єму. Але публіка потребувала певної функції у формі, в об'ємі. І зараз глядачі ще не можуть отямитись, і зараз вони дивляться на наші спектаклі, як на такі, де ми здали певні позиції художності. Оскільки об'єм зрушений — це означає у деякої частини публіки певну задачу естетичних позицій. Але оскільки в тому, як ми рухаємось, як ходимо, є зовсім виразні натяки на форму, об'єм у поодиноких п'єсах, персонажах, і кожен з вас усе-таки це засвоїв і досягає певних здобутків, — то в мові, в тому, як ми говоримо, ми зовсім, далеко не маємо того мислення, щоб у нашій мові була культура. Слухаю спектаклі, репетиції — мене всього пересмикує, пробирає страшний відчай, коли подумаю, що ми в розумінні мови у себе культивуємо. Так, як ми говоримо в житті з подачею тільки емоційного тону — так ми й говоримо на сцені. І коли чуєш на сцені: “Та куди я піду, що я там буду робити”, почувте дуже часто, як лаються, — це особливо яскраво вступає в якийсь некультивований емоційний тон, який поглинає все. Немає в ньому тієї культури, котра максимально доцільна для того, щоб передати свою думку чи навіть передати свою емоцію, максимально доцільно будувати інтонації, будувати ритм мови, вміти передихнути, де треба, зробити паузу, вміти підняти тон, оперувати ним — це у всіх культурних народів все-таки в деякій мірі вже прищепилось. У деяких народів вміння говорити перейшло в програму шкільних установ. У старих культурних народів воно стояло дуже високо. У стародавній Греції люди не переносили неорганізованого способу говорення, яким ми говоримо. І це має колосальне значення для нас, як театру українського, тут, де українська мова вважається широким колом, не тільки обивателя, але й здеморалізованого, зрусифікованого пролетаріату, — вважається чимсь мало культурним. Тут треба, власне, продемонструвати, що українська мова не тільки що не менш милозвучна, прекрасна і культурна, а навпаки, у деяких відношеннях і краща. Це в деякій мірі зобов'язує.

Правда, поодинокі товариші намагаються міняти голос в ролі, особливо це помічається в “Жакерії” і в “Комуні в степах”. Але ця зміна голосу так не пов'язана, не використана, не спаяна з тим, як побудована сама

мова, що актор мусить надсаджуватися на зміну свого звуку, тембру, мусить надсаджуватися тоді, коли б він міг собі допомогти, даючи малий на-тяк у тембровому відношенні побудування мови і її можливостей. І я, коли сюди приїхав, говорив також дуже погано по-українському. Далеко не так, як зараз. Я грав у театрі, й одна панночка сказала, що от їй подо-бається така мова, як я говорив. Мова була зовсім неправильна, повна ак-центами галицькими, були у самій вимові галицькі особливості, але я просто, безпосередньо рвав цей тон, яким подавав ці слова, яким кон-струював. Певна культура у мене в цьому відношенні була, і тільки тому ця українська мова здалась тій панночці гарною. Культурною мовою мож-на дуже багато досягти.

Так от, план нашої роботи зводиться до того, що, по-перше, ми щодня будемо уривати зі свого часу мінімум півгодини на працю в одному й дру-гому напрямку навперемінно: одного дня — етюди, другого дня — слово. Щодо етюдів: це продовження всього того, що ми досі робили, щоб яскра-вішим виявленням засвоїли матеріал. Що стосується слова, то ми, вико-риставши все, що є в цьому відношенні у здобутках культури слова, будемо намагатись підійти до цього питання так само, як підходимо вза-галі до акторської гри. Буде певне розходження, певне поборення того, що досі було навчанням слова.

Одночасно я буду поволі приступати до здійснення “Золотопуза”. Є два актори, які в “Золотопузі” гратимуть головні ролі. Якраз із ними я думаю почати в найближчий час. Коли ви скінчите “Шпану”, тоді я ого-лошу склад дублерів на ці ролі, і тоді виявиться, що велика частина на-шого колективу не бере участі в “Золотопузі”. Буде зайнято не більше семи чоловік. У двох місцях — маса. Вони мають коротенькі сцени, в яких не буде багато роботи. Для цього ми поєднаємо корисне з приємним: інте-реси акторів з інтересами режисерського штабу, який також мусить пра-цювати. Будемо давати завдання поодиноким товаришам із режисерського штабу, які добиратимуть собі групи товаришів, що не зайняті в “Золото-пузі” й робитимуть етюди, які в міру того, коли вони будуть цього варті, зберемо в спектакль і покажемо публіці. Таким чином час у нас не пропа-де, і на цій роботі над нашою системою ви зможете, ще під час підготовки до “Золотопуза”, те, що буде пройдено, прикласти, засвоїти і розвинути разом з нашою режисурою. Після того буде ще одна постановка. Над “Зо-лотопузом” довго працювати не буду. Від студійного плану треба відійти. “Золотопуз” повинен піти на початку квітня, останній термін — 7-го. Оскільки мені вдасться до прем’єри “Шпани” зробити сцени двох головних персонажів, остільки “Золотопуз” може зовсім легко котитися. На цих двох персонажах стоїть велика частина п’єси. Післязавтра приступаємо спочатку до моменту слова, читання, причому повторимо те, що ми зна-ємо про ритм і метрику.

11. 02. 1926 р.

## ПОСТАНОВКА ДИХАННЯ І МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА

Після вчорашньої розмови я маю право від вас вимагати доброго знання і розуміння того, чому, наприклад, театр російської драми, чи театр Гната Юри, чи театр Саксаганського здобувають собі оплески та успіх у глядачів, і навіть є люди, й таких чимало, котрі вважають, що це театр такий, як треба, актори такі, як треба; і довгий час публіка вважала, що це — актори, а ви — не актори, що вони — те, що треба, а ви — студійці. Чому можна від вас вимагати, щоб ви могли дати на це точну відповідь? А тому, що те, що є в цих театрах, а також в аматорських спектаклях, те, що робить можливим сприймання і задоволення глядача від такого спектаклю, це є саме те пасивне індивідуальне начало, властиве всякому доброму акторському матеріалу, те, що часто виливається просто в привабливість актора (його природні дані, звук голосу, природна натуральність у виведенні ролі).

І от виходить те саме, що в кіно, куди ми можемо йти, особливо обиватель ходить на картину, де одним подобається Ріхтер, іншим Конрад Вейдт, де важливе те, що на взірць натури, привабливий, добрий людський екземпляр, який у своїй пасивності переконливо самодостатній, і маса звертає на нього увагу. Ми дістаємо насолоду від його природи. Тут ніякого мистецтва немає. Виставте на сцену привабливу свиню, і вийде те саме мистецтво. А рушійним моментом, ритмом цього буде дія, літературний бік, тобто анекдот, чи драматична, дуже виразна побудова фраз. І от, коли в наших клубах аматори ходять дивитися клубні вистави і цілком задоволені цими спектаклями, що іноді навіть створюють конкуренцію справдешнім театрам; там є зіставлення всіх необхідних мистецьких елементів, метра і ритму. Знайомий обиватель виступив, і от цікаво побачити його в підкресленій рамці, в мистецькому піднесенні, а п'еса сама по собі нічого не варта. І був такий період, коли театр як такий був у занепаді і являв собою арену виключно для демонстрації літературних творів. І Туркельтауб так і мислить собі театр. Він не може прийняти театру з повним утвердженням, без усяких списувань чужих рецепцій і штандпунктів. Це для нього і є ця простота, яка, як ідея театру, йому уявляється. І у нас є багато таких непорозумінь, хто з акторів краший. Є у нас актори, у котрих є безпосередня привабливість, добрий екземпляр розмірної натури. Насправді ж вони зовсім не привабливі. Але коли робиш свою роботу з певною майстерністю і досягаєш справжнього мистецтва в цій роботі — безперечно, це набагато цінніше, ніж у того товариша, у якого тільки добрі дані і його приємно слухати. Така була актриса Нятко. Весь її успіх у тому, що вона дуже приваблива. Добрий, теплий голос; вона ходить по сцені, говорить свою роль, робить мізансцени і дії. Насправді ж вона ніяка актриса. Так само можна і горобця пустити на сцену.

І от, товариші, від вас я маю право вимагати того, щоб ви могли дати собі й будь-кому в тому відповідь: чому, наприклад, театри лівого штибу майже до останнього часу мали такий-от успіх: “Так, інтересно, але якось голо, щось не хвилює”. Секрет у тому, що в наш час (не наш час сього-

днішній, а останні роки), час такої надзвичайно наголошеної активності театр мусив відректись у своїй роботі від усього того, що за своєю суттю є пасивним, що не підлягає волі за своєю сутністю. Через те весь наголос був покладений саме на ритмічні сторони, на те, що ми розуміємо в даному разі, як ритмічний бік, як рушійне, динамічне начало. Воно, ясно, буде більше, коли ми згадаємо, що останній час був часом загостреного аналітизму в роботі; аналітизму, котрий полягає в тому, що абстрагується від якихось елементів мистецької фактури чи прийомів, що ізолюються деякі істотні частини.

І коли ми в зв'язку з цим ясно ведемо боротьбу за свою установку, за свої методи — то ми ведемо боротьбу за справжнє мистецтво, за культуру театру — а не за свиней, що прагнуть показувати життя приватних людей; такі спектаклі просто приємні для слуху, для інших відчужень, а насправді нічого з себе не являють.

Ця справа страшенно близько стоїть до дихання, має страшенно близький зв'язок із ним. Коли розшифровувати поняття привабливості, то воно, принаймні як на мене, та й згідно з аналізом цього слова, у застосуванні до відомих нам привабливих у житті людей, полягає в тому, що людина найвищою мірою гармонійна, більш гармонійна, ніж середня людина, а гармонійність — це певна досконала врівноваженість. Вона перш за все базується на найбільш важливому процесі нашого організму, тобто на правильному чергуванні дихання і видихання, на правильному витрачанні вдихнутого повітря, на тому відчутті, яке ми маємо, коли зустрічаємось із тією або тією людиною, на відчутті, що не має нічого спільного з якоюсь технічною неадаптивністю: дихання, мова не заважають нам. Ми відчуваємо себе у сприйманні такої людини добре.

Крім того, що я говорив про дихання, важливо виробити собі міцні легені, міцну діафрагму, вишколити свою нервову систему в напрямку дисциплінування органів поборення. Щодо вашої волі, то тут найважливіше вміння полягає в тому, щоб ніколи, говорячи, не випускати всього повітря, яке є у вас у легенях. Хлопці, пірнаючи, затримують повітря, і це зміцнює їм легені й м'язи. Крім того, це дає змогу поволі витрачати запас вдихнутого повітря. Я вам якось говорив про Тальма, як він прийшов до переконання, що посередній актор — той, який втомлюється. Це сказано в книжці Тальма, в книжці про читання, яка великою мірою лягла в основу всіх новітніх підручників читання. Справа не тільки в утомі. Втома є також ознакою, властивістю, яка неприємно вражає глядача, яка руйнує у глядача необхідне, пасивне начало в спектаклі, що ним є саме гармонійний актор як такий. Але справа не тільки в самій утомі. Справа в тому, що взагалі всяке мистецтво має на меті привести до порядку певну розхитану в житті людину. Коли глядач іде в театр, у кіно або читає поезію чи слухає концерт, йому треба встановити певну єдність, певний ступінь власної рівноваги в якомусь напрямку, що він у цій рівновазі відчув себе, жив у цьому новому почутті. Наприклад, встанеш уранці виспаний, не пив напередодні горілки, ясний ранок, сонце світить, ви відчуваєте, що кров бурхає у ваших жилах, ви дихаєте гармонійно. Хто його знає, чи не має все мистецтво в деякому відношенні такого цілком утилітарного за-

вдання: дати людині те, що її щоденна робота в ній руйнує. Треба, щоб усе мистецтво було таке.

Весь мистецький твір komponується у своєму ритмі так, щоб ним було захоплено і глядача, щоб з'явилась ця сама розкута свобода. І коли я вам говорив про можливість такого психологічного методу не виховання, а виправлення недоліків нашого дихання, як певної природної звички, то я мав на увазі саме вправи. І коли Волконський пропонує такі вправи — я дуже обережно ставлюсь до всяких вправ дихання. Я сам на собі домігся того, що зіпсував собі серце, саме вправами, які були зазначені у всяких підручниках. Треба робити вправи дуже економно, намагатися не втомлюватися й не допускати до завороту голови, бо це дуже погано. Коли в міру вправлятися (кожен може це спробувати, в усякому разі кілька разів на день, проробити таку вправу), це пошкодити не може.

Вправа така. Випорожнити легені, починати вдихати тихо і глибоко. В міру наповнення легенів повітрям концентрувати всю фігуру: лице похмуре, брови зсуваються, плечі піднімаються, пальці стискаються. Тепер видихати. В міру видихання розслабитися, лікті, пальці, хай розійдуться зморшки і т. д.

На доповнення до цієї вправи хочу заодно запропонувати систему, котра дуже близька до цієї вправи і досягає того самого, що й інші вправи в диханні чи читанні: це система Анохіна. Коли стежити за правильним положенням рук, ніг, голови і т. д., то це не повинно пошкодити. Не брати багато вправ одразу, а менше, й дуже поволі. Важливо цим досягти того, щоб це саме почуття гармонійності, самозрозумілості вдихання і видихання, навіть тоді, коли ви говорите, щоб воно через часте повторення стало для вас природним. Коли ви рік будете вправлятися в таких речах, то, звичайно, воно відіб'ється на тому, як ви будете триматися на сцені. Дістанете секрет привабливості й промовляння до публіки, будучи при цьому пасивним.

З цим зв'язана ще одна дуже важлива річ. Це є те, що коли ви спробуєте, говорячи, набрати повні легені повітря й потім говорити, економно витрачаючи його, то ви побачите, що, звичайно, ви всі, як неврастеніки, відразу бухаєте всім повітрям, і нарешті вам його не вистачає. Через те у нас на сцені крик, який вражає страшенно, неприємний крик. Він руйнує всю роботу, яка робиться для глядача. Глядач не одержує того, що він міг би одержати від вашої роботи. І коли публіка скаржиться: "Що ж там кричать, я відвик від того", — то вона має рацію. Вона звикла до іншого, глядач хотів би, щоб грали тихо, як Чехов. Може, тут грає велику роль психологічний та ідеологічний момент у цього глядача-обивателя. Навіть і не обиватель-глядач, напевне, мусить бути вражений непотрібним криком.

У нас трапляються зразки особливо бережливої культури жесту, але у нас її майже немає в голосі, за винятком деяких ролей, сцен і акторів. У масі в нас немає бережливої культури, як подавати слова. На це треба звернути дуже велику увагу. Це пасивне промовляння до глядача пов'язане з видиханням ось у якому відношенні. Як вам відомо і ясно, глядач несе з собою додому згадку про актора, спектакль остільки, оскільки цей актор у ньому якось зазвучав, оскільки він у ньому протягом усього спек-

таклю, не гальмуючи, а навпаки, допомагаючи його сприйманню й заглибленню процесу сприйняття, дав йому змогу спочити. Це не дурниця, коли старі театральні форми вважали конечним добре почати і добре скінчити ефектом. Не так рівно, а добре скінчити під завісу. Це не друниця, коли в театрі псевдокласиків актори виходили на сцену і виходили зі сцени з піднесеною рукою. Це закон першого і останнього враження, удару.

Я вам колись розповідав історію про дослід із цифрами у школі. Вчитель написав цілу низку цифр і тут-таки стер. Коли він перепитував учнів, які цифри були написані, то виявилось, що більшість із них пам'ятає тільки першу й останню цифру. Коли цю справу взяти як певний закон, постійний для всього виведення спектаклю, для нас буде ясно, що, аби актор залишався у глядача, не був порожнім місцем у спектаклі, то треба, щоб навіть тоді, коли глядач дивиться фокус спектаклю, сцени окремого моменту, який є на одному акторі, ти — актор — зоставався у цього глядача у підсвідомості, щоб глядач відчував, що ти є на сцені. Навіть коли зійдеш зі сцени, щоб він відчував, що ти є на сцені,— відчував підсвідомо. Що це значить? Це значить, що коли ви дихаєте неправильно, то даєте не звучання, а поштовхи, і зараз же все обривається. Коли глядач, слухаючи вас, відчуває у вас цю постійну ошадливу силу звучання, котра не відразу розрядилась, а вже її немає,— то це він відчуває підсвідомо. Це дуже важливо, і ті товариші, котрим, може, бракує особливих природних даних, гарних ніжок, гарного обличчя, природного, відносно постійного дихання,— ті товариші можуть це надолужити технічно, як вони будуватимуть свою роль і як вони яку фразу говоритимуть. Звичайно, що першим і найважливішим буде сам вихід на сцену, ваша поява, яка залежить і від режисера. Коли ви починаєте говорити від початку сцени до кінця сцени і від фрази до фрази, мусите пам'ятати, щоб не бухати, а щоб звучати. Тоді з'явиться ваше безперечне звучання у підсвідомості глядача, таким чином вийде щось, що може, як усяке гармонійне буття, заступити нестачу природної привабливості.

2. 04. 1926 р.

## **ВИСТУПИ НА ЗАНЯТТЯХ З ХУДОЖНЬОГО ЧИТАННЯ.**

### **ЕТЮДИ. МІМОДРАМАТИЧНІ ВПРАВИ**

#### **І. Декламація. Т. Г. Шевченко. Осії. Глава XIV**

Читали: *Даценко, Дрозд, Дробинський, Ходкевич, Жаданівський, Ковбасюк, Пігулович О., Назарчук, Подорожній, Смерека, Возіян, Петрова, Стеценко, Бабенко Д., Стукаченко, Шутенко, Свашенко, Козаченко, Кононенко, Івашутич, Титаренко, Карпенко, Радчук, Савченко, Бжеська, Новик, Тероженко, Крушельницький, Гавришко, Верещинська.*

Результати більше ніж сумні, поки що. Щось на зразок гімназичної вечірки. Це не доказ, що ви погані актори. Декламація — інше мистецтво, ніж драматичне. Дуже багато драматичних акторів — погані декламато-



ри. У Крушельницького чую бухгалтера: цього вірша він не зможе прочитати як слід. Це йому абсолютно чуже. Це абсолютно не зменшує його вартості як актора. Але оскільки Крушельницький — помітна індивідуальність, не знаю чи він готувався, в усякому разі, таке враження, що світ цих настроїв не в його даних. А від інших товаришів таке враження: існує вірш, як певна низка порогів, які треба перескочити, взяти й подати. Ви танцюєте біля цих порогів з різних боків. Переходить такий поріг — отак міняє, переходить другий — ще інакше міняє. Чогось основного, чого ми чекаємо від ліричного вірша, поза його загостреними акцентами, якоїсь єдності і враження заакцентованої суб'єктивності — цього немає. Майже ні в кого з вас: у декого вона подавалась, як певна стихійно знайдена, але яскраво цього ні в кого не було, ні в кого не було знайдено настроєвої теми цього вірша.

Для кожного лірика це певний особистий настрій, втілений у певній побудові, ритмічній і словесній. Оскільки ці справи мають бути для нас підходом до опанування мистецтва декламації і володіння словом, то ми, може, так і будемо робити, що на низці віршів, які будемо задавати для виконання, поступово будемо вказувати на основні закони декламування, поступово будемо засвоювати їх, оскільки це нам буде вдаватись, і, може, зрештою, досягнемо того, що треба. Основного настрою у всіх не було. У Тальма (“Записки актора”) є така фраза: “В кожній ролі і так само в кожному вірші є якась фраза, що розкриває собою весь вірш; вона є основною настроєвою темою даного вірша”.

Ця фраза повинна лягти в основу всієї побудови читання вірша. Вона повинна визначити, що має дійти до глядача як основне, коли хочете, і поза тим: хто писав цей вірш, основний його вираз, коли він писав цей вірш, основний настрій, який у нього був, коли він писав цей вірш. Вона має до нас дійти, і це найважливіше, що ми маємо дістати від прочитання вірша. Коли ми за читанням вірша, за тим, як читець читає вірш, не відчуваємо, не бачимо внутрішнього і не забуваємо самого читця за цим глибоким основним настроєм, основним виразом поета; коли ми цього не маємо, значить, ми вірша сприйняти не можемо. Людина буде лазити по купинню, буде щулитись, випростуватись, ми відчуватимемо, як вона це робить, і буде нудно.

Звичайно, цю фразу можна тлумачити тільки таким чином. Не у фразі справа; можна без вказівки на таку фразу знайти цю основну настроєву тему, яку ми маємо передати глядачеві.

В даному вірші — в якому настрої, на якій позиції був Шевченко?

1. Пророцтво.
2. Сум.
3. Обурення.
4. Безмежна любов і прокляття.
5. Страждання, біль.
6. Гіркота.

Найхарактерніша фраза: “Погибнеш, згинеш, Україно”. В тому є не утвердження “згинеш”, а все, що тут говорили. Коли взяти цю першу фразу за основну, коли внутрішньо станете на ту позицію, на якій був поет, коли внутрішньо прийняти цей гіркий вираз, цей потрібний смисл і патетичність, які в цій фразі є, то, коли добре вибрана фраза, весь вірш повинен добре вкластися. Що тоді вийде?

Вийде одна ось така важлива річ: у тому, як ви цей вірш читаете, буде те, без чого ніщо не може на сцені відбутися. Це буде саме рух. Чому? Бо ви не будете бігати навколо вірша, наче навколо сходинок, розганяючись до кожної з них і шукаючи в кожній з них центр; з цього вийде те, що говорить хтось під якийсь період, під кілька строф, які мають якийсь один настрій; у кожному слові шукають центр і збиваються на малювання деталей, які нікому не потрібні. У декого, наприклад у Кононенка, емоційна зарядженість є головним моментом. Ця емоційна накрученість несла його чимраз вище, а за цією емоцією порожньо. Немає єдності аспекту, немає обличчя поета, який з великою думкою, як провидець, наперед бачить такі речі, як доля народу. Він роздрібнюється на фрази, а основного не видно. І такі моменти у багатьох із вас були. А найкращі декламатори часто на цьому й закінчують.

Дуже важко в такому вірші, саме в цьому вірші Шевченка, написаному за принципом тонічного віршування,— це значить прикмета романтичної школи,— дуже важко в такому вірші зберегти його основні елементи, тобто метр, і відтак ритм. Особливо тяжко тим, у кого немає певної високої культури читання віршів. Тому що сама тематика, самі образи Шевченка, самі періоди, що наростають, настільки захоплюють найкращих декламаторів, що вони губляться. Кононенко говорив прямо прозою і валив слова в їхній розділеності. Виходили зі слів “коржі”. Але емоція доходила. У декого було більше старання в цьому відношенні — дотримання певної розмірності у вірші. Дехто читав просто, як доповідь про каналізацію.

А розмірність, саме дотримання її, і для нас, і взагалі при читанні, а для нас саме в цей період, повинне мати велике виховавче значення: подати не тільки слово з погляду дикції як слід, ясно винести слова, але й дотримати ту приблизну однаковість тривання, приблизну й ілюзорну однаковість поодиноких складів і дотримання цього метру, згідно з яким вірш написано. Тут на 4 — 3 писаний вірш. Основним буде 4. Там є три наголоси в рядку, четвертий розуміється віддихом. Це відносні величини в залежності від темпу, але відносні лишаються тим самим,— темп змінюється, повинен змінюватися в такому вірші.

На наступний раз ми візьмемо невеличку річ із Шевченка і будемо домагатися двох речей.

Вірш “Мені однаково, чи буду я жить в Україні, чи ні”. Доки немає основного ритму даного вірша — не можна його читати. Доки нема руху в вірші (треба схопити рух, заразитися ним) — не можна читати вірша.

3. 04. 1926 р.

## II. Мімодраматичні вправи

*Етюд: хитрий чоловік напивається і п'яніє. (Короткий ескіз. На обличчя — маску. Виявити простими геометричними лініями рухи нашого тіла.)*  
*Демонстрували: тт. Савченко, Гавришко, Шутенко, Кононенко, Свашенко, Даценко, Стукаченко, Іванів.*

Йдеться не про стилізацію геометричних форм. Справа йде про загострення ваших рухів за кількістю. З цього, безумовно, вийде певна якість, але вона не буде зразком, стилем, якого ви хочете досягти. Це буде стилем, що постане при намірі гостро підкреслювати рухи, при відході від змазаності, дріб'язковості до більшої чіткості. Це якраз те, що ви за останні роки великою мірою втратили. Це було в набагато більшій кількості, ніж зараз (щонайменше у багатьох).

Друге — це те, що залишилось у поодиноких випадках — ми це навіть зустрічаємо в цих прикладах, — самодостатність, наявність психологічного моменту. Скажімо, у Гавришка дуже багато було психологічного моменту, догазівського зосередженого руху. Ми цих рухів не бачимо. Ми бачимо психологічну напруженість — вона така сильна, що ми нічого більше не бачимо, не бачимо ніякої форми, ніякого вияву, ніяких засобів вияву, за винятком моменту напруження, котрий є центром усього завдання. І ще, безумовно, у деякого були такі моменти.

Потім ще треба відійти від усякої побутової дріб'язковості, котра, коли вона не є самоціллю, коли вона не є притягнутим засобом для вияву поставленої теми, у Кононенка виглядає як жанрова неохайність і якраз протилежне до того, що нам треба. Протилежність дрібною змазаною лінією тіла до закінченої геометричної лінії, котра простягнена від точки до точки. Це перший критерій методу: від точки до точки. Почав на одній точці, веди до другої. Проміжок поміж двома точками робиться геометрично правильним. Це буде пряма лінія, або коло, або друга, або буде комбінація з двох-трьох геометричних ліній, оскільки мається на увазі довгий проміжок. І, очевидно, ясно, що завдання не може бути виконане набором рухів у своїй протяжності, що, очевидно, в часі ці лінії мусять пов'язуватися за певним ритмом, але ритмом не психологічним, а музичним.

У деякого були натяки на ці моменти моторності прийомів — у Шутенка, моменти сп'яніння — у Савченка. Не забудьте, що це має бути тільки вправа, що ми не будемо так грати. Треба зрєктися того, що воно буде прийнятне, задовольнятиме в якому-небудь відношенні, в якому ми уявляємо собі театр. І тому не треба боятися простої лінії.

Наприклад, у роботі Даценко: хоч ця робота з багатьох точок зору не витримує ніякої критики, але там була визначеність, котра подається як рух, об'єктивізований до кінця, немає ніякого підозріння щодо її зв'язку з психологічним станом. Символіка тут не могла діяти. У Даценко була ще та помилка, що кожен рух у неї робиться страшенно вольовим, акцентованим. Кожен рух у неї — це розряд, і їй треба багато часу, щоб набратися сил для другого розряду. У Шутенка прекрасне перетворення — танок, у котрому все сказано. Це добре. Але певна непомірність погана.

Адже, абстрагуючись від того, що не було ніякого загостреного руху, це було дієве перетворення. Воно якось трохи не відповідає формі. Сп'яніння потрапляє в точку, тільки не гостро. Свашенко має всі дані, щоб у цьому плані робити щось добре. Тільки він даремно скочив у план ексцентріади. У Гавришка — дріб'язковість.

Завдання стояло так: скільки треба закінчених рухів тіла від точки до точки по геометричних лініях, щоб виконати завдання виразу. Які мають бути ці рухи? Коли я вам казав: “хитрий чоловік” — я мав на увазі: який характер рухів буде для хитрої людини певною формою. У Шутенка це добре вийшло, бо в характері цих рухів була помітна хитра людина. Але чи міг би він яку-небудь іншу дію показати цим рухом? Не завжди.

У Гірняка — цар Микола. Чотири рухи — вся побудова. Для хитрої людини треба знайти такі типові рухи, на яких можна будувати всяку дію. Справа не в тому, щоб ваші рухи були характерні. Треба мати кілька форм, які за своїм характером можуть бути занотовані в ролі. Робить цікаво й стисло. Не обов'язково мусить бути набір рухів, які розв'язують роль. Може бути одне якесь типове перетворення, яке просто, вміло розставляючи в композиції етюда, забарвить усю роль в гострі типові рухи. Але тоді це саме перетворення мусить бути набагато більш змістовним, аніж якщо розбити його на поодинокі рухи. Вся людина мусить в одному цьому вміститися.

Завдання для чоловіків: граф, молодий, вродливий, елегантний чоловік після безсонної ночі лягає спати (програвся в карти абощо, тільки не п'яний). Лакея у нього немає. (Як анекдот, не обов'язково смішне.)

Завдання для жінок: стара панна вдягається, збирається на бал, робиться гарною, молодюю. (Все в масках.)

04.04.1926 р.

### III. Етюди

*Хитрий чоловік напивається і п'яніє.*

*Демонстрували: тт. Карпенко, Петрова, Назарчук, Лор, Пігулович О., Дробинський, Подорожній, Жаданівський, Стеценко, Верещинська, Козаченко, Возіян, Івашутич, Ковбасюк.*

*Балабан — етюд “граф після безсонної ночі лягає спати”.*

*Нещадименко і Верещинська — етюд “стара панна збирається на бал”.*

Всіх можна було поділити на чотири категорії; одні нічого не роблять у плані свого завдання, щоб воно було хоч приблизно в плані. Другі спинились на вигадуванні зовсім неможливих положень, зовсім неможливих станів, тобто всі вони можливі, але якісь вигадані в плані якоїсь особливої буфонади. До завдання це не має стосунку. Цілком добре й чітко виконали завдання (гротеск) Подорожній, чітко — Жаданівський, чітко — Нещадименко. Є місця дуже переконливі, в декого були моменти якраз того, що треба, але тільки моменти. Наприклад, Жаданівський знайшов такий жест, який характеризує всю фігуру, він використав його прекрасно і

розвинув його. Кінець блідий, погано поставлений. Але все це фактично зовсім химерний жанр, який нічого по суті не розкриває.

Я вам дав тему, яка входить у сферу характерного і тим самим дає певну вказівку в напрямку того, що треба розвивати. Коли ми будемо розуміти під жанром дрібниці не характерні, не типові, в глибокому розумінні, а не в побутово зовнішньому, — то це абсолютно нічого не розкриває, це абсолютно не цікава театральна звичка хитрої людини. Хитрості тут немає. Просто кожна людина могла так робити. Через те на це весело дивитися, воно міцно тримається, але воно не є шляхом до знайдення справжньої глибокої правди. Щось від хитрого чоловіка було у Подорожнього, — але це не було таке соковите, глибоко знайдене перетворення, яке б відразу нас переконало, що ми вдома. Щось таке було вчора у Шутенка. Але воно йшло від ситуації, а не від типу, не від характеру. Від характеру було дуже мало. Здебільшого на ситуації всі спиняються. Ситуація допомагає. Коли поставиш себе в таку ситуацію, що всяка людина хитрує — то, очевидно, будеш робити хитрі речі, але хитрого чоловіка, котрий прийшов напитися, не буде. У Подорожнього воно було б, якби він не так дуже натискав на досягнення гротескового ефекту, а більше — на знайдення характеру. І в багатьох із вас помітні наслідки останніх наших постановок, що йшли в гротесковому плані і де знайдено збудник сміху. Правда, коли ви працюєте на сцені, наприклад у “Жакерії”, котра відразу дуже серйозно настроює, там ви здебільшого знаходите характерні перетворення. Може, не завжди глибокі і не до кінця переконливі, але в усякому разі такі натяки є. Це добре в соціальній драмі, де у нас доволі набита рука; наприклад, інакше попа зіграти не можемо, як даємо його в “Жакерії”. Але там, де вже немає шаблонного сприйняття ролі, шаблонної установки на певний соціальний тип, де справа складніша, наприклад, хитрий чоловік, де немає ніякого обмеження; ви можете його взяти з якого хочете оточення, важливо, щоб було основне, характерне, — тут справа набагато важча.

Балабан робив досить чисто. Він міг бути добре вихованим студентом, так само, як аристократом-офіцером. У нього офіцер негативної концепції, яку він хотів обрати за природою “Березоля”. Він усе-таки так захопився самою ефектністю всяких веселих ситуацій, що фактично був страшенно симпатичний, і саме як Балабан. Хоч під маскою я бачив його міну, — того, що було в завданні, не знайдено.

Нещадименко, яка в багатьох відношеннях цікаво зробила свою роботу, захопилася фабульним моментом, і цей фабульний момент, те, що ця сама мімодрама мала промовляти своїм змістом, убив у Риті будь-яку ініціативу стосовно прямого завдання. Ми бачили не якусь типову стару панну, а якісь виняткові переживання (психологію). Особливість фабульних обставин розв’язана, може, в певному філософському аспекті — це, може, забагато, але є такий момент. Це щодо одного боку завдання.

Коли треба знайти це типове, характерне, то не треба брати легко справи, як усе-таки дехто з вас брав. Багато хто з товаришів дуже легко поставились до справи. Треба подумати, попріти над цим. Це не є дурниця, це основна річ у актора і найвищий щабель його творчості. Це не зна-

чить, ніби всі мусять бути характерними акторами, але дати характер мусить кожний. Який-небудь актор, що звичайно грає Гамлета, драматичних коханців, героїв, — він зовсім не перевтілюється зовнішньо, він не міняє зовнішнього вигляду; з цього не виходить, що він є характерним актором. Він грає не в площині звичок певного плану, він міняється у своєму трактуванні ролі, як він її буде і розуміє. Це страшенно важлива річ, і я пропоную товаришам добре подумати над цією частиною.

Друга частина завдання: це є повернути собі назад чіткість, котра у нас колись культивувалась і яка зараз втрачена. В цьому відношенні у багатьох товаришів є моменти нечіткості. Подорожній виконав завдання дуже чітко. Не було нічого недотягнутого, змазаного і, до певної міри, так, як треба. Навіть у нього ми не відчували найвищої умовності, котра полягає в тому, як, наприклад, Лор любить прекрасний жест — дістає з-під столу пляшку, підкреслюючи умовність, навіть у плані фізичному, стосунків з речами, і тут це грає роль. У Рити прекрасний один момент підкресленості. А то товариші здебільшого, коли треба обійти стіл, так змазують умовність, що стирається відчуття у глядача, що стіл — це відмінна річ; вони зливаються в дрібному дотику, при тому, що актор на сцені не відчуває речей навколо себе і цим самим досягає того, що й глядач цього не відчуває. І актор мимоволі потрапляє в план, який йому й не снився, в план життєво-ілюзорного театру.

Не найкоротшим є той шлях, яким має йти актор; зважаючи на план, найкоротший той шлях, яким іде наш театр; цей шлях не є фізично найкоротшим. Вся ця робота для вправ. Нам треба випрямити свої рухи, свої мізансцени до точності і чіткості геометричних ліній. Пряма лінія від точки до точки. Лінія крива, але правильна від точки до точки. Цього треба дотримуватися, треба намагатися цього досягти. Це не п'яний чоловік на сцені, який хитається, внутрішньо зібравшись. Актором буде той, хто знайде дві-три лінії свого тіла, чи окремих кінцівок, чи частин, які будуть так скомбіновані, як стисле, сконденсоване перетворення, котре дасть це саме враження п'яного куди глибше, ніж може дати певний перевтілений чи внутрішній м'язовий натиск. Звичайно, над цим треба також посидіти. Тут грає велику роль час, і не тільки час, а й інтенсивність.

Через тиждень, на 13 квітня таке завдання: зобразити ходу п'яного чоловіка, пройтись п'яному. (Для п'яного чоловіка характерне: не знаходження своєї рівноваги. Знайти таке положення тіла, яке найбільш переконливе.)

Не всі товариші звертають увагу на маску. Маска не тільки для того, щоб ви думали, що скривили обличчя і все готово, а щоб відчували, що треба дати якесь положення тіла. У дуже небагатьох обличчя живе під маскою. У Назарчука дуже сильний момент, коли він поводив головою, обличчя під маскою всміхалося, і так у декого траплялось. Але оскільки це здебільшого було змазане, то воно не було нарочите. Правда, я цього не задавав, ставлячи завдання, але раз ви робите, то майте це на увазі.

6. 04. 1926 р.

#### IV. Декламація. Т. Г. Шевченко.

##### “Мені однаково, чи буду...”

*Декламували: Савченко, Гавришко, Назарчук, Кононенко, Даценко, Нещадименко, Пігулович О., Лор, Іванів, Бжеська, Стукаченко, Івашутич, Петрова, Верещинська, Свашенко, Ковбасюк, Жаданівський, Возіян, Смерека, Карпенко, Стешенко, Добровольська, Бабенко, Стеценко, Козаченко, Шагайда.*

З товаришів, які сьогодні читали, відповідно до завдання, яке було дане, найкраща психологічна єдність була у Шагайди. Але чи ця тема, яку він взяв, може мати в цьому вірші місце, чи ні? Він дав пасивний тон, смуток, єдиний настрій, що настроїв всіх нас на одну єдність. Але чи це основне?

Основна фраза у вірші: “Та не однаково мені”. У ній дуже багато активності, певного роздвоєння, певного напруження, і це найбільш виразно було у Савченка і Кононенка. Це було близько до ідеї вірша, була певна внутрішня мімічна єдність. У Кононенка було намічено правильно, але в першій частині він ще так піддавався захопленню малювання поодиноких образів, які там є, що це виводило слухача з цієї єдності, і вона в кінцевій частині вийшла послаблена. Звичайно, в цьому вірші є певні особливості, такі, що ця пройдена фраза є одночасно актом усього вірша. Це, звичайно, не є обов’язкове, але тут воно збіглося; через те, може, важче завдання.

Велику помилку робили ті товариші, які діяли мелодраматично. Такий натяк був у Гавришка. Він узяв високу нотку і цією ноткою, в якій є певна неглибока, нещира поза, недооцінив Шевченка. А вірш цей — глибока річ, це один із найкращих віршів, які є на світі. Багато хто так робив, що виспівував до певної міри з сентиментальними відтінками. У Возіяна негарно тому, що в нього є одна хиба, якої треба позбутися, — це хиба старого українського театру, це те, що весь вірш виспівується, навіть кожне слово виспівується. Це характерне для типового українського театру псевдокласичної краси. У нього все пройняте мелодією українського театру. Навіть у Мар’яненка, Садовського, Саксаганського ви могли зауважити цю звичку.

Нещадименко — у неї було те, що брало слухача. Це просто її безпосередня схвильованість. Але тут є небезпека саме потрапити в мелодраму, оскільки тоді ми вже не виявляємо так, як розуміємо у нашому світовідчужанні, як уявляємо собі цей самий світогляд, даний настрої, а просто виявляємо наше безпосереднє співчуття, котре для неї далі від цього не йде, а для слухача є початком такої можливості, яка в декого була, тобто намагання за всяку ціну розчулити глядача. У Нещадименко це було натуральне, у інших воно було нарочите. Схвильованість сильніше впливає, ніж усякий інший засіб, і все це страшенно діє на слухача. Це також певна єдність, і через те дехто з товаришів сказав, що Нещадименко читала добре.

Безумовно, вірш цей особливий. Звичайно, тут треба зовсім не так підходити до нього, як ви підходили до “Погибнеш, згинеш, Україно”. Вірш цей (“Мені однаково”) суто монологічний до кінця. Тут немає звер-

нення до кого-небудь, і при всій активності роздвоєння у вірші є характерна задуманість. Це дуже важливо. Цей вірш тільки тоді зможе дійти до слухача вповні, коли він не буде читатися так активно, як це робили Ковбасюк, Іванів; не дійде, коли ви викинете з виконання характерний для задуманості ритм, який полягає в досить довгих зупинках. А взагалі треба визнати: щонайменше у третини тих, хто сьогодні читав, безумовно, проти попереднього є великий прогрес тону, що не розбивається на деталі, що є певною єдністю взагалі.

На наступний раз приготувати вірш “Світе ясний! Світе тихий!”

6.04.1926 р.

## **V. Декламація. Т. Г. Шевченко.**

### **“Світе ясний! Світе тихий!”**

*Читали: Масоха, Стукаченко, Возіян, Стеценко, Новик, Титаренко, Бабійвна, Дрозд, Подорожній, Савченко, Дробинський, Жаданівський, Назарчук, Свашенко, Петрова, Іванів, Шутенко, Даценко, Козаченко, Кононенко, Тероженко, Ходкевич, Гавришко, Пігулович О., Верещинська, Карпенко, Крушельницький.*

Взагалі, товариші, ясно, що у більшості твердо намічено ґрунт щодо того, що ми чуємо. До нас говорить певна єдність. Це найвище з того, що ми маємо право вимагати від мистецтва. В усякому разі, за величезне досягнення можна вважати те, що майже немає аматорської звички, а з другого боку, нема тієї занепадницької звички домагатися поверхового ефекту у виголошуванні вірша, наближаючи те, як ви його виголошуєте, наближаючи його внутрішній зміст до простого логічного значення слова, до того образу, що за словом ховається: цього немає. Це добре. У декого це виходить проти їхньої волі, випадково, — це ясно було з того, що вони говорили так, а що інше брали за основу, обирали іншу внутрішню позицію.

Правда, цей вірш — один із найважчих. На цьому вірші можна більше, ніж на якомусь іншому, пересвідчитися, що не існує якогось абсолютного слова, що було б обов'язковим для всього вірша. У всіх писаних речах треба знаходити основу, і в п'єсі — так само. Добре одне в сьогоднішньому випадку (це було у Даценко) — вона обрала протилежність: з одного боку — “Стрепенися!”, а з другого боку — образ із першої частини “Оковано, омурано”. Те, що є поміж цими двома словами — це є певне активне буття. І воно, мені здається, найбільш гостро знайдене як лейтмотив, основне слово звучання цього вірша. Воно повинне було само напрошуватись, але можна стати на першу половину змісту вірша, що має заразити глядача (“За що ж тебе, світе-брате”). Для Оскара Уайльда цього було б досить. Інші вибирали з другої половини, і в декого весь вірш звучав ясно, бадьоро. Треті вибирали посередній динамічний момент поміж цими двома крайнощами.

Жаданівський та Іванів найвиразніше досягли того, про що ми говорили, приступаючи до проходження вірша, зрозуміння характеру, в якому весь Шевченко, метро-тонічної манери віршування. У Шевченка більше,



як де, існує можливість проробити цей вірш в іншому — до певної міри — матеріалі (чи його протанцювати, чи проспівати, чи дати в іншому матеріалі). Цього по можливості найбільше досяг Жаданівський і Іванів. Тільки у Іваніва помилка в тому, що ідею взято фальшиво і так само показано. У Жаданівського є один момент, де все так, як у Шевченка: до такої манери писання віршів це дуже й дуже близько, — це ґрунтується на ритмі. Жаданівський надзвичайно ритмічно, активно подає прискорення темпу і стишення звуку.) В одному місці він був як гума і давав цілком несподіваний активний ритм. За цим віршем відчувалася певна конкретна, цілком жива реальність, відчувалося те, що вона стоїть за цим віршем, вона ширша, ніж цей вірш; це й індивідуальність особливого настрою, але індивідуальність цілком театральна. Це добре. Це є у Жаданівського. За цим є певна настороженість. Він не потрапив у пасивний ліричний настрій, а досяг більшого, досяг страшенно відчутного, і воно звучить поза віршем, воно ширше, ніж сам вірш.

Те саме в манері читання було і в Іваніва, тільки в нього це обставлено такою кількістю обмежень, притягнутих моментів, що цей момент вони в нього зіпсували. Зауважте, що в декого — Козаченка, Ходкевича, Назарчука — до нас доходила, як певна єдність, характерність у театральному побутовому розумінні. Фізичний образ читця, тобто фізичний Шевченко, яким він ніколи не був, а доходив до нас як “дядечко”. Це не те, що ми хочемо почути тут, де ми робимо не театр, а декламацію. Не фізична людина нам важлива, не так вільно тлумачена, як старий дід. У них це вийшло мимоволі через особливість дикції й голосу.

Зовсім негарно в основі і недобре в розумінні нашого виховання — це в тих товаришів, які захоплюються смисловим, логічним моментом у вірші і ламають розміреність вірша. Спинився — і ми чуємо, що актор тільки ще думає — це було у Тержоженка і у Титаренко. Це неправильно. Воно якраз від супротивного, від обслуговування декламатором поверхні вірша, як певної самоцілі.

У Тержоженка були дуже ефектні місця. Не сумніваюся, що багато хто з товаришів міг би досягти такої подачі вірша, загостреної завдяки зміні сили звуку і притищенню звуку, на загостреному акценті у слові. Боюсь, що т. Тержоженко ще не з’ясував собі, що це поверхове малювання таке ж, як у театрі психологічному: це мислення і привчання себе мислити, відповідно до того, як іде стихія, близька до психологізму і, з другого боку, до естетства.

Я дуже поважаю т. Куніна — він єдиний прекрасний постановник голосу, справою голосу він володіє, як ніхто, — але в цьому відношенні я з ним не погоджуюсь. Його намагання — психологічна манера, яка б’є на ефект того, що в даний момент подається. У глядача виходить, ніби його вели весь час по поверхні, такій блискучій, що він із приємністю прослухав весь вірш. Після вірша в нього нічого не залишилося — хіба що естетична реальність, якісь уривки змісту вірша. Без того, що для мистецтва є найвищим: тобто існує безпосередність при настроюванні людини на все відразу, на зміст у найбільш плоскому розумінні. Аперцепція, яку ми робимо, певний логічний висновок і основний настрій, — усе світовідчу-

вання, що у вірші є, і тому особисто мені більше подобається, як Шагайда читав вірш, коли жодне з тих слів за його частковим значенням і об'ємом не було підкреслене. Вийшла така єдність, проти якої слухач безборонний. Все те, що якраз розбиває єдність — це помилковий шлях.

Якнайбільше, по-моєму, треба вправлятися в тому, щоб завжди знаходити у всій вашій роботі, ролі, п'єсі, віршеві певний центр, колесо, котре само собою крутиться, центр, котрий сам є певною безперечною реальністю. І всі великі майстри в усіх ділянках мистецтва, за всіх часів уміли знаходити таку єдність, уміли, з неї виходячи, робити решту, і тому в тих майстрів не могло бути безграмотних речей, адже в їхній творчій техніці була ця звичка, котра так чи інакше в них виховувалась: знаходити центральне місце і від нього будувати все. Вся річ в одному темпі витримана. Як у старому мистецтві була єдність стилізована, так у новому мистецтві існує єдність ідеологічна і технічна.

Ви знаходите основне слово, воно стає для вас основним настроєм, штандпунктом, лейтмотивом, ви мусите стати в його, цього слова, крузі, бачити його очима, слухати вухами і вимовляти вустами. Це слово мусить визначати у вас і те, яким буде ваш вірш з боку звукового, і все трактування вірша. Ми шукаємо один елемент читання вірша і не вимагаємо повної обробки вірша.

Підготувати вірш “Садок вишневий коло хати”.

8. 04. 1926 р.

## VI. Декламація. Т. Г. Шевченко. “До основ'яненка”

*Читали: Назарчук, Новик, Кононенко (дві основні фрази).*

У такому вірші неправильно розділяти основу на дві частини. Не можна думати, ніби лірика — це драматичний твір, або лірика — це епос. Хоч і в одному, і в другому є певна єдність, тільки вона тут в іншому вигляді. В ліриці єдність настрою є завжди єдністю ставлення суб'єкта до того, що він з'ясовує, відповідно до єдності суб'єкта, яка розкривається і самим віршем, і його подачею. Без цього вірша немає. Суперечність — це друге нашарування. Ви можете так само порівняно одноманітно читати вірш, як Шагайда. На основному стрижні можливі поодинокі візерунки, які в іншій площині будуть мінятись; але основне повинне бути єдиним. Майте на увазі, що вся справа — в розумінні цього. У мене таке враження, що те, що в деяких випадках комусь із товаришів вдавалося, було зовсім випадковим.

*Читали: Даценко, Івашуттич, Савченко, Ходкевич, Гавришко, Жаданівський.*

Як Куліш пише драму? Він мені розповідав. Загальний факт, узятий в основу, у нього є. Він сідає за писання без плану, і шкварить, і потім дивується сам, що воно таке вийшло. Коли Шевченко писав вірш “Садок виш-

невий коло хати”, чи так він писав, як Куліш? Він не так писав. Чи так він писав вірш “До Основ’яненка”?

Чи ви декламуєте Куліша, чи одного з найкращих ліриків світу? Ми ж мали вже один такий приклад. Там усе така єдність, що дуже мало з вас взялося читати цей вірш так, як Куліш пише. У цьому ж вірші всі йшли неправильним шляхом. Дехто з вас зрозумів те, що треба, тобто потребу даної єдності, підпорядкував один зовнішній поверховий настрій другому зовнішньому поверховому настроєві. Це Даценко, Івашутич, Савченко, і це було вже щось, але було нуднувато і звучало фальшиво. Вірш такий ми вже мали: “Світе ясний! Світе тихий!” цілком побудований за такою схемою. І тоді було вказано, що дехто знайшов те, що треба, саме те, що знайдено поміж одним і другим настроєм.

Як ви гадаєте, чи ця думка “Смійся лютий враже” — “Слава не поляже”, — чи Шевченко, говорячи перші слова, — знав наступні? Знав. А коли знав, то і в тому, як він дивився на цю чайку і т. д. — вже було це знання. І це вже є те головне, основа цього вірша, тобто певний стан свідомості поета, взагалі стан поета, в якому був передбачений весь вірш. Ця свідомість зовсім не була такою сумною, безнадійною, — і так до кінця, вона не була якоюсь сірою безбарвною серединкою. А була вона страшенно глибокою і повною мудрості. А це велика мудрість — сказати, що ніщо не загине. Це передбачає якийсь глибокий досвід, пізнання, певність, якийсь внутрішній великий факт для нього, якусь таку свідомість, що він не схилиться перед тим самим ворогом, адже є така мудрість: бачити, що все загинуло, але не безнадійно.

Мені здається, що, може, не кожному з вас вдасться досягти максимуму цієї здатності — знаходити основне в ліричних віршах, не тільки знаходити, але й дати слухачам цю основу, як певний ліричний настрій, як певний стан свідомості. Може, на кожному з вас не вдасться. Декому — через те, що вони занадто сидять у театрі, а не лірики, вони більше настроєні на характери, хоч, в усякому разі, одне має стосунок до другого: слід розвинути в собі змогу побачити всяку річ у рамках певної цілісної концепції, в її певній основі — це головна річ. Звичайно, для заміни цього реальним у техніці читання віршів є досить багато таких елментів читання, що по-різному заступають чи доповнюють або будуть заступати чи доповнювати другорядне. Тембр голосу важливий. Настроїти його треба так, щоб він зв’язував весь вірш всебічно. Основа — найважливіше.

На наступний раз підготувати вірш “І небо невмите, і заспані хвили”.

10. 04. 1926 р.

## **ВСТУПНА БЕСІДА ПРО ПОСТАНОВКУ П’ЄСИ Г. БЮХНЕРА “ВОЙЦЕК”**

Ставлення це буде близьке театру, як стандартна продукція. Це має бути вистава, з якою сміливо зможемо показатися серед чужих людей. П’єса невелика, що дозволяє зосередитись на ній і легко охопити як

п'есу, так і роль по кількості матеріалу. Але п'еса викликає у глядача багато занепокоюючих асоціацій. З одного боку — п'еса ультрапроста, з другого — для більш інтелігентної людини, більш глибока, і до неї треба підходити як до речі складної.

Чому ми її ставимо?

Причина перша. П'еса геніальна, тому що лише геніальні речі мають подвійну оцінку, стоять на грані, на волоску між банальною нісенітницею і поміж справжньою, пережитою глибиною твору, як символ просто виражений.

Причина друга. Вона як ідеологічна цілість є класикою того соціально-революційного руху, в епоху якого ми живемо. П'еса написана дев'яносто років тому назад, в час, коли носили кольорові фраки, коли про народ, про соціальну боротьбу ніхто нічого не говорив, коли жив Гете, в час перелому класики і романтики, в час, коли розквітав у філософії та світогляді всіх ідеалізм.

Це перша матеріалістична п'еса. Це перша пророча, провидча п'еса, — як пише про цього автора дослідник. Автор передбачив в ній соціальну боротьбу за сто років, і оскільки це класика нашого світовідчуження, нашого кола інтересів, остільки авторова п'еса є єдиним геніальним твором, що заслуговує це ім'я у всесвітній літературі на цю тему, — на тему соціальної нерівності.

Тож, очевидно, треба вважати, що в першому творі мусять бути заховані такі речі, які для нашого літочислення вічні і для нашого періоду мають невмирущу цінність. Поскілки в ній краще зроблено й почуто світ в нашому розумінні, аніж в тисячі п'ес нашого ринку. Автора можна сміливо назвати класиком пролетарської літератури. Ми нав'язуємо до традицій цих перших людей установаження традицій тієї нової культури, яку ми покликані створити.

По-третє. П'еса цікава з формального боку, вона окремо стоїть в тій епосі всесвітньої літератури того часу. Лише в драматургії імпресіоністів появляється форма, яку видвинув цей автор першим, появляється форма динамічних, стиснутих сценок, форма реалізму дуже стороничого світовідчуження. У експресіоністів це виходило поза межі реальності. У формі твору ми знаходимо ті форми, коло яких ми блукаємо: на ній можемо навчитися не тільки ми, а й грядуща драматургія.

Щоб зрозуміти п'есу у всій її певності, досягнути, чим вона напоєна, по її світовідчуженню, треба подивитись на неї авторовими очима.

Це був молодий німецький революціонер, що вмер 23 років од роду, геніальна людина взагалі. В своєму докторському дипломі випередив Дарвіна в його теорії еволюції. Жив у час, коли всі проблеми політики вирішувалися ідеалістичною постановкою питання: що мисль є єдиною рухаючою силою. Випередив Маркса, давши формулу: "Єдиним революційним моментом в світі є різниця між бідним і багатим", — це в той час, коли ще не було пролетаріату. Коли все тодішне думання вважало оригінальною, але дикою таку постановку питання. Лозунг громадянської війни "Мир хатам, війна палацам!" був викинутий вперше Бюхнером. Він його вмістив у полум'яній прокламації — зверненні до селян, як motto, й

розкрився як революціонер нашого мислення. Правда, в своїй п'есі він показав себе більше як митець, ніж політик, він написав не агітку, а справжній художній твір. Він твердив, що "п'есами світу не перевернеш", "лише цілковите незнання наших громадських основ може казати людям — ідеалістам того часу — вірити, що щоденною літературою можна перевернути людство".

Дослідник його творчості називає цю п'есу вершиною драматичної творчості, першим міфом народу. З цього ясно, що не можна ставити п'есу по вузькій поставленій темі: "солдат з ревнощів до фельдфебеля вбив жінку". Не це ставиться в центр, щоб розшифрувати ієрогліф, яким є п'еса. П'еса стиснута до дуже простої, доведеної до символу речі. Не можна розв'язувати її, не знайшовши в ній того, що автор в неї вклав і що нам поза вузькою темою є близького, рідного й істотного в цій п'есі.

Зараз ця п'еса, як опера композитора Берга, йде в Ленінграді. Критиці не вистачає слів похвали музиці й твору. Ось що пише про ідею п'еси Глебов у "Правді" за 17 червня 1927 р.:

"За звичайною історією ревнощів і вбивства розкривається страшна і задушлива атмосфера обивательщини і соціальної нерівності. В її лещатах не можуть природно і вільно розвиватися людські почуття; їх душать злидні, принижене становище, свідомість безвиході, жах перед власним безсиллям... Безпомічна боротьба достатку та бідності, душевного безділля та мимовільної скутості почуттів, усі негативні й похмурі сторони європейського урбанізму, де жорстоко-вимогливий інстинкт статі в ненормальних умовах перетворюється на загниваюче болото неспокійного й жадливого любострастя, на одержимість ідеєю ревнощів і власництва, а там — насильство, вбивство й загибель".

Так конкретизую цю другу тему і я. Проте вона може не дійти до глядача, бо він не звик до порядних речей, до складного драматургічного твору, а звик до хламу, де плоскі агіткові істини вилізані як на лопаті, але сприймає їх як щось штамповане, по суті мертве, а відтак позбавлене громадської ваги. Аж поки не стане ясно у всьому, що криється за цими сконденсованими картинами, поки середній глядач не побачить подій п'еси, як ми, доти йому все буде незрозумілим. Друга тема п'еси буде залежати від нашого мистецтва, наскільки він, глядач, не лише зрозуміє, але й відчує. Це наше завдання в відношенні другої теми: щоб хоч і знайоме, а стало свіжим в новому відчутті. Завдання трудне, бо до цього автора у мене не підіймається рука додати чи викинути хоч слово.

При згадці імені автора кожен митець без різниці напрямку здійсмає шапку. Я не можу позбутись поважаючого відношення, і не буду я фальшувати в ньому. Було б просто дописати кілька сценок, — як, скажімо, недописану сцену суду, бо п'еса — дійсний факт із життя, коли солдат убив жінку, і на суді громадянство засудило його на смерть. Ми могли б у цих тонах дописати сцену суду, п'еса закруглилася б і дала б змогу розв'язати в цій сцені агітзрозумілу частину своєї ідеології.

П'еса піде без виправлень і добавок. Рахуючись лише з тим, що п'есі дев'яносто років, я можу зважитись в тому, щоб, не торкаючись тексту, розширити рамки спектаклю, за рахунок натяків, підтексту, що автор

позначив у тій чи іншій фразі персонажа. Можна було б зробити ідею речі для всіх більш зрозумілою, шляхом низки пантомімічних інтермедій, але і тут я обмежую себе, бо не хочу позбавляти її глибини, бо в п'єсі є речі, які можна обіграти у всякому творі просвітительському, але не можна в мистецькому.

“Березіль” є настільки міцний, що може взяти на себе таке важке завдання, як скільки можливо виявити той пластичний мінімум, що є в автора, не враховуючи супроводжуваних частин.

Завдання настільки важке,— а для всіх ясно, що воно таке,— що занадто рано дати йому скам'яніти було б небезпечно.

Робота мною піднімається зарано. Я недавно ще над нею думаю і недо-вгий час у неї заглиблювався. І рано перервати в формулі творчі процеси, і затримувати початок роботи зле. П'єса для початкової роботи у мене готова, а скільки треба знати вам про постановку, я сказав і ще додам. По відношенню до тем, що я назвав, треба досягти того,— і про це говорить вся п'єса своєю будовою,— аби її основна ідея соціальної різності невід-гідного, принижуючого стану тих, що внизу, ідея буржуазного устрою світу як певного фатуму для долі тих, що внизу, мусить бути дана в спектаклі, як закон.

Коли глядач відчує, що немає агітації, а є істина, є закон, незалежний від нашої волі, що стоїть вище нас, космічний, як земля,— як відчує таке зрівняння, як  $2 \times 2$ ,— коли почує цю проблему, як довершений у своїй закінченій побудові годинник, в якому неминує, з таких і таких причин і таких і таких прецедентів, мусить бути такий-то ефект, і глядач почує, що це є глибокий по дійсності і правді факт. А коли глядач, відчувши і зрозумівши, що не зможе це опрокинути, оскільки воно, як коло,— закінчена геометрична форма із внутрішньою абсолютною кінченістю,— тоді завдання буде досягнуто. Всяку тему, яку ми в цю п'єсу вкладаємо, не треба утрирувати, і не можна її утрирувати. Якраз досягнення цієї однозвучності сучасного відчуження з довершеним механізмом, яким має бути спектакль, мусить стати повчальним, яким має і може бути театр, і матиме великі наслідки.

В гамбурзькій виставі п'єси яскраво почувалося закладене в ній зрівняння, яке ні в одній п'єсі мені не траплялося. З п'єси може бути театральний факт без опору з боку глядача — через велику закінченість та сконцентрованість сил. Так буде побудовано і оформлення сцени. Я уявляю його таким. В оформленні треба виходити в даному разі від ритму і укладу п'єси, від її нутра, від п'єси, як від певного зрівняння; не важно акцентувати місце дії, не важно дати трамплін для актора, хоч оба, може, і повинні їх мати, але не акцентоване місце. Оформлення, що мусить бути в собі таким же годинником, виростаючим з ідеї самої п'єси і трактовки, і маючим такі безконечні співвідношення з нею, що саме оформлення п'єси має бути доповнюючим, а з другого боку — виявляючою часткою механізму всієї постановки.

Допускаю, що, як вся п'єса ставиться реалістично, так і оформлення мусить бути при всій годинниковій абстрактності реальним і виявляти суть п'єси в своєму індивідуальному образі. Це буде завершена в собі сис-

тема форм і чисто технічних пристосувань, які трансформуються по певному єдиному або комбінованому принципу, законному, одначе, для всієї п'єси в цілому, що в послідовності своїх етапів іде в парі згідно в контрапункті з усім розгортанням ідеї п'єси в її образах.

Це може бути так: знята буде поверхня сцени, будуть форми з оригінально зробленими частинами інтер'єру, пейзажу, обстанови, розміщені в певній системі під сценою, на сцені, як певна цільна машина.

Це для мене, як для постановника п'єси, є необхідністю, поскільки цінність п'єси й те, що маю я добути у глядача, — тільки в такій внутрішній завершеності. Крім того, вона має низку практичних користей, аби глядач міг продивитись п'єсу до кінця, треба, щоб сама зміна була зв'язуючим, настроюючим моментом між двома картинами. Буде мінятися декорація в залежності від того, що відбувається в дії. Ритмом і звуком своєї переміни разом триматиме глядача. Де мертвий матеріал оформлення приймає в п'єсі участь в такому якраз вигляді, — він сам буде звучати трагічно, як трагічний актор. Глядач не повинен в коротких сценах ловити деталі, а мусить бачити генеральну лінію посування дійового руслу. Коли у актора не буде зв'язку з ідеологією, п'єса загине.

П'єса не психологічна і не на психологію наша установка — це загальне для актора. В актора кожна сцена мусить бути закінченою алгебраїчною формулою. Актори в цій п'єсі мають дуже мало місця, кожна роль піднімає дуже складні соціальні проблеми.

Життєвим типом не виплутаєшся, треба поглибити, грубо ж грати не можна. Причём, щоб вони були цілком реальними людьми. Кожна роль — годинник особливої типічності, кожна мала роль — завершене коліщатко великого механізму.

Грати будемо в плані особливого, експресивного до крайності реалізму, який при всій своїй правдивості є світом, який ми бачимо нашими очима. В плані реалізму, який мусить бути настільки умовним, наскільки цього вимагає наш театр в нашій уяві і в нашому оформленні.

Ні на одному елементі акторської гри ми не ставимо акценту. Трактуюмо, як класику, не відкидаємо жодного засобу, але відрізнитимемо, яким в кожному даному місці користуватимемось. Будуть сцени, де акцент або на рух, або на емоцію, або інтонацію, що вестиме провідну лінію гри актора. Нічого не має бракувати глядачеві в цій постановці. Цілою людською істотою, наче цілим світом, мусить говорити п'єса до глядача.

Музика тільки по п'єсі, за виїмком шумової частини, пов'язаної з оформленням. Костюми сучасні, буде наближено до люмпену, близького до сучасного проявлення приміського населення.

1927

## **МИТЕЦЬ — САМ СОБІ РЕЖИСЕР**

Митець — сам собі режисер.

Культура колективу підтягає культуру режисера.

Розроблення завдання, поборення матеріалу — певне досягнення:

1) знання матеріалу;

2) оволодіння цим матеріалом до кінця.

Акцентування, концепція образу.

Знання темпу. Актор не вміє, але мусить уміти фіксувати темп. Актор — людина, що триває в наміченому уявою ритмі, знаходить знаки для вияву і вміє їх демонструвати. Мейерхольд виходить од зовнішнього, а Станіславський — від внутрішнього. Актор мусить уміти тривати в наміченому уявою ритмі, але скерованому режисером. Актор — це людина, що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі, має уміння і здатність винаходити і демонструвати в матеріалі людини (в собі самому) і іншому матеріалі — символи для передачі зображуваної реальності.

Що таке ритм?

Ритм — це те, що означає різність наголошеності космічної єдності. Мистецтво супроти свого матеріалу заміняє природу. Наголошення натури актора — це те, що він на кону. Мистецтво — в кожному визначенні мистецтва — є та єдність, що притаманна всьому на світі, тільки в різний час і для різних людей вона по-різному акцентована. Мистецтво — це є всяка винахідлива, в плані життєбудівництва, майстерність, що організує буття по лінії підсвідомого (емоційного проходження). Ми обмежуємо в мистецькій роботі конечно, щоб почувати себе вільно, безконечно (це є також і в нашій системі).

Основне питання. Ми своєю системою виховання хочемо поставити актора в становище людини, яка знає світ і вільно вибирає серед його елементів і законів за наперед відомим принципом і шляхом потрібної кількості звичних умінь.

Що значить поставити актора в становище людини, що знає світ? Це значить зробити з того, хто має бути актором, людину, для якої світ є певною диференційованою цінністю. Для неї світ є єдністю, в якій вона вміє розбиратись. Актор мусить мати філософію, своє світовідчужання. Без цього неможлива мистецька робота. Світ мусить існувати для митця, як єдність. Митець мусить уміти класифікувати світ у своїй уяві і знову ввести його під одну загальну схему (єдність). Це важливіше від уміння (хоч без уміння не може бути поняття про мистецтво). Без цієї основної філософії саме вміння нічого не може дати.

Кожний митець повинен бути сконцентрованою людиною. Людина цього порядку мусить дійти до вміння, бо в ній усе є: досконала гармонія творчості, життя, завжди сконцентрований внутрішній комплекс — це є єдність. Людина, що вміє охопити світ, ніколи не помиляється, який би план вона не взяла, бо їй знайоме переживання активної згоди поміж єдністю та різноманітністю світу; їй знайоме почуття ритму. Вона пізнала і знайшла світ. Уміючи пережити ритм трамваю, коняки у всесвітній системі, зіткнувшись із театром Шекспіра, вона так само досконала (суб'єктивно) переживе його ритм. Майстер тільки той, і той не зробить помилки, що б він не робив, хто є такою людиною — з певною єдністю світогляду і світовідчужання, з певною звичкою й здатністю сприймати



речі в певній єдності. Досягти такої досконалої сконцентрованості певного світовідчуття можна тільки переживши, багато пізнавши.

В чому полягає знання світу?

Тут найголовніше в пов'язаності різнорідності з єдністю. Що таке різнорідність? Це є наявність поняття (складника) елемента. Говорячи про різнорідність світу, ми говоримо про його елементи. Людина — це елемент суспільного ладу (порядку). Знати світ — це значить знати його елементи.

Закон — це те, що утворює й об'єднує всі елементи.

Ми не філософи, ми митці, через те ми мусимо вміти вибирати та відкидати елементи та закони (тобто сполучення цих елементів). Творчість полягає в тому, що людина вільно вибирає і комбінує.

Що значить — за наперед обраним принципом? Де є мова про вибір, то зрозуміло, що треба знати, для чого це робиться. Митець — вільний вияв людини. Все природне, просте, що не потребує хитрування, — є звичне, вільне. Таким повинне бути наше вміння, яке завше мусить бути певне.

До чого має привести виховання в одній певній системі? До того, що ми станемо однією школою, матимемо однакові творчі навички, однаковий світогляд. У таких людей має бути особливий специфічний підхід до всіх речей. Це утворює певний внутрішній ритм нашої роботи.

У мистецтві, як у всесвіті, всякі явища повторюються до безконечності.

Є свій особливий прийом, проведений до кінця, своя особлива манера, однакова у всіх роботах одного митця. Разом з тим він може бути дуже різнорідним. Яка цінність цього? Чисто практична. Це є обмеженість. Таким чином найлегше досягнути вершин.

Маяковський однаковий у таких речах, які при певній глибині мусять бути і різнорідними. Він неглибокий. Він тільки в розмірі вбачає світ. Він свою творчість витрачає на кількість речей, а не на поглиблення їх.

Важливе вміння себе обмежити, на глибоких підставах знайти пов'язуюче. Світ і мистецтво — в ньому є одна безконечна лінія, над нею ж чотири менших, над кожною ще менші і т. д.

Закон — комплекс елементів.

Смак — це є певна культура, вона триває довго.

В основі "Березоля" лежить рух.

Це дуже близьке до того, що зветься марксизмом. В ньому немає догми. Він одкидає і вибирає в ім'я своєї волі до життя.

Мова йде про утворення в нас певного типу ставлення, певної вишколеності нашого апарату. Культурний митець мусить уміти відрізнити менш тривале і більш тривале (цінне). Ми не пустимось на такі ефемерні авантюри, що мають на увазі тільки сьогоднішній день і, виходячи з цього, декретують мистецтво. У нас мусить бути занадто багато культури, щоб розмінюватись на моду.

Ми говорили раніше про те, що таке мистецтво. Жодна дефініція не вичерпує явища, воно безконечне. Мистецтво мало різнорідний початок: у роботі, в релігії, у екстазі, в бажанні загострити самопочуття, що людина існує. Ідучи в театр, людина шукає загострення свого почуття життя; так само і алкоголь, коли він п'є.

Мистецтво має функцію загострити відчуття світу. Це можна робити різними способами.

Мистецтво міняє настрої людини. Воно здійснює соціальну функцію настроювання споживача на певний лад, на той чи інший світогляд у широкому розумінні.

Кожний час вибирає собі таку теорію, яка йому зручна. Кожний час акцентує одну яку-небудь якість. Говорячи про те, що таке наше мистецтво, ми будемо виходити з нашого світовідчування.

Вся трудність у тому й полягає, щоб знайти правильний шлях. Треба намагатись діставати якнайменше готового, якнайбільше набувати самим.

В Харкові ми зачепили питання про те, що таке ритм. Є різні дефініції, але всі вони для нас неточні.

Феномен — це явище (зовнішність). Нумен — це внутрішнє (ідеї). Феномен — це явище у зовнішньому вигляді. Ефективний, — відчувальний, що його можна відчути, збагнути, що він може дійти до наших почувань.

Визначення ритму в музиці.

Взаємовідношення довготи всіх частин музичного твору, аж до взаємовідношення окремих звуків поміж собою. Арістоксен (учень Арістотеля) так формулював поняття ритму: виразний для слухача порядок у межах часу.

Для театру це все не підходить, для нас найзручніша робоча формула така: характерна для явища система акцентованості і є ритм. Це значить: така система, що в ній повторюється те, що характерне для кожної частини. Ми беремо явище взагалі в природі.

Словом “система” ми підкреслюємо повторюваність.

Ритм повинен вникати в цілість, як і в кожну частину. Це може бути в часі, в просторі. Це для нас зручно, бо ми підійшли до світу, як до певної єдності.

Явища мистецького порядку ми хочемо розглядати і розробляти методом різнорідного акцентування. Збагнути світ у всій безконечності його суті і у внутрішніх співвідношеннях неможливо для тієї стадії розвитку людського інтелекту, в якій він зараз перебуває. Одразу охопити світ у всій його суті — неможливо.

Ми говорили про те, що, пізнаючи речі (явища), ми сприймаємо їх тільки як ритмічний факт. Тобто як факт, у якому є ікт — основна акцентована точка. Крім неї, є ще низка слабше акцентованих точок, які ми ще слабше сприймаємо. Те саме явище можна сприймати і в інакшому ритмові.

Всяке явище може бути сприйняте в різному ритмові. Кожен факт по відношенню до іншого явища має свій об’єктивний ритм.

Матеріалісти визнають існування об’єктивного світу: як, наприклад, залізо. Воно тверде, і для всіх нас воно об’єктивно існує як залізо. Воно існує для нас в об’єктивному ритмі, воно тверде, важке, дзвінке. Його ритм одмінний од ритму води. Чи можливо це саме залізо і воду сприйняти, охоплюючи їхній об’єктивний ритм, у якомусь суб’єктивному ритмі? Гегель сказав: те, що ми знаємо, що якась річ існує, ще не значить, що ми її

пізнали. Ми можемо знати об'єктивний ритм, а суб'єктивно не пережити даної речі.

Що таке залізо? Це молекули, що так особливо пружно спресовані, ніби між ними йде безконечна боротьба, що утворює хвилясту лінію, по якій вони стикаються. У Ван Гога є таке відчуження заліза. При такому відчуженні об'єктивна вартість, дзвінкість — пропадають.

Кожне явище крім об'єктивного свого ритму може мати ще суму  $X + N$  різних можливостей ритмічної концепції.

Концептування — це вміння сприйняти річ, тобто знайти кілька основних наголошених моментів явища. Світ можна суб'єктивно по-різному сприймати.

Релятивізм: усе відносне, нічого нема абсолютного. На Заході є теорія, що світ існує таким, яким ми його сприймаємо. Плеханов каже: мистецтво — це особливий ритм пізнання.

Ми можемо пізнавати ритм емоціями. Ми визнаємо, що в усякому мистецтві є цей момент.

Для нас має вартість прикмета мистецтва — переробити світ, а не пізнавати його. Тільки таке мистецтво активістичне — діяльне.

Розглядаючи твори лівих активістів, ми пізнаємо світ, але не в цьому наше завдання.

В мистецтві є така прикмета (в процесі його створення) — пізнання речі в новому, якомусь невідомому для сучасників ритмові, захоплення ним, створення речі такою, якою мистецтво бачить її в своїй уяві. Тут є початок, розгадка цієї різноманітності в мистецькій роботі, різноманітності планів, напрямків. Тут є розгадка творчо-психологічного порядку (бо розгадки різноманітності в мистецтві є іншого порядку, не тільки психологічні).

Творчо-психологічні — це тільки передавальний пункт. Зміни в формах мистецтва лежать глибше. Основи того, що митці в різні часи по-різному сприймають явища життя (в різному ритмі), лежать дуже глибоко. Що вони по-різному концептують, залежить від того, які вони.

Ван Гог концептує індивідуально, він близький взагалі до експресіоністського напрямку.

Розглядати мистецтво можна з різних точок зору, бо тільки таким чином ми зможемо досягти того, що наш погляд на мистецтво і на всесвіт не буде елементарно-азбучним. І концепції не є єдино можливими; вони є такі, які для даного моменту, даного питання дуже зручні. Ми мислимо як матеріалісти.

Що вирішує момент концептування митцем нового ритму явища? По-перше, який він, цей митець, який у нього темперамент, спадщина, клас.

Людина у своєму зародку підлягає всяким впливам: расові, національні прикмети грають величезну роль. Економіка країни теж визначає нашу якість. В розвитку митця відіграють роль економічні й політичні обставини. Патрицій інакше сконцептує нові явища, ніж плебей і раб. Ідеалістичні теорії цього не відкидають, але часто забувають (не акцентують цих причин, а часто акцентують ідеї).

Мистецтво, як кажуть, по суті ідеалістична штука. В цьому вся трудність, уся небезпека нашої сучасної теорії мистецтва. Тут навіть філософи часто збиваються з пуття. Це кардинальне питання.

Проблема зосередженості та об'єднаності. В натуралістичній картині світ є як певний феномен — явище, в картині футуристичній в основу покладено ідею, яка зосереджує — вона збирає.

У цьому вся проблема, що не тільки поділяє мистецтво та відтінки поміж двома різнорідними полюсами, але є й філософською проблемою.

Футурист — активний, натураліст — пасивний. В основі натуралізму лежить абсолютно безапеляційне ствердження життя, як воно є. Футурист, експресіоніст чи романтик бачить якусь ідею, в ім'я якої він хотів би змінити світ.

Немає в світі і в мистецтві нічого простого, все суперечливе, все можна перевернути в інший бік.

Коли ми вдаримося в крайність пасивності (філософія східних націй) — це буде смерть, як у Китаї, де культура тисячі років стоїть на одній точці. Це не цікаво, це фальш, бо все мусить розвиватися. Стається розрив, і це неправда.

Коли вдаритись у протилежний бік: не визнавати життя в його формах, коли ми не визнаємо зовнішнього світу, а приймаємо його тільки як ідею, то ми забудемо, як ходять люди, як виглядає рука. Котарбінський та Чюрльоніс зображують якусь абстракцію, вони цілком відриваються від світу, від життя.

На Заході маємо тисячі філософських шкіл — і не маємо філософії, тисячі літературних шкіл — і не маємо літератури. Ми — діти молодішої нації і маємо перед собою необмежене поле. Ми орієнтуємося на таке мистецтво, що воно було живим, а не мертвим.

Що таке концепція? (Три основні моменти: сприйняття, перетравлювання і реакція. Те, що залишається — це слід.) Концепція — це так звана функція розуму, за допомогою якої ми виділяємо, відокремлюємо, ототожнюємо поміж собою численно різноманітні об'єкти, речі. Концепту не можна замінити, але можна поповнити. З маси психологічних явищ наш концепт фіксує якесь одне. Розум може міняти один концепт на інший, але ніколи один концепт не може замінити інший, а тільки одмінити. Концепт може бути: якості, предмету, події. Тотожність — основа нашого розуму. Сприйняв — думаю — усвідомлюю — це концепт (Спенсер). Концепція митця визначає, хто він є. Сучасник голландського художника Ван Гога міг мислити в основному так само.

Стан свідомості (настрій) має велике значення. В сумному настрої побачити річ — і відмінно ту саму річ бачити в радісному настрої. Більш тривале є в концепції, ніж у настрої. Характерним для мистецтва Середніх віків є одна велика ідея, якій все підлягає. Середньовічний художник ніколи не малює настрою людини, в нього було хвильове змагання, і він його не зауважував, в його картинах було виражене типове, характерне, — воно довготриваліше за настрої.

Не беруть своєю темою драматичних сцен. Художник Грез прославився голівками — звів мистецтво на жанр, на хвильове. Грез малював то-

ді, коли розкладалася феодальна ідея. У Греза постаті драматичні: “Блудний син”.

Середньовічні художники не загострювали теми, їх цікавило більш вічне (не хвильове) психологічне переживання. В образах просторих, вічних середньовічний художник малює тому, що через ідею бачить світ (природу), він малює статичні постаті. Важливе не те, що переживає Мати Божа, а те, ким Мати Божа є, не переживання янгола, а те, чим він є, візією релігійної людини.

Дюрер і Грез. Грез знаходив щось близьке, минуще, яке змінюється, він стояв дуже близько до речі, до явища, але підходив поверхово, не бачив поза поверхнею нічого, крім співпереживання. У Дюрера позиція охоплення далі. Йому не видно психологічних нюансів, а стоячи далі, він охоплює більше — не те, що вони схвильовані, а бачить істотнішу річ поза картиною, він бачить те, що не хвильове; і це пов’язує картину з усім світом. Дюрер бачить те, що керує всіма його сучасниками. Дивлячись на Матір Божу, він бачить те, що вона свята, а не те, що вона схвильована.

Грецький театр умовний, його митці-драматурги підходили до життя здалека. Близько біля міста — побачимо скривлений димар, відійшовши далі — побачимо великі лінії вулиць, силуети будинків у кількох лініях. У великих лініях є дрібниці скривленого димаря, але такі малі, що ми їх не помічаємо.

Пафос. Пафосом зветься віддалення позиції охоплення від об’єкту концепції. Є речі більш патетичні і менш патетичні. Картина натураліста апатетична, фотографія — антипатетична. У художника-реаліста, який відходить від явища, є певний пафос, певні зв’язки поміж речами, що не є самою природою, а є суб’єктивний момент. Патетично — коли живемо в ім’я якоїсь ідеї. Життя матеріаліста (у прямому розумінні) без ніякої ідеї — апатетичне (без пафосу). Є фальшивий пафос, що не на місці, не в свій час — смішний, а суб’єктивно він може бути щирим, об’єктивно — смішний.

МХТ у першій стадії свого розвитку натуралізму — відчуває руку, ногу, яку важко підняти — апатетичний, у ньому якнайменше умовності. В грецькому театрі умовність колосальна, люди ходять на котурнах — він бачить поза тим ідею. Умовність знаків його не дивує — не бачив дрібниць життя.

Що більше пафосу, то більш велике, більш тривале мистецтво. Коли митець скаже одне слово, ви вже побачите три прикмети. Шопенгауер — песиміст. Найвищий пафос, який знає людство, оптимістичний.

Ми протестуємо проти жанру в мистецтві. В “Пролозі” багато жанру хвильового.

Про доцільність всесвіту говорить теологія: коли є доцільність — значить, хтось її встановив (Бог). Ми не визнаємо свідомості всесвіту — (Бога), ми матеріалісти. Будуємо хату, бо є дощ, холод — причина, усвідомлюємо це.

Кожний мистецький акт є таким явищем, що не поділяється. Ми поділяємо, щоб у ньому розібратися. Поняття ритму не є чимсь об’єктивним у природі, це ми поділяємо, щоб розібратися в хаосі, що існує.

Закон інволюції і еволюції (виток і розвиток). Сонячна система поста-ла з хаосу. Цей процес постання ми зємо еволюцією. Певна різнорідність розвивається, еволюціонує. Світ — найкращий твір мистецтва. Осінь і зи-ма — процес інволюції. Весна і літо — це еволюція. Загибель певних форм космічного порядку є інволюція. В мисленні людини це є закон де-дукції і індукції (еволюція і інволюція). Від індивідуального до загального — це індукція. Закон еволюції і інволюції є законом ритму, в такому ритмі світ існує; те, що їмо — інволюція, те, що їжа перетравлюється — це ево-люція. Енергія перетворюється в інакшу якість. Поняття статички і руху. За реальністю бачу співвідношення, що більше охоплює саму річ.

*Червень—липень 1928 р.*

## **ПИТАННЯ ПРОСТОРУ, ЧАСУ Й РИТМУ В МИСТЕЦТВІ**

Без практики ніщо нічого не варте. Треба не тільки знати, але й уміти.

Не можна працювати, коли нема певності, що мені вдасться навчити цієї справи, в кожному разі дати основу, яка може дати орієнтації до твор-чої роботи. Це дуже важливо.

Значить, товариші, ми погодилися на тому, що все, що існує — існує в просторовості. Цей просторовий момент буття ми розглядали — як його показують на сцені.

В мистецтві річ повинна бути поставлена на основі тих законів, щоб вона дійшла до глядача, щоб була розрахована на природу сприйняття, що закладена в людині. Ми розглядали речі, абстрагуючись від їхнього змі-сту. Називали різні порівняння: предмети, люди, живі істоти і великі спо-руди: потяг, вокзал, стіл.

У кожному разі в усіх моментах, коли говориться про просторовість видовища, треба також формулювати — що таке річ сама по собі. Можна так формулювати: просторовість — це буття природи, абстраговане від її змісту. Вокзал цікавий не як місце, куди приходять потяги, де буває бага-то людей, де є кишенькові злодії, є багажна каса, місце для схову речей, буфет і т. п., вокзал не як образ з певним життєвим призначенням, а вок-зал як певна система площин, що обмежують просторовість у певних об-сягах. Так, стіл доходить як просторовість тоді, коли ми в цьому мисленні одноразово стежили за буттям його частин. Але тоді чи постає в нашій свідомості образ столу, як певний смисл предмету? Вона асоціюється піз-ніше, але в момент, коли споглядаємо стіл, категорія просторового поряд-ку тоді випадає з нашої уваги.

Я хочу застерегти, що взагалі розглядати предмети в якому-небудь однобокому плані філософського споглядання, розв'язання природи світу до кінця не можна.

Тут є маленьке “але”, що розглядати просторовість як факт — це спо-сіб, що почасти виникає з обмеженості нашого сприйняття світу, з того, що не можна сприйняти предмет у всіх його прикметах. У мистецтві цей

факт має тим більше значення, ця прикмета нашого сприйняття має тим більше місця.

Після сказаного — мистецтво є не що інше, як певний спосіб передачі уявлення від людини до людини. Це є образна мова. Розглядати світ як частини просторової якості не можна. Світ не є простір, але в мистецтві можна зробити так, що глядач подумає, що це є простір.

Значить, одночасно представити й передати, що ця лавка є просторовість, існує в часі; тверда, служить для сидіння; що на ній пишуть, що вона мальована в коричневий колір, що вона дерев'яна, коли підпалити — загориться, що вона збита цвяхами, — всі ці якості одночасно сприйняти не можна. Коли б це було можливо — не було б мистецтва. В мистецтві ми вибираємо такі прикмети, щоб те, що ми хочемо демонструвати, було виділено. І говорити про те, що світ існує як просторовість — не можна. Він існує як простір лише в мистецтві. Він існує і в часі.

Час — то є четвертий вимір. Я говорив про те, як формулює світ Ейнштейн, за ним — це просторовий і часовий континуум. Континуум — значить, неперервний предмет існує не тільки в просторі, але і в часі. Як визначити час? Формулювання таке: час — це є абстраговане від його змісту становлення постійної зміни енергоматерії. Що цим формулюванням хочемо сказати? Хочемо сказати те, що коли простір сприймаємо завжди, коли ми сприймаємо певну одночасовість, певне буття, то час сприймаємо тоді, коли сприймаємо зміни в цьому бутті. Ми знаємо, що ця лавка, наприклад, хоч вона така як учора, але, звичайно, вона змінилася, щось у ній змінилося, бо, якщо вона стоятиме в цій кімнаті сто літ, то вона спорохнявіє, розкладеться. Значить, якась зміна відбувається. І так усе на світі. Що час іде, ми це констатуємо на підставі того, що все міняється. Найпримітивніший дикун, який сприймає природу, помічає зміни за рухом сонця, за рухом тіні: вона то робиться довшою, то навпаки. Тінь міняється. День змінює ніч, зима — літо, весна — осінь. Значить, первісна людина спостерігала те, що потім склало наш вимір часу: місяцями, годинами і т. д., тобто природу часу. Ми помічаємо час тоді, коли помічаємо зміни. Щоб ми краще могли уявити, що на світі постійно відбуваються зміни, знадобилося відчуття часу.

Що було б, коли б не було змін? Це тільки подумати можна, але зробити не можна. Це невід'ємна природа світу, що він вічно міняється. Грецька філософія висловила відомим виразом “все тече, все змінюється”.

Це є континуум просторового порядку, що становить зміну за зміною, це є те, що називаємо часом. Це є факт змінності. Коли кого замкнути до в'язниці, де не бачимо змін, однаково відчуваємо час, бо зміни відчуваються в організмі: пульсація крові, ритм дихання, — це є зміни, що відбуваються в нас самих; фізичні процеси життя — постійна зміна. Вона ні на хвилину не може позбавити певності, що ми існуємо в часі. Час — це є четвертий вимір простору. І існувати в часі — це буде для нас — мінятися.

На сцені — це буде значити для режисера, що коли він має діло зі сценічним твором, має з якоїсь причини завдання дати відчуття глядачеві, що цей предмет відбувається перш за все в часі, тобто коли хоче в спектаклі акцентувати динамічність, основу, що міняється, то він повинен ор-

ганізувати, акцентувати в організації твору цю змінність. Ось уявіть — коли робити такий рух — плавний рух, то що в цьому рухові доходить як акцент? Зміна не дуже помітна.

Це “не дуже” — дуже важлива річ. Вся справа в тому, наскільки ви акцентуєте яку-небудь прикмету матеріалу. Так що вельми важливо — “дуже” чи “не дуже”.

Візьміть рух, інший за своїм характером, інакше побудований, різкий рух. Тут щось інше. Тут є ряд змін, які такі часті, такі різноманітні, які, безумовно, не дозволяють глядачеві спинити свою увагу на чомусь іншому, а лише на цих змінах. Але якусь частину це перестає цікавити: цікавить те, чим у даному випадку є залежність від перебування того, що видно, в координатах, пов’язаних одночасовістю, і в координатах просторового порядку.

Для режисера існує два завдання: акцентувати, що просторовий та часовий вимір розв’язані дуже різно. Простіше всього — просторовий акцентований, як такий, що перебуває в просторі — нічого іншого не треба. Але, оскільки сцена — континуум простору в часі,— тоді ви повинні міняти положення: все повинне відбуватися в часі не акцентовано. Але повинне випирати те, що картина змінюється. Це дати так, щоб здавалося головним те, що картина є, а не те, що в часі не варте споглядати.

З розумінням часу просто виникає розуміння ритму. Ритм — у розумінні музики. Він вживається, правда, у всіх мистецтвах, бо кожний предмет має ритм. Кожна річ є перш за все ритм — у мистецтві тим більше. Тут питання про те, що таке ритм і як це розуміти. Я дам декілька більш точних визначень, що будуть мати значення для розгляду не тільки значення часу, але й предмету.

Є прекрасні визначення: “Ритм — це єдність різнорідностей”. А ось таке визначення, більш широке: “Ритм — це характерна для явищ система наголошеностей”.

Перше визначення штовхає нас на те, що сприймання мистецького твору, тобто сприймання ритму явища, має в основі певну єдність. Друге визначення більш аналітичне, дає картину, що кожний предмет має різну акцентованість. Наприклад, ця лавка: її твердість акцентована менше, ніж у залізі. У людини акцентований ніс, є інші акцентованості: вуса, борода, волосся, уста. Але ніс настільки акцентовано, що він є центральним акцентом обличчя, навколо якого групуються інші частини обличчя. Ця акцентація виникає в нашій свідомості, як певний образ різнорідностей, ритмів.

Ритм у часі, в розумінні часу — теж зміна єдності різнорідностей. У такому розумінні, що день і ніч — це два різні факти, зовсім інші за ритмами: вдень світить сонце, вночі — місяць. День і ніч різні за суттю. Спочатку був день, прийде ніч, після ночі знову настане день. Ніч зумовлена днем і навпаки. Це знову повторення того закону всесвіту, з яким нам, митцям, доводиться зустрічатися на кожному кроці. Це значить — закон інволюції та еволюції.

Закон діалектики: одне доповнює друге так само, як вдих і видих. Одне зумовлює, викликає друге. За вдихом я видихаю, це є один акт. Зна-



чить, природа змінностей — це тим самим хвилястий рух. Рух, у якому піднесення є тільки тому піднесенням, що після нього буде пониження. І ось: природа змінностей, природа часу — це є піднесення до пониження.

Я думаю, що з цих кількох слів ясно найголовніше: що значить основа, з якої видно, як виглядає час на сцені. Як же в театрі виглядає час? Це є: ритм, метр, темп. Ми не можемо нічого сприймати одночасово, не вибираючи для нашого сприймання те, що ми повинні сприйняти, на що нашттовхує митець у мистецтві, а випадок — у житті.

Коли ідемо потягом, ми чуємо ритмічний стукіт. Стукіт коліс. Чи пробували ви коли-небудь, слухаючи цей стукіт, акцентувати його? Як правило, ми не можемо сприймати, не акцентуючи. Коли ми слухаємо ритмічний стукіт коліс, то, справді, перший акцентований сильніше. Чи він від природи сильніший? Ми сприймаємо як завгодно: з акцентацією чуємо перший стукіт. Ми не можемо сприймати, не акцентуючи. Не можемо згідно з законом сприймати, якщо всі чотири удари одночасово наголошені, бо все одно перший з двох або трьох схоплюється нами як наголошений момент. Дві одночасово акцентовані зміни не можуть існувати. Це система хвилястості в річці, в потоці змінності світу, вона обов'язкова для нашої психіки. Інакше сприймати ми не можемо. Можемо сприймати зміни, тільки акцентуючи їх у певній ритмічній єдності.

В музиці, в її основі є здатність об'єднати певну звукозмінну метричність у ритмічну єдність простого і більш складного порядку. Усвідомлення часу — це є усвідомлення його ритму. Не можемо сприймати, не акцентуючи, не можемо сприймати час, не усвідомлюючи ритму. Ми уявимо, що значить річ, поставлена на сцені без просторової наголошеності. Якою буде річ на сцені в часовій наголошеності? Буде ритмічною. Річ поставлена так, що глядач нашттовхнутий режисером на те, щоб сприймати зміни, які відбуваються на сцені, в певній системі наголошеностей, у системі ритму, в системі єдності.

Чи можливе об'єднання наголошеного часового й просторового? Можливе. Чому можливе? Актор існує в чотирьох вимірах. Це натурально. Найприродніший план — одночасово просторовий і часовий. Це зветься ритмопластикою. Тобто людина на сцені завжди пластична, з підкресленою об'ємністю існування в просторі, але одночасово ритмічна в часі.

Ця форма була популярна в 1918—1919 роках. Багато театральних студій працювали в цьому плані; але в усіх випадках згадане об'єднання треба розуміти так, щоб дійшло до глядача те, що річ, люди на сцені існують у просторі і в часі; треба виключати всі інші акценти або їх пом'якшувати. Акцент матеріальний, бо він замазує те, що світ є простір і час. Побутовий театр — тому що він побутовістю замазує те, що світ — це простір і час. Коли до цієї змішаної концепції додати моторний момент, тоді яку форму ми одержимо? Тоді виходить танок. Танок — це об'єднання всіх трьох акцентів. Тіло існує в просторі на протиставленні. Коли виконується в танку фігура в один бік, то обов'язково повторюється в другий. Людина летить по сцені з піднятою або опущеною рукою. Оскільки там додано моторний момент, коли постать женеться за постаттю, це й є на сцені певних рух; рух м'язів до глядача доходить тому, що це в прос-

торі, і тому, що це в часі загострена ритмізованість. Для танку важливий ритм, а не мелодія. Хто з вас визначив ритм, як співвідношення двох довжин? Це по-своєму правильно. Але ми в своєму формулюванні не підкреслюємо довжини, хоч ми на те й зважаємо.

Ми виділимо акцентованість. Бо по суті довжина — це залежний від сили акцент: як сильний удар вимагає сильного розмаху, і він через те довший, займає більше місця в часі, аніж дрібний стукіт, короткі акценти якого вимагають меншої амплітуди руху, а тому більш короткий. Коли ми будемо бити сильніше там, де акцентуємо, там неначе більше часу витрачаємо. Одне накладається на інше, але довжина — це така річ, що висить у повітрі нашої системи. Це є частина певного виміру тоді, коли акцент наголошеності в системі мислення все це формулює як закон. Я говорив про те, що зустрічаємося в театрі з часовою категорією: метр, ритм, темп. Ритм ми розглянули. Що таке метр? Метр — це є вимір часу в абсолютних одиницях. Тобто в одиницях, що не змінюються. Наприклад, у музиці маємо  $\frac{3}{4}$ . Це є такий абсолют, що проходить по всій п'єсі і не змінюється, він скрізь однаковий. Але на цьому розмірі можемо поставити інше: змінність звуків, чергування. В музиці йде: раз, два, три,— такт. Удар метронома припадає на ці три моменти. А ритм може бути зовсім інший. У першому випадку довжини не грають ролі, грає роль кількість. Не грає ролі відношення.

Коли виділити в п'єсі часовість явища, виділити як метр, тобто не в змінах, а начебто покладено на метр, коли це “раз, два, три” спектаклю настільки сильно акцентовано, що ритм начебто лежить на цьому. Виділення часовості як метру, тобто як сценічно поставленого абсолютного факту часу дає в театрі розміреність. Є певна побудована повторність однакової розміреності часу. Ця розміреність є по суті ліричною. Лірика — це певний настрій, закріплений у певному метрі, тобто настрої, що є однаковий з початку і до кінця дії.

Коли цей настрій не змінюється і лежить в основі, тоді маємо факт ліричний. Такий спектакль в основі ліричний, бо видно основу сценічного метру. І тоді глядач понесе з собою розміреність, оскільки її виділено, а не драматичну розміреність різнорідностей. Значить, це суб'єктивний порядок розміреностей. Або це розміреність епічна, тобто об'єктивний порядок. Тоді ж, коли описують на сцені або в романі якийсь факт, річ, подію, що стоїть перед митцем, є певний незмінний у часі існуючий факт, тобто як факт, що не змінюється разом з митцем і існує перед нами як факт, і ми приймаємо цей факт у всій цілості; коли щось береться у всій цілості як монументальний факт, тоді гекзаметр. Наприклад, Гомер (чи народна творчість греків, бо, кажуть, Гомера не було), описуючи щит якого-небудь героя, повинен був знайти такий спосіб передачі, яким був би підкреслений метр. І щит, і подія — одна пригода. І всі ці зміни відбулися в одному відтинку часу.

Виділення часовості явища як конкретної наочної змінності довжини дає ритмізацію, що є по суті явище драматичного, тобто дієвого порядку.

*Листопад 1928 р.*

## ПРО СУЧАСНИЙ ТЕМП І РИТМ

*Здають роботу Іщенко, Шаревська, Лазуренко, Могила.  
Робота т. Димнича (Верхацький, Грюнфельд, Могила),  
робота т. Верхацького (Димнич, Грюнфельд, Могила).*

“Чи добре зроблено цю роботу, чи не зовсім?”

Не зафіксовано.

Я вважаю, що зараз роботу зроблено краще, аніж того разу. Видно, що намічається ґрунт під ногами. Особливо це помітно у т. Верхацького в деяких моментах роботи.

“Коли дві фігури рухаються, чи тільки починають рухатися, то чи можна рухати рукою водночас із іншою частиною тіла? (Іщенко).

Можна. Я гадаю, що ми не порушимо якого-небудь положення. Навпаки, повинні обов’язково вносити зміни. Інакше ви не досягнете бажаного. Отже, товариші, було б добре, якби ви зрозуміли, в чому справа.

Вести сцену, де персонаж у позі дійства — вже неправильно. Треба рухати цією рукою в міру руху всього тіла. Не повинно так бути, коли один з персонажів стоїть, а двоє рухаються. Це абсолютно не дає глядачеві сприймати так, як ви хочете. Коли ви маєте три постаті, то повинні компоувати протиставлення ось яким чином. Дві фігури і одна в різних напрямках, в розумінні акцентації однієї частини тіла: значить, ці дві повинні дати зрозуміти, що це одна протиставлена другій. Три протиставлені між собою постаті — дуже складна побудова. Ви ще цього не можете. Завжди треба думати, що це одна постать супроти другої. Причому одна — менша від двох. Два персонажі проти другого, навпаки: одна об’єднується з другою, і дається друга композиція. Не всі товариші виконали завдання, в багатьох товаришів персонажі йшли з незмінним рухом (у т. Димнича). Там було інше завдання. Було більш монументально, більш комплексно, а не персонаж, що розвивається. Значить, це треба запам’ятати, щоб цього більше не робити. Особливо пам’ятайте, коли маєте три постаті, значить, найлегший спосіб об’єднати дві з них за лінією акцентації — це об’єднати частини тіла двох із них. Третій персонаж іде по лінії протиставлення. Ось прекрасно було зроблено у т. Дорошенка. Було зроблено так, що ці дві фігури були зведені як одна, а третя протиставлена двом. Це відчувалося дуже гостро.

Протягом тижня робіть так, щоб набити собі руку. Пам’ятайте, що це не те, чого ми хочемо досягти, але майте на увазі, що коли не будете вміти абстрактно організовувати матеріал, то ніколи в дієвому матеріалі не будете вміти. Ось для чого це потрібно. Треба дати ось яку річ. Імпровізувати просторову фігуру.

Ви знаєте, що таке “дефазе” і “круазе”? Це значить — розкривання й закривання. Це два напрямки, стосовно яких можуть складатися фігури. Це дуже проста річ. Треба мати певне відчуття тіла в просторі, певне розуміння законів протиставлення, щоб легко імпровізувати. Ви можете собі набити руку так, що це у вас виходитиме машинально. Робіть вправи протягом тижня. Це ввійде в звичку, і тоді ви не зробите помилки. Пам’я-

таю, як було в одній роботі (передостанній), де було будовано симетрію (т. Давидів) з однієї середньої і двох симетричних фігур. Цю руку підняти й цю підняти. Це дуже елементарно, взагалі неправильно. Це протиставлення й декоративне й статичне.

Барельєф був зроблений добре у т. Дорошенка — в розумінні двох вимірів, а в просторовому була помилка. Там, де протиставлення не до кінця доведене (у т. Верхацького), де третя фігура, була затримка. На наступний раз треба, щоб не було дуже нудно, щоб на живішому матеріалі реалізували ці закони, навчилися добре додержуватися цих законів. Найпростіший різновид гротеску — це об'єднання просторового моменту з жанром. Під жанром розуміємо з натуралістичної концепції світу вихоплену випадковість. Це значить, що картина: ліс, дуб, сорока, — це випадкові речі, взяті з натуралістичної концепції світу. Це розв'язання — в розумінні буття. Можна зображувати буття, узагальнюючи явища до типів. Можна ставити побутову п'єсу, натуралістичний спектакль, узагальнюючи різноманітність буття в типах. Коли ви рисуєте картину і ставите на сцені типового куркуля, де зібрано основні риси куркулів, це не буде жанром. Це не є випадковість, це постійне явище. А ось коли куркуль — не типовий куркуль, випадковий, у якому, може, є риси, які нав'язують до уявлення про типового, але він особливий, — то якраз цей план і будемо називати жанровим. Цей план дуже поширений. Коли є можливість об'єднати жанрову постать з її жанровими рухами, об'єднати образ із планом, що акцентує простір, то ви одержуєте гротеск. Що це таке? Будемо говорити, коли складете цю штуку. Це теорія, що пояснює справу. Але можна зробити й без цього.

Ось завдання. П'яничка й злодій. Злодій краде годинника. Треба знайти образ жанрового порядку для одного й другого. Бувають такі п'яні. Можуть бути. І такі злодії можуть бути.

Ви komponуйте в таке дійство, що він краде годинника. Акцентуйте видовище, але акцентуйте просторово. Це значить, що їхні рухи не будуть загальнолюдськими, абстрактними, а будуть особливими — жанровими, характерними. Такими, як у злодія, у п'яниці. Але їх треба komponувати за принципом акцентування просторовості. Будете мати різновид найпростішого гротеску. Потім, не робіть на станках, ви ще цього не вмієте. Робіть на підлозі. Тут ще треба пам'ятати про таке: те, що ви робите зараз, це є зображення перманентної боротьби, що скрізь існує в природі. Саме протиставлення пов'язаності одночасових речей — це є зображення боротьби. Малюючи всі ці виміри, ви повинні зображувати боротьбу фігури з фігурою, частини тіла з частинами, і вона дуже різноманітна: значить “круазе” і “дефазе” — це той же самий факт боротьби, оскільки стягування й розтягування — це факт боротьби. Можна подивитися ще раз на роботи й простежити, де слабка, а де добра.

Щоб бути готовими до опанування ритму, зробимо ще два-три завдання й будемо реалізовувати питання ритму. Ми маємо таке поняття, як темп. Що ви розумієте під темпом? Це значить — швидше, повільніше. Але це не розв'язує справи, не дає ключів. Коли на сцені режисер каже — “швидше — повільніше”, актор втомиться, публіка так само, й ніякого те-

мпу не вийде. Темп — це ступінь переваги у взаємовідношенні цілості й частини. Наприклад, ви їдете потягом з Харкова до Полтави. Їдете повільним темпом, зупиняєтеся на станції, стоїте; в даному випадку ступінь переваги по відношенню до цілої дороги з Харкова до Полтави є на тому моменті, коли стоїте на частині дороги. Перевага акценту на частині.

Ви дивитесь на дерева станції, на буфет, на все, що тут є. Рухаетесь повільно — тут ступінь переваги частини над цілим. Ви можете це все розглядати. Почуваєте, що ви весь час їдете повільно. Це значить, що вас нервує те, що потяг — це акцентованість цілості; нервує те, що ви не почуваете, що ви їдете, а перебуваєте в частині цілого. Потяг розганяється: іде швидше — ліси пробігають, пробігають села, річки, мости. Тут акцентоване це наближення до цілого. Акцентовано момент цілості. Значить, коли глядач спинить увагу на цій частині спектаклю, коли зостатися на цій станції, де зупинився потяг, обдивитися те, що відбувається на сцені, забути про цілість напруження дії, тоді буде повільний темп. Коли, навпаки, нагромадженням форми покажете, що потяг наближається до кінця дороги, то актор може рухатись зовсім повільно, а сценічний темп буде шалений. Можна сказати, що це є визначення співвідношення сценічного акту — рухливого в часовій формі.

Взагалі сценічний час без розуміння темпу не існує. Сценічний час — це час, який глядач сприймає суб'єктивно. За годинником може бути так, що на сцені цей відтинок часу буде коротший, аніж цей самий відтинок на годиннику. Є різниця між абсолютним часом і часом на сцені. Час — це є визначення темпу самого часу. Помітність в абсолютній одиниці часу — частіше, де час іде швидко, а рідше — там, де повільніше. Треба пам'ятати, що змінність — по лінії наближення до цілості. Увага: зміну можна дати у формах єдиного матеріалу, міняючи один темп на інший. Це теж прискорення. Бачимо новий матеріал, з'являються нові засоби, нові комплекси енергії, міняємо план: іде п'єса в побутовому плані — переводимо в інший, і це теж прискорення темпу. Оскільки темп — явище суб'єктивне, треба пам'ятати, що час на сцені є річ суб'єктивного порядку, а тому, організовуючи темп спектаклю, він організує увагу, організує матеріал, щоб не в ньому був швидкий темп, а в сприйманні глядача, щоб у п'єсах відбулися процеси зміни вражень, щоб глядача кинути з гарячого в холодне, з холодного — в фіолетове. Зробити частішими рефлексі, а не те, що на сцені діється. Тобто прискорити не на сцені, а в залі,— ось завдання режисера.

Наприклад: скажіть фразу “Я люблю тебе”. Можна говорити інакше: “Я ... люблю тебе”. “ Я лю... тебе”. Пам'ятайте, що матеріал у спектаклі абсолютно сценічний. Який темп повинен бути в монументальній речі? Повільний. Чому? Щоб глядач мав більше асоціацій.

Коли йти на Холодну гору, то не будемо нічого бачити з погляду генеральної лінії. Ні двох річок, ні головних вулиць, і ось, коли ми знайшли форму вираження Харкова, основну форму, матеріалістичну форму; ми говоримо — ось комплекс вулиць, річок і т. д. Треба, щоб глядач зараз асоціював — бачив, що тут є. Монументальний план взагалі — це план, у якому повинне бути знайдене те вище, за складністю смислу і форми, ви-

ща одиниця нашого сприйняття. Річ робиться монументальною, коли говоримо не своє, а говоримо роль, це загальне сприйняття в певній ролі. Піраміда. В ній закладені ідеї про світ. Світ — це камінь, понівечений часом. Куби складено так, що вони роблять об'ємною річ у часі. У грецькому театрі це основний момент. Кожним спектаклем мислить нація, говорить режисер, епоха.

Ось плакат. Там не важливо, що трапиться, це тільки спосіб; усе в плакаті говорить про все: в революційному — про боротьбу за революцію, в торговому — “купуйте автомобілі” і таке інше.

8. 12. 1928 р.

## **ПРО РИТМ ЯК ОСНОВУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Основа основ у мистецтві це є ритм у широкому розумінні. Специфічність ритму ми бачимо, наприклад, і в нації, і в епосі, в геометричній формі — у всьому є свій ритм.

Майстерність режисера полягає в театральній геометрії — у закінченні будови сцени. Мізансцена — це є ряд геометричних ліній і їх зміна. Що таке лаборантський засіб записування мізансцен? Це й є сума певних геометричних фігур.

Основами театрального мистецтва є — просторовість, часовість і силовість.

Просторове розподілення матеріалу, яке в собі містить часовість і силовість, і є мізансцена.

Від ритму залежить, що саме з цих трьох моментів дійде до глядача.

Пауза — це теж ритмове звучання даної дії (рух, слово, пауза).

Кожен твір у мистецтві має свій ритм. Наприклад, ми бачимо картину Айвазовського “Море”. За нею існує певний ритм, хоча він не відчувається реально, хоч нема в ньому руху, але він існує і полягає в асоціації, що викликається картиною у глядача.

Що таке танцювальність? Це здатність схоплювати чужі ритми і в них тривати.

Наша наука про мистецтво говорить, що треба з найменшою витратою засобів викликати максимум асоціацій глядача, які він мусить перетворити в собі.

Мистецтво актора полягає в умінні тривати в чужому ритмі, тобто коли свої індивідуальні здатності, свій матеріал актор підпорядковує винайденому чужому ритмові. Підтягування чужого ритму під свій — не є акторський спосіб, це є тривання в зовнішньому ритмі і є гра характеру.

Підпорядкування себе під чужий винайдений ритм відбувається в грі типів.

Акторський матеріал складається з безпосередньої фактури, на яку накладено звички і характерність.

З чого складається образ?

З нормального у актора: його здібність до уяви, культура.

Культура акторові потрібна, щоб контролювати свою уяву і укладати її в певні культурні форми. Робота актора має свої два періоди під час творення образу:

- 1) інтуїтивне схоплення уявою;
- 2) свідоме комбінування уявлених ритмів.

Завдання: побудувати показ у плані життєвої правдоподібної драми, зі спеціальним завданням тричленної ступеневої композиції на спрямованість сцени, що можна в градації сцени поділити на два кожний ікт, вище від попереднього.

План: правдоподібно, реалістично трактувати персонажі чи їхні групи, як окремі лейтмотиви. Провести їх через увесь показ у послідовності й градаціях свого розвитку.

Режисер у матеріалі мусить бути вільним, тоді не буде халтури.

В річ треба вжитися за участю всього свого психофізичного апарату. Треба бути в матеріалі максимально активним. Все робити з розрахунку — чи не завадить це іктові або підготовці до нього?

Мізансцени, динаміка, слово — все мусить бути відповідно до цього розраховане на ікт і підготовку до нього.

В цьому мистецтво режисера. Одна й та ж мізансцена не мусить повторюватись, не сміє, хіба що в побудові, або статичній, або ліричній, або в релігійному пафосі (“97” — мізансцена Ларивона). Навіть у мелодрамі не можна відкидати діалектику (протилежності). (Мелодрама тому несерйозна, що вона є формою, що виражає фальшивість почуття.)

У всьому мусить бути міра.

Акторові треба вміти відокремлюватись від ритмів, не тільки йому властивих, а й тих, що його випадково під час роботи оточують.

Для того, щоб відображати якусь епоху та людей цієї епохи, зовсім не треба вивчати різні тонкощі, а основне — ритм того часу, щоб перекласти його в сучасний момент, не спотворюючи того часу. Герой тієї епохи ставиться лише під інший кут сприймання. Актор на сцені мусить весь час бути як два персонажі (подвійність). Один ніби водить другу людину, яку він грає, він контролює ту другу, яку водить і примушує на сцені діяти так, а не інакше. Маріонетка, позбавлена свого власного ритму, характерності і звичок, є ідеальним актором. Але, проте, актор не мусить бути маріонеткою в буквальному розумінні.

Перше завдання актора — свою фактуру довести до ритмової незалежності, тобто до вміння діяти в ритмі, в якому забажається.

“Ритм в архітектурі” Гінзбурга, “Робота і ритм” Бюхера.

Закон ритму — це координація мозкової рефлекторної та м’язової системи, тобто наказ мозку фактурі мусить бути негайно виконаний (примітивний рефлекс). Сценічні рефлекси самі існувати не можуть, бо вони вишукані, на відміну від життєвого рефлексу.

Сценічний рефлекс буде тоді, коли до звичайного рефлексу додається гіперболіка, тобто театралізування.

Основний чинник імпровізації — це: 1) абсолютне регулювання і коригування того, що робиш; 2) постійне тривання в тому, що буде, а не в тому, що є; 3) абсолютна ритмова напруженість.

Діяння актора на сцені — комплекс складних рефлексів.

(Японські актори в жесті мають і театралізовані рефлекси, чого не мав старий театр, наприклад, російський.)

Між логікою життєвою і театральною немає нічого спільного, за винятком того, що сценічне родиться з життєвої, але вона є перетворення — асоціація життєвої.

Гра перетворенням — це є гра життєвими рефлексами (старий театр).

У актора мусить бути розвинута моментальна передача потрібного рефлексу, щоб під час роботи над образом, імпровізацією, незалежно від своєї фактури, можна було знайти безліч положень, рухів і т. п. В протилежному випадку у актора вийде штамп, тобто певне сполучення природних для нього рефлексів. Актор мусить мати свою манеру грати.

Завдання: відобразити графічним засобом такі речі цілком нарочитою абстрактною формою: таксі на стоянці. Зробити один малюнок, акцентуючи просторовість, а другий — акцентуючи просторовість таксі в рухові.

Сценічна фраза має й мусить мати в собі, — зі всіма застереженнями, що має весь матеріал у цілому, — все те, що є в музичній фразі — наприклад, центральний ікт. Прообразом сценічної фрази є слово, розвинене в речення. Речення розвивається в період, період — у частину сцени, ця остання — у сцену, далі — в дію і в цілу виставу. Це є структурна одиниця. Суть цього в тому, що передікт підготовляє, ікт розкриває, постікт робить висновки, оскільки ікт переважно пов'язується з найбільш зосередженим сприйняттям, остільки характерне те, що ікт передає там, де застосовується найвищий прийом сценічних засобів. У МХАТі фрагменти будують не на музичних моментах, і тому ікт, передікт і т. п. грають меншу роль. Режисера веде логіка воління персонажа, і тільки несвідомо дія проводиться до музичного ключа. В нас навпаки — музичний ключ — найважливіше, і оскільки з іктом пов'язане найбільше підвищення, остільки це нагадує музику, бо становить аналогію до мелодії.

Ернст Тох у “Вченні про мелодію” намагається зорозво закріпити закон побудови мелодії графікою, точно поділяючи ритмічну побудову мелодії. Наприклад, гама — однакової довжини ноти, — але коли вони будуть наділені наголосом, тобто буде різна довжина тривання, ритм, то вийде мелодія.

Тох ділить усі мелодії, як лінійну побудову. Наприклад, в одному тоні буде горизонтальна побудова (романс Корнеліуса). Там усе в одному тоні, вся мелодія і зміни лише в акомпанементі. Чи можливо це в театрі? Можливо там, де не підноситься дієвий стрижень. Наприклад, сцени яскраво ліричні. Де треба передати не драматичну тенденцію змагань, а лише настроїв. Глядач, сприймаючи немов однаково на одній висоті напруження, яке може підніматися на певних місцях. Бо мова буде мінятися, будуть паузи, але ключ не буде в дієвому напруженні. Звичайно, великої речі на цьому зробити не можна. Лірика в чистому вигляді, як настроїв, буває в невеликих розмірах, а коли й буває, то вона наближається в таких випадках до поеми, до епосу і т. д.



Отак ми маємо вже лінію горизонтальну. Тепер лінія висхідна — лінія мелодії піднімається і в музиці, і в театрі. Низхідна також можлива і в музиці, і в театрі.

Хвиляста лінія — виходить і в музиці, і в театрі. Вживається в тих випадках, коли режисер на передікт хоче більше підготувати, активізувати глядача, щоб він, уже схвилюваний, сприйняв ікт. Тоді з'єднуються висхідні й низхідні лінії, які розростаються і спадають, з'єднуються, можуть також розширяться і звужуватися, причому все це може проходити неправильно при занадто посиленій підготовці до ікту. Для чого береться така лінія будови? А от чому. Замість того, щоб глядач одним диханням узяв усю фразу, ми йому даємо розгін на кожну порцію, на кожний прийом і досягаємо його активізації. Коли в кожному такому фрагменті лінія не буде опускатися, то це буде чиста висхідна, а коли опускається і знову йде вгору — виходить хвиляста лінія. Причому спадання мусить бути менше за наступний підйом, інакше виникне монотонність. Відношення поміж висхідною й низхідною визначається планом.

Велика патетична річ, яка не терпить дрібних деталей, в кожній зміні має окрему форму. Там низхідна буде завше мати своє окреме місце. В драмі спадання майже непомітне, бо буде великий упор вгору, що наближає до романтики. В класиці гармонійно поєднані поодинокі частини мають свою окрему форму. Як рух, так і мелодія, обумовлені з погляду гармонійної побудови театру, тобто головних елементів спектаклю (барва, емоція, дія, конфлікт, форма і т. ін.), ще не записані. Спроби невдалі були, наприклад, у Фердинандова, режисера російського театру. Запис його побудований на метроритмі. Робота цікава, але дуже спрощена. Момент метру, ритму і акторського хвилювання. Підхід метафізичний. А до театру мусить бути підхід діалектичний, і цікаво знайти залежність театральних мелодій.

У Тоха щодо музики є два моменти.

1) Ступеневості, коли повільний рух триває протягом секунд, попередній і наступний, такий же інтервал ступеневий наступний.

2) Стрибок, коли якийсь із інтервалів різко змінює характер щодо попереднього.

Усякий мистецький твір — єдність. Закон для цілого мусить стосуватись деталей.

В таких п'єсах, як чеховські, нема зосередженості прагнення до чогось одного єдиновольового. Такі п'єси йдуть і проходять в одному ліричному настрої. Але такі п'єси не відповідають епосі розвитку історичних класів. Мейерхольд це враховує, але він будує театр на певній спрощеності. Театральний процес побудований на ударах — один сильний, другий слабкий, вся ж вистава може бути цілком сіра, а дається один удар. Це є індивідуальна риса майстра. В цілому наш театр цього задовольнити не може.

Тох каже про ікт: “Звукова вершина досягається один раз”. Але в хвилястій побудові ми маємо цілу низку відносних іктів.

Головний ікт з'являється в кінці мелодії, в третині її або чверті. Наше мистецтво мусить бути бадьорим, вольовим, таким, що б'є в один момент.

Тох поділяє ритм так.

Однаковий ритм: коли однаковий мотив або два, або більше не перехрещуються, не з'єднуються, а повторюються один за одним у певному порядку.

Паралельний ритм — зустрічається найчастіше, мотиви перехрещуються (1,2 — 1,2).

Хіастичний ритм — від літери X (хі грецької) — найрідше зустрічаємо (1—4, 2—3).

Всі можливості подачі діалогу на сцені. Нема правила, а закон стосується, по суті, роботи режисера. Це закон, пов'язаний з активним полем сцени. Звідки випливає потреба поняття — активне поле сцени? А з того закону, що ні в якій сцені людина не може сприйняти відразу, з усіх боків одночасність рівноцінних акцентів, той закон, що примушує давати в слові один наголос, закон, що примушує повертати видовище до глядача однією якоюсь гранню. При застосуванні діалогу цей закон має свою специфічність. Як у всякому іншому моменті спектаклю, так і в діалозі вміння режисера — це вміння доцільно переміщувати активне поле сцени.

В залежності від того, яким є завдання режисера стосовно діалогу, це завдання визначається тим, яке місце посідає діалог у цілій виставі, визначається планом постанови. Виходячи з усієї п'єси і місця діалогу в ній, а також із її плану, розв'язується питання щодо діалогу зокрема.

Активне поле в діалозі коливається в одному ритмі (коли це триває довго, то це робить сцену усталеною, статичною, значущою, і в переходовій сцені цього робити не можна, бо цим легко змазати і не підкреслити сцени акцентовані, що будуть перед переходовою і після неї. Підвищення напруги акту не зобов'язує, щоб глядач обов'язково сприймав обох персонажів або всю дію, але увага може зосереджуватись і на одному: наприклад, герой кінчає життя самогубством, хоч би скільки навколо нього було людей, тобто увага глядача буде зосереджена на розв'язанні драматичного вузла.

Сцена перехідна, сцена центральна. Танок (зміна форми, зміна теми). Клас, який гине.

21. 03. 1930 р.

## **ПРО МИСТЕЦТВО ВИГОЛОШЕННЯ СЛОВА**

“Березіль” після поневірянь знову розгорнув капітальну справу будівництва театру, що була поставлена в режлабі з величезним навантаженням. Весь колектив виявляє нерозуміння ваги політичного моменту. Важко здобути якесь становище. Ніхто не бажає рости, не бажає черпати з того, що робиться. Колектив не перекувався на новий тип митця, що про нього ми марили дев'ять років.

Справа мистецтва виголошення слова — центральна справа культури, останнє завдання. Театр — це передусім мистецтво слова. Всі зусилля

останніх років клалися на слово. Ми позбулися некультурної традиції аматорщини, безграмотного натхнення, підфарбованого акторським конструктивізмом. Всі зусилля мусять бути звернуті на те, щоб позбутись оточення аматорської реакційної “культури”. Там, де вже пророблено визначну роботу над словом, актори все ж сповзають у самодостатню імпровізацію.

Емоція не сміє претендувати на те, що вона виражає все. Це бароковий самозадоволений актор.

Ви не хочете включитися в культуру театру. Актори мислять і виражають емоцією — поза побудовою, поза вибором.

Останнє визначення річища нашого театру, як принципове річище, — не тільки для режисера, а й для актора.

Лабораторія слова має на меті спрямувати мислення на форму, на засіб. Без добору засобів немає митця.

Той не митець, що не може втриматись на засобі, а сповзає. Треба перестати бути іграшкою в руках навіженої емоції.

Уміти підпорядковувати знайдений, доцільно спрямованій формі. Виховувати дбайливе ставлення до слова, до плану. Безпардонне ставлення до слова створює стихію, хаос. Переключитися всім на мислення певної експресії слова. Щоб кожна фраза мала наголос.

Фразу схоплюють у вольовому відношенні: емоція — зміст, і вона тоді не має наголосу. Фраза в плані вистави мусить бути доцільно знайденою. Всякі акценти вбиваються емоційним настановленням.

Культурна людина всякої інтелігенції працює точно. Хто звик навіть свої емоційні вигуки проробляти інтелектуально, — в того в житті завше буде виразно акцентована мова. Коли ми сміємося з візника, з типів — ми їх перекривлюємо фразою, що не має точних акцентів. Фраза, що заливається емоцією — це є патякання, що не має контролю інтелекту, не має доцільного акценту. І сповзають там, де затоплює емоція.

Слово має бути сказане так, щоб воно мало акцент доцільності. Патякання заступило культуру мови в час відмирання старої культури. Це не виражає стилю мови. Театр має навчити говорити, особливо на Україні, де так багато не зроблено. Кожний актор несе інтоновану мову зі сцени. Українська мова прекрасна, але там, де існує тільки “пузо і бажання” — яка ж це культура, де ж тут праця інтелекту? Немає уваги до слова, поваги до інтонації. Немає розуміння доцільності форми.

Треба виховувати і довиховати звичку — не вміти сказати безформне слово. Воно мусить бути організоване в акцентуації. Звикнути чути себе, як художник відчуває фарби. Тут мають значення: план, тембр, висота, сила, тобто емоція на певному місці, щоб слово дійшло згідно зі своїм завданням.

27. 11. 1930 р.

## **ДРАМАТИЧНИЙ ТВІР ЯК ЯВИЩЕ МУЗИЧНОГО ПОРЯДКУ**

Треба драматичний твір будувати як музику, тобто в цифровій частоті співвідношення. Драматичний твір, як факт,— це явище музичного порядку, це строге співвідношення частин, як певних цифр. Маючи драматичний текст, розв'язуємо його за його логікою (винаходимо в ньому центральне місце в чітко виражених сценах, фразах, або ми його силуємо. Коли у МХАТі фразу “я тебе люблю” говорять так, як вона звучить у житті, тобто в життєвому ритмі та тоні, у побудові нашої фрази виходимо з наміченого ікту з розрахунком на схвилювання глядача (чи будуючи велику мізансцену, чи протяжною інтонацією,— тоді по відношенню до інших частин сцени, фрази вона буде правити за ікт). Драматичні матеріали — це віск, якому ми надаємо форми, виходячи із завдання, що ми його поставили перед собою. В показаних прикладах ми робилися рабами локальної фрази, матеріалу. Логіка драматичного матеріалу мусить бути підпорядкована задуму режисера, і він має з ним (матеріалом) рахуватися остільки, оскільки він відповідає нашим завданням (але треба вміти розрізняти, доки ми можемо йти цим шляхом, не забуваючи, що ми працюємо для живих людей, не захоплюючись ірреальним); ірреальне акцентуємо тоді, коли цього вимагає завдання. Треба бути діалектиком матеріалу, вільно почувати себе в організації цього матеріалу. Розділяємо матеріал на окремі фрази і об'єднуємо їх одночасно в одне ритмічне ціле, вже із загальним іктом стосовно решти фраз.

22. 01. 1931 р.

**ПРОТОКОЛИ ЗАСІДАНЬ  
СТАНЦІЇ ФІКСАЦІЇ  
ТА СИСТЕМАТИЗАЦІЇ  
ДОСВІДУ**

---

---

## ПРОТОКОЛ № 1

**Присутні:** *т.т. Курбас, Василько, Долина, Кудрицький, Лішанський*

Порядок денний:

I. Організаційний бік.

II. План роботи станції (завдання і метод).

III. Практична робота.

IV. Поточні справи.

I. Організаційний бік.

Головою станції обрано т. Василька, його заступником — т. Кудрицького, секретарем — т. Долину.

II. План роботи. Доповідь т. Курбаса.

Ухвалюється пропозиція т. Курбаса щодо побудови плану роботи станції в такому вигляді:

Виходячи з самої назви станції, нам треба створити і впровадити систему занотовування досвіду в усіх ділянках театру. Сюди входять як завдання:

1) Досвід попередніх постановочних робіт (практична робота режисера над постановкою), який є головним скарбом.

2) Досвід практичної роботи актора.

3) Досвід, що стосується сприймання спектаклю глядачем.

4) Досвід театральної педагогічної праці.

5) Досвід праці з оформлення сцени.

6) Музика в театрі (як той чи інший інструмент може замінити цілий оркестр; акустика в театрі; кількість музикантів оркестру, виходячи з умов театральної коробки).

7) Техніка сцени (як з боку організації театральних видовищ через людей, так і через технічне пристосування).

8) Керування і організація театральних підприємств.

9) Адміністративне керування театром.

З накресленої програми перший пункт є головним у нашому театральному досвіді, а тому мусить займати нашу увагу постійно. Для розв'язання цього питання нам треба знайти відповідний метод.

У свою чергу метод розкладається на:

а) конкретизацію наявного матеріалу;

б) використання досвіду і даних театру минулих і теперішніх майстрів і теоретиків;

в) організацію постійного збирання поточного досвіду.

До пункту а: детально розібрати, дефініювати і навести розроблений і складений план роботи кожного з учасників твореного театральних ви-

довища, або існуючого театрального колективу, за поодинокими елементами і за груповими складниками в систематичний зв'язок із цілістю.

До пункту б: 1) скласти приблизну бібліографію театрознавства з можливою розробкою її в напрямку довідника за темами;

2) налагодити техніку отримання потрібних книжок з книгарень, бібліотек і в приватних осіб напрокат;

3) налагодити зв'язок із спорідненими театральними організаціями з метою використання їхніх матеріалів.

До пункту в: фіксація тих засобів і фактів, що їх постановник і режисер, вживаючи, виявляють для досягнення певної мистецької мети; робити це шляхом бесід і анкет, запитуючи режисерів про практику в певному їхньому принципі плану, щодо їхньої роботи, а також широко використовувати засіб відозв; давати відповіді на різні запитання довідкового і допоміжного характеру.

### III. Практична робота.

Т. Курбас пропонує такий порядок: 1) винесення на засідання режистабу для обговорення і затвердження робіт станції; 2) широке сповіщення по Мистецькому об'єднанні "Березіль" (МОБу), коли виникає необхідність; 3) почати роботу над першим пунктом програми; 4) на наступні збори кожному членові станції приготувати приблизний план роботи режисера над постановкою; 5) на наступні збори подати проект визначення і класифікації мізансцен.

### IV. Поточні справи.

Ніяких питань не було.

09.12.1924 р.

## ПРОТОКОЛ № 2

**Присутні:** *т.т. Курбас, Василько, Долина, Лішанський.*

Порядок денний:

I. Обговорення і затвердження протоколу попередніх зборів.

II. Розгляд проектів і накреслення на їхній підставі порядку праці режисера.

III. Розгляд поданих проектів з визначення і систематизації мізансцен.

I. Обговорення і затвердження протоколу попередніх зборів.

II. Порядок праці режисера.

Цю роботу треба зробити так: оскільки вона великою мірою має дослідний характер і оскільки ми в основу цієї роботи не ставимо якогось чужого плану, а підходимо до неї самостійно, хоча й не відкидаючи й чужого досвіду, остільки нам треба скласти насамперед певну систему, в рамках якої шляхом дедукції маємо дійти до її елементів, і навпаки, виходячи з елементів, перевірити правильність складеної системи.

Приблизну (провізоричну) систему можна виробити на підставі нашого досвіду і досвіду працівників інших театрів (Мейерхольд, Станіслав-

ський, Смишляєв). На підставі цієї роботи, як висновок, зробити схему побудови спектаклю.

Отже, треба: 1. Скласти приблизну (провізоричну) систему. 2. Деталізувати і дефініювати всі поняття, які входять у цю систему (схема). 3. Скласти зразковий порядок праці режисера над п'єсою. 4. Обробити питання техніки опрацювання матеріалу режисером (актори, п'єси і т. ін.). 5. Окреслити обов'язки всіх, хто бере участь у створенні театрального виставища.

1. Система (провізорична). Систематизація роботи режисера будується на трьох речах: а) тектоніка; б) фактура; в) сприймання.

Тектоніка поділяється на ідеологію і цільову установку (постановки).

Фактура поділяється на вибраний драматичний матеріал. Вибір визначається: а) можливостями колективу; б) технічно-матеріальними умовами театру; в) глядачем.

2. Визначення ідеї п'єси, пов'язаної з цільовою установкою і драматичним матеріалом (інтерпретація цього матеріалу).

3. Нагромадження театрального матеріалу. Для розв'язання завдання виведення спектаклю існує не один, іманентний даному драматичному творові, спосіб передачі ідеї п'єси. В кожному разі ідея п'єси має кілька ключів для її розв'язання і залежить від талановитості режисера, багатства матеріалу і громадських обставин. Зосереджуючись на предметі п'єси, режисер по-своєму знаходить, вирішує, підбирає. (Праця уяви.)

4. Принцип побудови спектаклю (принцип комедії дель арте, наприклад), принцип у театральному виставищі, це є: всеохопна і всепріймаюча основа, що пов'язує окремі елементи театру у своєрідне конструктивне співвідношення і в своєрідно діючий механізм.

План ведення спектаклю. План у театральному виставищі — це сума принципових формальних і стилістичних законів (норм і можливостей) тих типів театральних виставищ та інших видів людської діяльності, що беруться за зразок при створенні театрального виставища.

Принцип і план у грецькому, шекспірівському, мольєрівському та іспанському театрі були ті самі. Поділ на принцип і план з'являється тільки в пізніші, такі еклектичні епохи, як наша.

5. Первісне впорядкування всього матеріалу. На підставі принципу і плану комбінується, переставляється, додається матеріал, причому беруться до уваги моменти історико-етнографічні, побутові. Все повинне дістати своє місце.

6. Композиція спектаклю. Перемонтовується або залишається так, як є, або пишеться нова п'єса. Встановлення моментів наростання, послаблення, катастрофа, розв'язка, ікти, ударні місця, поділ на дії, на сцени, виходи і т. ін. — весь спектакль, як режисерська п'єса з усіма в ній примітками та позначеннями.

7. Практичне переведення композиції в сценічний матеріал, як живий, так і мертвий. Сюди входить все те, з чим режисер має справу.

Передумова.

1-й закон. Завжди виходити з попереднього. Тільки поборовши попереднє, треба підходити до наступної точки, і ніколи не треба губити попе-



редньої. Вміння охопити весь той невеличкий космос (порядок) — це і є творчість.

2-й закон. Все, що ти робиш, від початку до кінця,— завжди орієнтуй на сприймання. (Поза сприйманням вистави не існує.)

Продовження на наступному засіданні.

3. Переноситься на наступне засідання.

15. 12. 1924 р.

### ПРОТОКОЛ № 3

**Присутні:** тт. Курбас, Василько, Долина, Тягно, Шмайн, Лішанський.

Порядок денний. Визначення й класифікація мізансцени. Зачитуються роботи тт. Василька і Лішанського.

Справа мізансцен важка і заплутана, бо в практиці під мізансценою розуміється розташування і рух на сцені. Як це, так і визначення тт. Лішанського та ін. неправильне. Рух фігури на сцені не вичерпно визначає мізансцену. Ляльковий театр і плакат не мають психологічного впливу і лінії, про які говорить т. Лішанський, але все ж таки мають мізансцени. Те ж саме з ексцентричними побудовами. Практика зробила з мізансцен дуже вузьке поняття. Мізансцену треба визначати подвійно. Саме слово «мізансцена» походить від французького *mise en scène*. У поняття мізансцени входять розташування і рух усього, що є на сцені, живого і мертвого матеріалу. Це найширше розуміння мізансцени. Очевидно, практика це демонструє, і з цим треба рахуватися, користуючись уже винайденим, як у нас, так і на Заході, визначенням мізансцени у вузькому розумінні слова.

Як не остаточне формулювання мізансцени, поки що можна припустити і таке визначення: розташування і співвідношення речей і фігур на сцені — це є мізансцена. Поміж станком (який теж може грати роль) і фігурою людини нема ніякої різниці. Для того, щоб сформулювати поняття мізансцени, а особливо класифікувати, треба знайти, яке місце в побудові вистави вона займає; в основу треба покласти якийсь певний ключ.

Визначення товаришами мізансцени плутане. Монументальні мізансцени можуть бути і побутові. Хіба побут не може бути поданий монументально? Ексцентричні вистави теж можуть бути монументальними. Монументальність — це не статика, а щось велике, масштабне. На протилежність до ексцентричного, розпливчастого.

Історичні, епохальні, побутові, національні явища мають один ключ. Ритмічна мізансцена — не тільки повторення і розташування з певним іктом. Це інший ключ. Барельєфні, симетричні, ілюстративні явища теж мають свої ключі.

Експозиційні, фінальні — це не рід мізансцени, для якої характерна нерухомість. Цього не досить — не рухатись, завмерти актори можуть і серед дії. Що ж до того, що в часі вони тривають довше, то так само, як і перехід, як і затримка, вони зроблені за тим самим законом і з того самого матеріалу.

А для того, щоб не блукати у визначенні мізансцен, треба з'ясувати, чим є мізансцена в спектаклі, і знайти її місце в ньому.

Мізансцена, крім того, що вона будується, як проста необхідність для проведення і виявлення дії, має певні якості перебирати на себе фокус. Вона може замінити собою слова, вираз, образ. Мізансцена для режисера — це значний засіб для насичення п'єси чи її частини відповідною кількістю динаміки. Мізансцена, як і інші засоби театру, є дуже важливою річчю. Коли перехід актора з місця на місце — це є мізансцена, то й рух руками — так само є мізансцена. (Двадцять осіб на сцені впали — від цього міняється мізансцена, бо співвідношення між лежачими і стоячими фігурами змінилось.)

На практиці, може, доведеться, як це роблять, звузити поняття мізансцени; але для того, щоб зрозуміти її роль, значення її місця, треба її розуміти широко.

Виставу можна записувати за такими елементами (знайти термін з фізики або музики: театр близький до музики):

Образ  
емоція  
рух  
слово  
дія  
динаміка  
ритм  
мізансцена  
грим  
костюм  
музика  
сценічні помости  
машинерія  
аксесуар  
освітлення  
діапозитив  
плакат  
лозунг  
тон  
мелодія  
темп  
пластика  
характер  
спів  
танок  
піротехніка  
звуковий ефект  
фабула  
сюжет  
голос

Треба мати на увазі, що цей оркестр, яким володіє режисер, не завжди грає всіма нотами. Береться чи акордний, чи окремий звук.

Фокус — те поле, що може бути охоплене сприйманням глядача; поле, яке режисер показує глядачеві — інакше він буде блукати.

Наприклад: заграли образом, і рухом, і словом, і емоцією, і т. д.

Емоція динамічна сама по собі,— так само і рух.

Мізансцена — це дуже важлива річ у побудові спектаклю.

Просторове, те, що передається глядачеві від вистави,— це і є мізансцена.

Розташування людей плюс станків (матеріалу), що уможливорює виведення спектаклю, і саме виведення в певному плані — це й є мізансцена.

Це охопить і станки, і фігури, і їхній рух, і статику, віддалення фігури від фігури (відчуття повітря). Іноді мізансцена буває тільки тим і погана, що в ній нема повітря, бо побудована мізансцена так, що фігура треться об фігуру.

Просторовий момент — це й буде основа, з якої треба виходити при визначенні мізансцени; в цьому глядач відчуває тіло театру. Просторовий елемент — це ключ до визначення мізансцени.

Просторовий елемент — в образі, в емоції, в пластиці і т. д.

Мізансцена — це єдиний момент у театрі, який визначає просторове відчуття (тіло театру) у глядача.

До класифікації мізансцен треба підходити, зважаючи на зазначену вище таблицю. Всі її елементи об'єднані принципом даного спектаклю (а в комбінованих спектаклях і його планом) — тому частина класифікації мізансцен відійде до категорії принципу театру.

Приклад: принцип барельєфу — зіткнення театру з певним ґатунком скульптури, де й голосоведення буде барельєфне, тобто не широкі, масивні забарвлення голосу, а декламаційне витягнення і сплюснення. В даному прикладі мізансцени барельєфні йдуть від барельєфної концепції (принципу цілої вистави).

Перший ключ до визначення мізансцени.

Мізансцени визначаються принципом і планом постановки.

В цьому ключі є два підвідділи, що відповідають поділу театру на дві категорії:

а) спектакль, звернений до глядача;

б) спектакль, звернений до персонажа;

а) спектакль впливу (плакат, маріонетка);

б) спектакль вияву (персонажі виявлені в собі, і ці внутрішні закони штовхають їх до вчинків);

а) в театрі впливу глядач заражається, активізується;

б) в театрі вияву глядач споглядає, спостерігає.

Прикладом театру впливу є театр комедії дель арте. Там мізансцена побудована так, щоб найкраще показати фігуру в усіх її можливостях.

Прикладом театру вияву є Московський Художній театр, де актор часом грає спиною, видно лише частину фігури, ходячу тінь.

Принцип фотографування життя найдосконаліше виявляє всі деталі.

Другий ключ до визначення мізансцени.

Другий ключ до визначення мізансцен треба шукати у формі однорідних речей.

30. 12. 1924 р.

## ПРОТОКОЛ № 4

**Присутні:** тт. Курбас, Василько, Лішанський, Тягно, Кудрицький, Шмайн, Крига.

Порядок денний:

I. Зачитання попередніх протоколів.

II. Поточна праця.

III. Поточні справи.

I. Зачитується протокол № 2 і робляться відповідні поправки.

Пояснення деяких пунктів протоколу № 2 від 15. 12.1924 р.

Система режисури:

Режисер не відштовхується від фактури, а дотягується до неї.

Систематизація роботи режисера будується на трьох речах: 1) тектоніка; 2) фактура; 3) сприймання.

1. Тектоніка розпадається на ідеологію і цільову установку. Спектакль робиться або для грошей, або для певного суспільного зрушення. Чергові завдання. Ідеологія пролетарського театру і цільова установка різні: сьогодні за “доброхім”, завтра — за щось інше, і це визначає момент відштовхування від спектаклю.

2. Фактура розпадається на вибраний драматичний матеріал. Коли режисер з певною ідеологією має перед собою певну цільову установку, він вибирає драматичний матеріал. Вибір матеріалу визначається: 1) можливостями колективу; 2) технічно-матеріальними умовами театру (не можна ставити велику п'єсу в маленькому клубі); 3) глядачем.

Коли матеріал вже вибраний, тоді на черзі: визначення ідеї п'єси, пов'язаної з цільовою установкою і драматичним матеріалом. Драматичному матеріалові можна покласти таку чи інакшу ідею, треба його якось інтерпретувати. Всяку тему можна інтерпретувати по-різному. Визначення ідеї п'єси — це інтерпретація драматична.

Коли вже визначено ідею — тоді починають нагромадження матеріалу театрального порядку. Є в нас п'єса, є цільова установка, є ідея; щоб її дати на сцені, треба в цьому матеріалі і навколо нього працювати своєю уявою, щоб цей матеріал почав рухатися. Коли він почне рухатися — це буде вже зовсім новий матеріал, що не має прямого відношення до попереднього, а має причинний зв'язок. Нам важливо дати певні віхи, на котрих треба зробити певну зупинку.

Матеріал весь час нагромаджується. Місце нагромадження матеріалу в процесі творення логічно якраз є тут. Спочатку все намічається у великих суперечностях: виявлення такого-то моменту вимагає такого-то плану, виявлення іншого моменту — зовсім протилежного плану. (Матеріал дієвого порядку — оскільки він є в дієвому перетворенні, яке вживається частіше. Сама по собі драма дає дію.)

Коли ми вже нагромадили театральний матеріал, маємо той хаос, у якому можна розібратися,— тоді ми вирішуємо принцип постановки.

Коли нам ясно, що цей мотив у п'єсі найяскравішим чином може дійти до глядача тільки при таких-то сценічних установах принципу або в такому-то плані, на зразок імпровізаційного спектаклю або що,— одна сцена найкраще буде виражена так, друга сцена — якимось інакше, третя сцена вимагає ілюзії місця: в цей час такі суперечності можливі.

Звичайно, відразу видно, що в якому принципі можна поставити. Але це не правило, і в нашій пошуковій, молодій роботі будуть траплятися такі моменти, де цей вкрай заплутаний хаос потребує свого розв'язання. При збиранні матеріалу режисер керується лише матеріалом: принципу в нього ще немає.

План постановки. Коли вже є принцип постановки, якщо трапляється щось крім принципу, притягнений який-небудь план, тоді починають спочатку впорядковувати весь матеріал, уже на підставі принципу і згідно з планом: матеріал комбінується, переставляється, додається, причому береться до уваги момент етнографічний, побут і т. д. Усе повинне дістати своє місце. Корективи, які йдуть від історії, етнографії, побуту — це приведення до порядку, бо раніше все бралось в хаосі. Є ціла маса побічних речей, які мусять мати своє місце на підставі попередніх.

Упорядкування матеріалу на підставі принципу. Початкове переформування матеріалу в зв'язку з обраним принципом.

Коли все зроблено, заходжуємось коло композиції спектаклю. (Наростання, послаблення, поділ на дії, сцени, виходи і т. д. — ці речі, що проходять у певному порядку, komponуємо, очищуємо принципом.)

Практичне переведення композиції в сценічний матеріал, живий і мертвий. (Репетиція з акторами, оформлення; сюди входить усе те, з чим режисер має справу, генеральна репетиція і спектакль.)

Передумова праці режисера.

Тут є закон, який ми поставимо спочатку. У праці треба виходити з усього того, що було попереду. Тільки поборовши попереднє, треба підходити до наступної точки, і ніколи не треба губити попередньої. Треба охопити той намічений космос, порядок, що виливається у виставі, яка мусить бути побудована так, щоб вона давала абсолютне відчуття єдності. Без єдності п'єса не має цінності. Єдність є одним із наймогутніших засобів зосередження уваги глядача на спектаклі. Ця єдність мусить бути обов'язково.

Треба пам'ятати, що коли ти вирішив на першому ступені щось таке, то вже на другому ступені не забувай того, що давніше, основніше; пам'ятай, що воно мусить приймати весь спектакль.

Все, що ти робиш,— ніколи, ні на хвилину не забувай того, де, для кого ти це робиш, і що воно реально існує тільки для сприймання; поза сприйманням воно не існує.

II. Поточна праця.

На наступне засідання знайти точні дефініції: 1) що таке система; 2) що таке режисер; 3) тектоніка; 4) фактура; 5) сприймання в театрі;

6) ідеологія; 7) цільова установка; 8) п'єса; 9) сценарій; 10) ідея п'єси; 11) матеріал; 12) композиція.

III. Поточні справи. Вибір секретаря на місце т. Долини.

Головою станції обрано т. Курбаса. Секретарем — т. Василька.

5. 03. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 5

**Присутні:** тт. Курбас, Кудрицький, Тягно, Крига, Бортник, Лішанський, Ірій.

Порядок денний. Визначення мізансцени.

*Курбас:* Коли ми говорили про мізансцени, то у нас були на цю тему дві роботи — тт. Василька і Лішанського, але обидві роботи не охоплювали поняття мізансцени в найширшій суті, яка вичерпала б усю її роль, всю її природу. Друге негативне у них те, що при класифікації мізансцен вони просто брали все підряд. Коли не вдається класифікувати мізансцени за певним принципом, то треба просто підібрати, описати, які мізансцени бувають. Весь цей протокол (№ 3) є переважно диспутом, розбором цих неправильних положень.

Що я хотів підкреслити в цьому протоколі? Те, що мізансцени не треба розуміти так вузько, — що це тільки розташування і рух живих фігур на сцені, бо коли ми так будемо розуміти їх, то це не відповідатиме принципіві спектаклю. Мізансцена так чи інакше переломлює, відбивається і залежить від того, за яким принципом іде спектакль. У “Зайцях” я бачив під кінець першої дії мізансцени настільки закручені, вони настільки набирали повної танечно-рухової самодостатності, що цей самий закручений танковий рисунок — круг двох фігур — своїм симетричним рисунком виходить абсолютно в принципі танку.

Коли підходити до питання мізансцени просто, що це є розташування фігур на сцені, то це значить ні чорта про мізансцени не знати. Треба так поставити це питання, щоб воно мало дотичні точки зі всією побудовою спектаклю; треба поставити його ширше. Я казав, що це — розв'язання просторового моменту спектаклю, тобто в поняття мізансцени мусить бути включений не тільки рух людей, але й рух усього, що є на сцені. Наприклад, станок рухається — це також мізансцена, вона є просторовим розв'язанням того завдання спектаклю, яке стоїть перед нами. Той просторовий момент різко відчувається в “Зайцях”. Я говорив: мізансцена — це є розв'язання спектаклю в просторі; детальніше — розташування людей і станків, значить, живого і мертвого матеріалу на сцені, уможливорює виведення спектаклю в певному плані і саме виведення. Тут справа в рухові, а не у виведенні спектаклю, хоч і це тут є; тут найважливіше — рух фігур, руховий бік спектаклю в розумінні фігур.

*Тягно:* Сцена крутиться. Чи це також мізансцена?

*Курбас:* Так, це мізансцена. Розташування і рух усього, що є на сцені, це мізансцена. Вона з'являється, зникає так само в залежності від плану постановки. Все, що в спектаклі є на певному місці, і все, що за певними лініями рухається, ця тривимірна сцена, яку можна нарисувати, не сама

схема, а те, що вона являє собою, означає, що мізансцена є те, чим ми наповнюємо сцену в розумінні простору, руху. Рух як моторний момент має також відношення до мізансцени, але непряме. Мізансцена нам важлива не як моторний момент, а як просторовий.

Розташування живого і мертвого матеріалу на сцені, що уможливорює виведення просторового і рухового боку спектаклю в певному плані і сам рух — це є мізансцена, або те, чим ми, як розплануванням для перебування і руху, наповнюємо порожню коробку сцени; це є мізансцена.

Багато речей пов'язані з мізансценою; не тільки слово, але й дія, психологічний момент чи рефлексологічний, пантоміма. Всякі умовності визначаються принципом. На наступний раз принести всім конкретизацію мізансцен.

*Лішанський:* Як їх визначати — широко чи в зв'язку з дією, емоцією і т. ін.?

*Курбас:* Нам потрібне визначення мізансцени взагалі, і оскільки там сказано “в певному плані”, то це зумовлює те, що при цій самій дефініції треба мати на увазі залежність форми мізансцени від інших елементів, бо в різних планах різні елементи грають різну роль, пов'язуються, а тому й мізансцена в різній мірі грає роль.

Іноді вона не має особливого значення,— в деяких положеннях, наприклад у Петрушки. Там ляльки звернуті до глядача, розмовляють між собою або з глядачем, вони мають свої умовні місця перед тією самою коробкою на першому плані, вони просто рухаються по своїх лініях в міру дії, і там мізансцена не грає ролі, оскільки важлива дія (бійка) — от, скажімо, в якому-небудь театрі на зразок таких типових театрів, де слово не є такою всеохопною умовністю, здатною все виразити, де більший акцент покладено на видиму дію.

Психологічні п'єси — друга крайність, де пауза, вираз, рух, якийсь спеціальний перехід означає стільки ж, що й слово, а іноді й більше. Там мізансцена грає колосальну роль.

Мізансцени, такі, як у грецькому театрі, чи в комедії дель арте, де вони за певною, освяченою традицією, за схемою рухаються,— там також мізансцена набирає цілком іншого значення, вона грає механічною кінченістю. Але в грецькому театрі, де слово було у всеохопній виразності, наприклад промова, танок, хор,— мізансцена сама по собі відходить на другий план, тут значення полягає в розумінні виразу.

Потрібне визначення, яке б охоплювало те, чим є мізансцена: по-перше, розв'язання просторового і рухового моменту спектаклю і, по-друге, що вона є таким розташуванням живого і мертвого сценічного матеріалу на місці театральної дії, яке уможливорює виведення просторового і рухового боку спектаклю в певному плані; причому треба не забути, що не просто уможливорює, але що й сам рух є мізансценою. Тут треба ще додати ось які пояснення.

Мізансцена — це найважливіший момент у спектаклі, який визначає у глядача певну просторову установку. Хочу сказати цим, що мізансцена, як і всякий інший елемент спектаклю, викликає у глядача відповідні асоціації, і то не тільки в свідомості (момент усвідомлення), а просто в розу-

мінні переустановки глядача. Наприклад, вузький льох без вікна викликає асоціацію того почуття, яке має людина, яка в тому льоху перебуває, і не тільки це, але й сама будова того льоху, сама вузькість викликають певні просторові повторення. Оскільки мізансцена є саме розв'язанням просторового і рухового боку спектаклю, остільки те, як побудована мізансцена, буде викликати у глядача певне просторове розташування.

Там я говорив, що добру і погану мізансцену, правильну і неправильну, глядач прекрасно відчуває, і він із цього виносить враження і судить про спектакль — чи він добрий, чи ні, майстерний чи ні. Також виносить певний присуд спектаклеві за тим, чи він дістане таке саме враження стислості, наприклад: фігура третяся об фігуру, незручний поворот актора, не так зроблений, як людина повинна робити за законами руху; глядач цього не мусить знати. Він цей фальш сам відчуває і терпить. Так само стоїть справа з тим, чи мізансцени побудовані в одному плані, чи в двох, чи в кількох різних планах. Це глядач також відчуває. Коли мізансцена погано зроблена, вона замість організувати глядача, дезорганізує, замість його зосередити на певному предметі — розбиває його увагу. Це перша частина лекції.

Друга частина лекції стосується класифікації. Це якнайважливіша справа, через те що мізансцени можна класифікувати, виходячи з різних штандпунктів. Можна їх класифікувати в залежності від принципу спектаклю — це, безумовно, найважливіший ключ, який має найбагатшу і найширшу можливість і в основному розглядає, які можуть бути мізансцени.

Можна також розглядати мізансцени і в інших відношеннях: мізансцена як певний засіб закладена вже просто в техніці побудови. Тут з'являються різні можливості класифікації мізансцени. В цьому разі можна розглядати мізансцену таким чином, хоч вона буде залежати від принципу спектаклю, — від цього становище не міняється; однак мізансцена, як певний засіб, може бути вживана в рамках усіх театральних принципів і може бути застосована як цілий ряд засобів у рамках багатьох принципів. Коли так, то ми тепер дістаємо класифікацію мізансцен не за паралельними лініями, а за перпендикулярними. Що являє собою мізансцена, як засіб при будованні спектаклю? На тому засіданні я пропонував розбити фактуру спектаклю на табличку всіх складових елементів, — як нотні лінійки, — якими користується режисер.

Мізансцена може бути засобом чисто механічним. Фігура з'являється на сцені, вона зі сцени виходить — це механічна штука. Вона в усякому принципі театру має значення того, що вражає і впливає.

У непорушному театрі — гарні пози і декламація. Актори декламували тиради поета в гарній позі, вели діалог, і після закінчення виходили. Ця умовність у класичному театрі була дуже яскраво виражена. У грецькому театрі вона була в основі своїй такою ж. Вона не має подібного значення в такому принципі театру, який має щось романтичне, як, наприклад, трагедія, де зловмисники підкрадаються з ножом; для переходу від слів, які дають усе, автор не дає ніяких ремарок, сам ритм за своїм змістом є дією. В такому розумінні мізансцена механічна.



Мізансцени можна розглядати як динамічний засіб спектаклю. Наприклад, стоїть група людей, і вона раптом відійшла на два кроки назад, чи всі забігали. Це може нічого не виражати в театрі ірреальних стилізацій. Воно має своє динамічне значення, як певний засіб у побудові спектаклю. Тут мізансцена грає динамічну роль. Мізансцена починає грати.

Треба пам'ятати, що мізансцена є також моментом руху. Всякий рух має свій магічний вплив, тобто діяння на глядача; рух є засобом, що діє поза свідомістю. Наприклад, коли маса підносить руки вгору: цей рух маси рук, оскільки ми не можемо його охопити і оскільки він своєю масовістю більше, ніж поле нашої свідомості, діє на нас прямим впливом. Наприклад, щити в третій дії "Макбета". Вони розраховані на магічний вплив і навіюють жах. Він поза нашою свідомістю.

Низка фігур, чий рух диференційований у різному плані і скомбінований у певній внутрішній доцільності: ці фігури можуть бути цілком безпредметними, і на нас це діє. Так може бути не в плані естетики, а просто, наприклад, водоспад: цей момент безконечно спадаючої хвилі — то прямий магічний вплив, рух сам по собі. Тут треба розрізняти, бо навіть не порушна штука може справити таке саме враження. Мізансцени можна класифікувати і за поперечними лініями.

Можна, звичайно, класифікувати мізансцени і просто по лінії техніки самої мізансцени. Що я під цим розумію? Наприклад, таке положення: мистецтво — це взагалі вміння викликати процеси у глядача. Виведений процес, процес символізування — він викликає у глядача наслідування того самого; в усякому разі глядач з певним співчуттям перебуває в тому ж процесі. Ви можете перервати процес посередині, не закінчити його й дати можливість глядачеві й далі тривати в ньому. Наприклад, люди сваряться, і один схопив сокиру й замахнувся,— ви перериваєте процес, якраз у цьому місці ви й даєте другу картину — на цьому побудоване кіно. І що тоді виходить? Глядач ще не пережив одного процесу, а йому вже дають інший. Коли треба "накачати" публіку, коли треба підняти динаміку дії до максимуму, то це найкращий зовнішній засіб.

І от мізансцена, як певний динамічний засіб, як провідник динаміки, має своє велике значення, вона є так само моментом процесуальним. Коли ви мізансцену урізуєте, тобто саме з неї виходячи, а не з психологічних мотивів,— коли певний рух урізуєте, а звертаєте увагу глядача на інший рух, то це урізування мізансцени стає певним технічним засобом, яких при побудові мізансцен може бути дуже багато і які можуть вживатися в плані багатьох театральних принципів.

Щодо техніки мізансцен у нас може бути свіжа класифікація. Мало того, в залежності від умов місця виведення театральної дії може бути ще одна класифікація мізансцен, також технічного порядку, скажімо: мізансцени вздовж рампи, за діагоналлю чи на арені в тих положеннях, які викликаються поняттям кола, променя, осередку. В залежності від місця виведення спектаклю мізансцена може бути також класифікована. А коли подумати добре, то хто його зна, чи не можна знайти ще більше ключів для визначення мізансцен.

Найважливіші два перші, два другі — другорядні, більше технічного порядку. Спинімося на чотирьох ключах — виходячи з них, можна класифікувати мізансцени. Як це зробити практично? Це все обов'язково потрібно знати, щоб можна було називатись грамотним режисером. Треба по відношенню до всієї нашої роботи простудіювати і здати, не складаючи особливої науки, яка вже є про театр, а просто здавати відомі речі, які можна знайти в будь-яких підручниках. І при цих здаваннях, які будуть стосуватись поодиноких родів театрального видовища, здаючи їх, нам треба буде обов'язково тут же відзначити, як виглядає мізансцена, чим вона визначається в даному принципі, саме в такому розумінні, в якому ми її дефініюємо, як момент просторовий, момент стилістичний, — оскільки стиль буває всякий, — просторове ж поняття важливе в першу чергу. Це нам поступово розкриє всю історію.

Ми будемо намагатися з цим упоратись у коротких проміжках, два рази на тиждень будемо збиратись і складати по черзі під перехресним вогнем усіх товаришів таку науку. Наприклад: ви одержуєте завдання — гротеск. Треба гарно пошукати, покопатись, перевірити, поставити певні точки. Почнемо з трагедії. Доведеться покопатись і знайти те, що треба, відмітити в цьому момент мізансцен, підкреслюючи зв'язок із загальним стилістичним моментом театру цього роду. Без цього не може бути мови про грамотного режисера.

Наступного разу підійдемо до композиції спектаклю, до драматургії в рамках такої концепції, в яких вона зараз є. Композиція спектаклю грає колосальну роль. Підготуйтеся до цієї теми. Підручники: “Техніка драми” Фрейтага, “Біля витоків драматургії” Кляйнера. Потім почнемо розбір фактури спектаклю.

8. 03. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 6

**Присутні:** тт. Курбас, Василько, Тягно, Бортник, Кудрицький, Шмайн, Лішанський, Крига, Ірій.

Порядок денний: I. Питання драматургії.

II. Дефініція терміну “система”.

I. Справа в тому, що ми в поділі поминули виокремлення в певну категорію того, як фактура робиться, тобто техніку розробки матеріалу. Вірніше, про техніку розробки матеріалу говорили, а про фактуру як таку не говорили.

Питання перенесене на наступне засідання.

II. Що таке система?

Під системою можна розуміти певний порядок систематизованих речей, упорядкованих речей, і систему можна розуміти, як порядок, але не в речах, а в діях. Порядок означає те, що “підряд”, “просто”, “чистота”; є також порядок у розумінні “послідовності”, “закономірності”. Система мусить з чогось виходити, і відповідно до того, з чого вона виходить, цей самий порядок буде таким або іншим. Можна систематизувати за зовніш-

німи ознаками, за всякими речами, за статтю, за функціями. Безумовно, в основу всякої системи, порядку мусять лягти певні ознаки.

Перша дефініція (проект) системи — Кудрицького.

“Зумовлений якістю, характером і призначенням оброблюваного матеріалу порядок, при дотриманні вимог, норм, законів і можливостей у цьому матеріалі — є система”.

Чи справді якістю, характером зумовлюється порядок системи? Наприклад: система зумовлюється твердістю або м'якістю матеріалу, пружністю, податністю. Як на мене, ні. Зумовлюється — технікою. Коли визначати систему взагалі, важливо визначити порядок, саме закінченість певної класифікації, зведеної до одного ключа; порядок у речах, у розташуванні речей, порядок, узаконений певним принципом.

Друга дефініція системи — Кудрицького.

“Порядок і вірність співвідношення в розташуванні частин, з яких кожна підлягає загальному правилу”.

Система не має частин, тому що система — це не є щось таке, що можна розбити на кавалочки, це щось однорідне, це є те, що проймає; воно більш абстрактне; система не складається з певних етапів. З різною системою можна приходити до царини одних і тих самих речей: наприклад, у філософії, система акторської гри, театру — елементи ті самі, тільки вони систематизуються по-різному, приводяться в порядок за різними системами, за різними принципами. Основне в системі — принцип приведення до порядку, перебування в порядку фактів певної ділянки. Основне — принцип і порядок. Принцип тут — певний ключ.

Не тільки філософія має свою систему, а й усяка точна наука має свою систему, в залежності від того, чим вона оперує. Нам цікаве визначення системи, таке, яке практично може вживатися в нашій галузі. В основі системи мусить лежати принцип. Система не є те саме, що принцип. Система — це те, що, включаючи принцип, на ньому базується. Система — це певний порядок. Система — це порядок. Система має ще й методологічне значення.

*Шмайн:* Чи може ввійти сума методів у систему?

*Курбас:* Метод — також основна річ. Метод — це є принцип, що все дозволяє, все розв'язує. “Система — це є порядок на основі певного принципу, що розподіляє і об'єднує в одне ціле всі факти даної ділянки”.

“Розподіляє” — цим підкреслено те саме, чим, наприклад, у ботаніці є “класифікація”, з тим самим, що “об'єднує”, надає динамічних властивостей або дії.

Порядок, що визначає всі факти даної ділянки і об'єднує їх за певним принципом в одне ціле — є системою.

На наступному засіданні ще раз перевірити цю дефініцію.

Що таке режисер?

Режисер не мусить бути ідеологом театру. Тут доведеться ставити питання, кого визначати: або режисера, яким ми його собі бажаємо, або режисера, яким він є насправді. Тут треба мати на увазі, що може в тому охопленні, в якому ми хочемо це питання трактувати, зовсім не лежить суть режисури. Треба знайти таке визначення, яке дасть поняття, що та-

ке режисер. Наприклад, режисер ВУФКУ — він режисер за штатом, має режисерські права, одержує платню режисера і т. д.; або режисер старого часу, режисер, що культивує автора. Як тут бути? Тут є факт — автор п'єси, котрий так чи інакше своєю індивідуальністю лягає на спектакль. Тут справа режисера буде не в організації, а в інтерпретації. Інтерпретація — це організація авторського матеріалу.

*Лішанський:* Режисер може бути ідеальним інтерпретатором, але ніяким не організатором?

*Курбас:* Це — інше питання. Питання здібностей режисера. Режисерові в різний час надають різних функцій. У всякий час він є організатором, але не завжди інтерпретатором. Режисер — це той, хто вміє впоратися з черговим завданням; і не тільки черговим. Факт здатності, вміння — також грає роль. Режисер — це той, хто вміє використати все те, що має відношення до організації театрального видовища.

Що таке мистецтво? Мистецтво — це формування в цілість розрізних індивідуальних сприйнять природи і життя. Кажу про це до того, коли вперше з'явився режисер, які функції взяв він на себе, — нам стане ясною його основна роль, яку він відіграє в театрі. Коли раніше режисера не було, в процесі довгої еволюції видовищних дійств була вироблена певна ідеальна форма, яка відповідала моментові. Це було в ті часи, коли да-на епоха мала якусь основну догму, спрямування, яке так чи інакше було домінуючим. Певний клас накидав його всім. Наприклад, у середні віки: віра, релігія і т. д. В наші часи режисер заміняє факти екстремального порядку крайньою диференціацією. Він підводить сприйняття до певної єдності в тому розумінні, що він сприйняття життя й природи формує в одне. Те, що робилося раніше самим населенням, шляхом природного розвитку театру, те тепер виконує режисер, — оскільки не існує розвине-ної маси. Мені здається, що тут, у межах такої концепції відпадають усі питання, які ми розбираємо, за винятком питання майстерності; відпадає питання про інтерпретацію автора, оскільки в цьому вже є можливість дати саме поняття інтерпретації. Він інтерпретує не лише життя, а й автора, який також є частиною життя. Він може також обійтися без автора. Він може сам створити цю річ або переробити автора. Найголовніше — ске-рувати сприйняття певних явищ життя в певне русло. Коли б ми взяли це за основу, це в певному розумінні могло б визначити (або не визначити) працю режисера.

*Шмайн:* Такі функції можуть і повинні бути і в автора, і в художника. Кожен у своїх творах організовано відбиває все, що твориться в житті. Режисер — це збиральна лінза.

*Курбас:* Режисер — це не більше, як лише лінза. Він у своєму театрі значить стільки, скільки художник у своєму ательє. У визначенні режисера повинна бути наголошена, як вихідна точка, роль режисера в театрі. Бо коли ми скажемо, що він організує щось, то ми можемо додати, що він там має справу з матеріалом, з глядачем; ці і всі інші речі, які виставляють режисеру певні вимоги щодо майстерності і т. д., але найголовнішого не буде. Саме того визначення, що вичерпує всі диспути. Наприклад, режисера ВУФКУ трактують так: є сценарій, роби так, як тут написано,—

все це з пошани до автора. Тут треба знайти головну роль режисера в театрі — що він таке, нащо він потрібний.

*Шмайн:* У Греції режисер був організатором святкувань замість жерців. Може бути й так, що режисер мусить сам писати сценарій.

*Курбас:* Не мусить — може інтерпретувати. Режисер у Греції — зовсім інша річ. Могла там іти мова про режисера так, як тепер стоїть справа в театрі? Там була форма театру як такого. Тому він там існував. Про режисера не було мови, він був виконавцем певних законів. Це в площині режисури. Форму творив у грецькому театрі не режисер. Форма розвинулася поступово з ігрищ і т. д. Там був драматург, який об'єднував у цілість. Драматург працював також за певними законами, що їх висунули час і життя. Він мав певну схему: стільки-то актів, стільки-то хорів, між тією і тією картиною повинно бути те й те. Це розвивалося поволі, століттями.

А тут маємо вільну людину, що вибирає, компонує. Режисера розглядати як людину нецікаво, а цікаво лише як певний фактор. Колективний режисер також може бути. Може бути, що це заступало режисера за старих і середньовічних часів і було також не більше, як фактором. У даному разі уявляємо собі особу і означаємо фактором за функцією.

Фактор, який, доцільно організуючи матеріал театру, формує в одне суб'єктивні сприйняття життя й природи (буття) глядачів — це режисер.

На наступному засіданні ще раз перевірити цю дефініцію.

Те, що він організує матеріал театру доцільно — цим сказано все. Коли говорити про ідеологію, то можна говорити і про клас, а коли говорити про клас — тоді і про партію, і т. д. Зараз це питання втратило свою гостроту, як момент боротьби.

Наші визначення не мають декларативного значення, а мають значення практичне, науково обґрунтоване. Це можна віднести і до праці диригента.

Тектоніка.

Я розумію тектоніку, як щось від чого відштовхується, як: 1) стимул для створення твору; 2) як ідеологію. Тектоніка — це трамплін, від якого режисер відштовхується у своїй роботі. Тектоніка не є частиною фактури, але вона проймає фактуру. Термін треба перевірити, чи він вірний — може, доведеться знайти нове слово.

Відповідь на це питання перенести на наступне засідання.

Фактура.

Фактура — це частина мистецького твору, яка входить у поле сприймання глядача. Фактура — не машинерія, яка допомагає пересувати фігури на сцені; це вже техніка. Фактура — це не обробка матеріалу. Фактура — це все, що входить у поле сприймання глядача: фабула, слово і т. д. (походить від слова “facturus”, тобто те, що має бути зроблене). У Пуніна під фактурою художника розуміється шум, витворений картиною, шум не слуховий, а естетичний, відчуття. Меллер говорить про фактуру сукна, оксамиту, дерева. Фактура дерева — це і форми предметів, які можуть бути з нього вироблені (властивості дерева). Живописці дуже плутають розуміння фактури. Для Терещенка ще тепер існує фактура

театру, живопису і т. д. Треба по-ремісничому підійти до цього питання. Фактура — це те, що входить у поле сприймання глядача, і те, що має бути зроблене, — це зовнішній бік твору мистецтва. Багато є умовностей, які також входять у поле зору, але які не лишаються у глядача. Наприклад, у китайському театрі слуга подає актору віяло — цього моменту для китайського глядача не існує (момент обопільної зумисності, і того, хто це робить, і того, хто сприймає). Під час спектаклю глядач будує собі спектакль і також щось відкидає або додає до того, що він бачить. Фактура — це те, що стоїть посередині між глядачем і режисером, — тут уявлення про певний світ, і там також. Фактура — це система знаків, які потрібні для викликання процесу в самого глядача. П'єса — це знак, і певною мірою це так. Фабула, сюжет, тема, образ, актор, емоція, — “знак” — невдалий вираз, знак — це щось механічне, відокремлене. По суті він може бути цілком вичерпним. Форма — це зовсім нова площина. Форма — це також частина фактури у своєму видимому і чутному порядку. Фактура — це все те, що входить у поле сприймання глядача.

Виходить, що неправда: політ Джіммі — це і фактура, і не фактура, — тому що це все-таки техніка, звичайний технічний прийом. Це має наслідки, як фактура, це впливає, як домінуючий момент. Станок з апаратом на сцені впливає, хоч він і не є фактурою. Треба вибрати з-поміж двох питань: або те, що є — фактура, або те, що глядач, сприйнявши спектакль, витворить для себе з усього, що бачив і чув, чи це є просто те, що входить у поле зору глядача? Чи те, що подають віяло, є фактурою, чи ні?

Те, що Джіммі потрапив звідси туди — це є фактура. Фактура складається у мене в голові як і в глядача. У “Джиммі Гігінзі” не важлива линва, за допомогою якої Джіммі потрапив на корабель, бо фактура — це сам корабель. Фактура — це те, що за допомогою суми знаків адресується сприйманню глядача. Фактурою є не той мотлох (павільйони та інше), що показано на сцені, а те, що викликає певне уявлення актора, те, що глядач повинен сприйняти з того, що він бачить на сцені. Наприклад, те, що Джіммі перелітає — це знак, але знак не більше знак і не менше, ніж подане віяло. Політ — це фактура, і подавання віяла — також фактура.

Сума умовних знаків, що ними у глядача викликається асоціація певної реальності, є фактура. Коли я читаю ліричну поезію, яка є не чим іншим, як набором слів, які означають певні предмети, наприклад, кам'яний мур, утоптана глина, купа гною, поламаний паркан — то цей набір слів викликає певний ліричний настрій, який буде “передмістям”, буде виражати занедбаність, убогість. Це теж фактура. Фактура — це те, що стоїть посередині, між глядачем і режисером. Ідея, закладена в певному творі, ідеологія, якою перейнятий певний твір, — це є фактура.

Взаємовідносини фактури і форми: форма входить у фактуру. Форма — це частина фактури. Форма — це не що інше, як організований матеріал. Фабула має свою форму, але в спектаклі фабула — це канва, на якій вишивається форма.

Немає театру, в якому не було б умовних знаків. І натуралістичний театр, і театр Мейерхольда зі справжніми автомобілями на сцені, котрий є тим самим натуралістичним театром, — є умовним.

Сума умовних знаків, скомбінованих для викликання у глядача асоціації певної реальності,— це фактура.

На наступному засіданні ще раз перевірити цю дефініцію.

13. 03. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 7

**Присутні:** *т.т. Курбас, Кудрицький, Тягно, Крига, Лішанський, Макаренко, Ірій, Усенко.*

Порядок денний: продовження визначення основних дефінітивних понять.

“Органічний стан обробленого матеріалу або новий стан його організму — це фактура” — недостатнє визначення. Ця дефініція цілком відповідає визначенню, яке ми дали, тільки не так, як ми розуміємо. Весь процес обробки матеріалу в цілому — це також фактура. Фактура — це нагадування про самий факт існування матеріалу. Це стосується того, що матеріал все-таки лишається собою: дерево — це дерево, нагадує про його природу. Це не потрібне для нашої практики, ми не ставимо на це наголосу, це не напрямок наших думок.

“Фактура — це стан матеріалу”. Ми дійшли до іншого визначення. Там — наголос на процесі творення. У нас — на факті цільового призначення. У нас — орієнтація на глядача, і вона тісно пов’язана з самою природою театру, з його історією. Можемо внести таку поправку: стан матеріалу — це краще, як сума знаків; стан матеріалу організований — це особливий стан матеріалу. Стан матеріалу дає поправку, яка у нас не підкреслена, дає розширення, яке потрібно підкреслити.

“Стан матеріалу для викликання у глядача асоціацій певної реальності — це фактура”,— чи це віднесено до визначення фактури взагалі, чи лише фактури театру? Чи все ставиться з метою викликати асоціації певної реальності, чи потрібна часом сама реальність?” (*Шмайн*).

*Курбас:* Гадаю, що до фактури взагалі.

*Кудрицький:* Для театру це реальність, реальний засіб, продукт його виробництва.

*Курбас:* Все — реальність. Але в театрі не те реальність, що є, а те, що означає, те, що доходить до глядача. Ось приклад. Психологічний театр: його реальність — психологія, переживання. Тут уся річ у тому. Конструктивісти думали, ніби роблять речі самі по собі, як певну реальність, самодостатню і доцільну в своєму призначенні, як усякий індустріальний продукт; але що було на ділі? У “Великодушному рогоносці” маємо конструкцію. Вона викликає у глядача асоціацію абсолютно не того, що є, а асоціації дуже підкреслені в самій формі конструкції, той момент, який викликає враження справжнього будинку. В конструкції подано: двері, вікна, характер архітектонічний на зразок будинку, на зразок лісництва — дуже виразно; і річ у тому, що був винятковий момент у театрі, коли вживалися справжні автомобілі на сцені, і взагалі справжні речі. Автомобіль — він ним і лишився, але побудова, наприклад, у “Лісі” — ворота, на яких написано “садиба”, стоїть справжня ора-

нжерей, шибки, справжні вазони. Ворот, що на них на кальці написано “садиба”; на сцену виносяться паркан із забитими в нього цвяхами, міст, що висить на тросах, і він також зроблений із дерева. Це викликає асоціацію довгої дороги. В принципі ця умовність аж випирає. Побудувати театр на м’язових напруженнях і реакції, на біомеханіці — це для однієї постановки добре, але це не принцип театру. Ще має значення, де ми дивимося: на фізкультурні вправи як такі, або в цирку — момент ризику, небезпеки. Там, де моменти фізкультурні, циркові, там це схоже, як залізо на залізо, дерево на дерево, як матеріал. Але в театрі я не знаю, навіть у такого конструктивіста, як Мейерхольд, не знаю жодного випадку, де б він міг обійти цю умовність. Мені здається, що де тільки викидається названий момент, там уже починається виробництво речей домашнього вжитку.

*Лішанський:* На полотні Пікассо бачимо тирсу, недопалки — вони там, як самоціль, як показ комбінацій матеріалу, але без претензії.

*Курбас:* Справа в асоціації, в уявленні про якусь річ, про те, що вона з себе має являти. Відчуття — чи це асоціативний процес? У Пікассо це чисто естетичний момент, і він саме завдяки впливу таких комбінацій матеріалів викликає певне враження аж до фізіологічного. Це мистецтво відчуття.

Деякі зміни треба внести у визначення нашої фактури. Тут важлива не тільки сума умовних знаків в одній площині — площині самих знаків як таких. Ми не можемо прийняти такого визначення — “стан матеріалу”: воно голе. Це умовність знаку. Повсякчасний стан матеріалу. Сам стан матеріалу — це щось одне, що вже цілком зрозуміле. Наприклад, стан розплавленості, стан у розумінні якості. Наприклад, актор — це матеріал для театру, чи його стан першорядно важливий, чи мають важливість ці знаки. Стани матеріалів бувають різні — це визначення для театру Станіславського. Нам важливий стан матеріалу в певних перипетіях мінливості. Потім ще є такий момент: чи не віднести б нам до фактури ще й обробку матеріалу? Значить, те, що в мистецькому продукті відводиться певне місце самій техніці обробки матеріалу, це можна поширити і на самий процес роботи. Ми мусимо мати одне визначення. Фактура слова, духу і т. д. — це складові частини, і про них можна так говорити; не треба для них знаходити нового визначення, бо це значить — розбирати фактуру за частинами. Процес обробки має певне значення для самої фактури, для того, що сприйманню глядача підноситься. Це вірно. З живописом можна було б це питання поєднати. Далі, матеріал як такий: він подається в певній відповідності до своїх властивостей, своєї природи. Це також може бути те, що треба підкреслити. Треба додати до нашої дефініції ще момент самої обробки, оскільки він відбиває до певної міри форму, а форма — це також частина фактури. Тут важливо вийти з тієї концепції театру, яка у нас склалася з самого початку. І її треба розбити на три частини: на те, від чого відштовхуємося, на саму фактуру, тобто на посередній момент і сприйняття глядачем.

Ми дивимося на театр, як на щось таке, що існує тільки при наявності глядача, який сприймає рухомий матеріал, а також знаків, що посередне



повинне бути зроблене і від чого цей процес відштовхується. Оскільки цей процес є тим, що ми називаємо театром, цей динамічний факт — не статична установка, яка була в театрах (старих), оскільки ми так не підходимо, ясно, що нам потрібне таке визначення фактури, яке охопило б цілість цієї посередньої ланки. Ми думали, що цілість, і, може, воно так і є, що цілком вичерпується сума умовних знаків, комбінованих для викликання у глядача асоціацій з певною реальністю; отже, наявність певної піднесеної реальності і знаків, які її викликають, дає достатні асоціації.

Коли подумати добре, то тут все-таки дещо пропущено. Тут момент умисності пропущений у всій цій дефініції. Але є речі, що не належать до умисності, оскільки вони зумовлені просто природою, наприклад, природа матеріалів — те, що відбивається у фактурі від самого моменту обробки, те, що в живописі називається слідом долота.

Нам треба пам'ятати, що в нашому поділі немає місця для техніки. Коли ми так поставимо питання, як поставили, воно не буде повним. Мусимо доповнити: техніка взагалі ширше обробляє матеріал. Нам треба дати таке визначення, щоб воно охопило всю цю посередню ланку. Комунікальтивці ділять мистецтво на ідеологію і фактуру, і більш нічого. Нові конструктивісти відзначають у мистецтві три моменти: економічний, соціальний і формальний. Це чисто естетичний гандж. Справа в тому, що не існує театру без сприймання.

Матеріал у новому стані умовного знаку, мета якого — викликання у глядача асоціацій певної реальності, справа обробки матеріалу є фактура. У фактуру входять багато речей, що не фіксуються. Фіксовано входять: дія, форма. Справа тут не у фіксуванні, а в самій обробці.

20. 03. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 8

**Присутні:** *т.т. Курбас, Крига, Лішанський, Тягно, Макаренко, Ірій, Усенко.*

Порядок денний: продовження визначення основних дефінітивних понять. Ідеологія.

“Ідеологія — це те, від чого відштовхується автор при побудові і задумі свого твору” (*Кудрицький*).

“Ідеологія — це виявлення суми загальних начал твору, які виправдовуються класом” (*Крига*).

*Курбас:* Ідеологія — це щось таке, що не мусить бути виявлене, воно існує, як певна надбудова, воно може виявлятися і виявляється в усіх наших діях, вчинках, творах. Річ не в тому, що вона виявляється, а в тому, що вона є. Поневолені класи мають також свою ідеологію. Тут не можна забути одного, при визначенні ідеології нам не можна поминути такого факту, як походження всякої ідеології від буття, через те, що ідеологія є відбитком буття в законах моральних, етичних, у всьому світогляді даного класу. Це треба підкреслити.

Друге: під ідеологією розуміють усяку надбудову такого порядку: ідеї, системи і т. д., поняття доволі широкі. Луначарський так і визначає, і тим обмежується, що ідеологія — це є відбиток буття, і більш нічого. Цього мало. Під ідеологією розуміється устрій, але устрій не визначається певним співвідношенням громадських сил, співвідношенням продуктивних сил; але ж він — це щось таке, що може впливати на ідеологію, як саме одна з форм буття (капіталістичний устрій, соціалістичний устрій). У всякого класу є своя окрема ідеологія. За основу визначення ідеології треба взяти соціально-економічні підстави.

Ідеологію розуміємо так, як її розуміють марксистки. Ідеологія, цільова установка, ідея — все це речі, які всюди можна знайти. Залишимо це — відкладемо на наступне засідання. Зупинятися на речах, які не мають безпосереднього стосунку до театру, як певної концепції, немає сенсу. Все те, що ми робили досі, цілком виходить із сучасної марксистської системи. Оскільки це так, ми звертаємось до визначень, які загальні, які зачіпають не тільки театр, а зачіпають усе життя в цілому: на зразок ідеології цільової установки, техніки театру, малярства, чищення черевиків — такі речі нам по суті відомі, ми так чи інакше визначали нашу театральну роботу. Тепер нам доводиться визначати цю формальність, щоб проглянути прийняту Марксовою наукою дефініцію цих понять і засвоїти її в певній, більш уточненій формі.

На найближче засідання станції принести дефініції.

Зробимо маленьку роботу, яка посуне вперед справу орієнтації в нашому матеріалі. Ми перелічимо, по змозі детально, той матеріал, який входить у фактуру спектаклю, щоб у цьому не було прогалин. Треба виходити з якогось принципу. 1) Тут ми можемо поділяти цей матеріал за таким принципом: за тим, як він доходить до глядача (дещо тут не доходить). Перш за все ми перелічимо матеріал як такий. 2) Прикмети нового стану, в якому матеріал перебуває у фактурі. Наприклад: ритм, динаміка, речі, які самі по собі не є вже матеріалом. Ритм — це певна окрема категорія фактури. 3) Технічна установка на зразок машинерії. 4) Техніка обробки матеріалу — як певний метод обробки.

Композиція — це якість нового стану, в якому матеріал перебуває. Це прикмета нового стану. Прикмета нового стану — це питання форми. Композиція — це питання форми.

Матеріал взагалі. Виникає питання, як розбивати цей матеріал, за якою певною приналежністю і до чого. Наприклад, від сприйняття оком, вухом, носом. Роботу треба було б класифікувати за якимсь ключем. Чи зручно розбивати за тим, як матеріал доходить, для чого призначається? Ні. Актор, наприклад, сприймається вухом, оком і т. д. Можемо розбити матеріал на живий і мертвий. Це дуже грубий поділ. Є, однак, мертві речі у фактурі, які не раз бувають живі, як ні один актор.

Матеріал — це сировина, з якої вироблені елементи спектаклю. Фактура у нас — як матеріал у новому стані. Треба з цього виходити. Коли ми на сцені чуємо звук сурми, то елемент фактури на сцені — сурма, матеріал, який видає звук: це також фактура, це новий стан. Наприклад, кларнет. Сам кларнет — це вже новий стан матеріалу, це прилад, технічний

засіб, інструмент, який сам по собі перебуває в стані спокою. Коли він грає, він становить фактуру, сам будучи в новому стані, як матеріал у стані вібрації.

Що є фактурою кларнета: сам вигляд кларнета чи його звук?

Він не є твором мистецтва, він є технічний інструмент, такий самий, як молоток; він також має свою фактуру, але коли він входить як елемент нової фактури — то він може грати різні ролі. Тут не треба плутати різні фактури. Кларнет має свою фактуру, він може бути винесений на сцену, як аксесуар і завдяки тому, що він буде в стані руху, він уже буде в новому стані. Коли він за сценою вібує, як певний умовний знак, то це новий стан матеріалу. Раз інструмент на сцені, це такий же елемент фактури, як костюм, як ціпок і т. д. Усе, що потрапить у поле зору глядача, його слуху, сприймання і т. д., є фактура. Раз предмет виводиться на сцену, він тим самим потрапляє в новий стан. Наприклад, актори, статисти проходять через сцену: це людський матеріал як такий, але він у новому стані.

Мистецтво — це вміння викликати у глядача певний процес. Оскільки диктовий шолом — не мідний, щоб він у нас зробився мідним, треба проробити певний процес. Так само відносно стільця, який стоїть і набуває значення, коли з ним проробляють певні дії, коли до нього прив'язують певну кількість процесів, для того, щоб цей стілець перейшов зі свого нормального вжитку до ненормального — цей процес повинен бути пророблений і в глядача. Це питання можна розглядати в певній площині. Певний момент динамізму, який примушує художника ставити будинок косо — що це таке? Коли мистецтво — це піднесення глядачеві якого-небудь життєвого явища в підкресленому вигляді, що звертає на себе увагу, то, оскільки звичайний дім нічого не викликає, а якщо він косо збудований, звертає увагу на себе, то художник і ставить його косо. Це ключ, на якому базується сучасна театральна установка, і дуже й дуже наукова.

Як класифікувати, наприклад, катеринку? Вона винесена на сцену, рухається, грає. Вона сприймається як річ. З появою катеринки у глядача з'являється ціле море асоціацій: вуличності, запорошеності, фальшивості, об'єму і т. д. Вона винесена — це новий стан; як її класифікувати? Вона і для ока, і для слуху. Значить, треба знайти ще третю і четверту категорії, бо матеріалом театру може бути і є, наприклад, здатність актора імпровізувати.

Ми розбираємося в тому, з яким ключем підійти до поділу самого матеріалу. Цей ключ т. Крига пропонує ділити через цілий ряд сприймань, — я тверджу, що так ділити буде важко, оскільки у нас небагато таких матеріалів, які сприймаються одним із наших чуттів. Наприклад: відчуття катеринки — вони є моментом, у якому беруть участь не лише слух і зір, а й дотик, непрямо, так само, як цитрина викликає відчуття кислоти.

Найвірніше буде ділити матеріал на: 1) актора; 2) не актора. Це дасть акторові належне йому місце головного фактора театру. Актор і не актор,

це недобре тому, що це твердження через заперечення. Як визначити “не актор”? Сюди входить усе: і костюм, і аксесуари, і ін.

Під актором ми розуміємо певне активне і мисляче самокероване начало, яке так чи інакше вільно діє. Під “не актором” розуміємо інші речі, наприклад: собака — це живий матеріал, але він потребує стороннього керівництва. Зупинімося на цьому поділі.

Матеріал взагалі ділиться на: а) актор; б) не актор.

а) Актор ділиться на амплуа: коханці, коміки і т. д. Для поділу на амплуа візьмемо книжку Мейерхольда і проглянемо, чи вона годиться для нас.

б) Не актор. До цього розділу підійдемо так, як будемо розуміти матеріал у цій стадії, так, як він є: дерево, залізо, шовк, оксамит, світло і т. д. Не новий стан матеріалу, а сировина. Так само, як резонер має певні здатності, так само і дошка має певні властивості, дані якості, і може бути вжита. Сюди може входити все, навіть дерева, які ростуть у саду, бо під ними ми можемо поставити спектакль. “Не актором” є все аж до моря, до гір включно,— все видиме.

Амплуа — це друга природа, здатність матеріалу, його здібності і можливості стосовно фактури. Саме амплуа визначається певним психологічним характером, реагуванням на певні завдання, ситуації. Точного розмежування акторського амплуа не може бути, бо актор може тридцять років бути бездарним, а на тридцять перший рік знайти своє амплуа.

22. 03. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 9

**Присутні:** *т.т. Курбас, Василько, Лішанський, Кудрицький, Крига, Отмар, Івашутич, Макаренко, Карпенко, Ірій, Стрелкова, Пігулович З., Савченко.*

Порядок денний. Визначення дефініцій. Ідеологія.

Суспільна психологія є резервуаром для ідеології, котра систематизує думки, почування, відчуття образів і відчуття як такі,— вона систематизує саму суспільну психологію. Ідеологія — це згусток систематизованої суспільної психології. Із зміною суспільної психології міняється і суспільна ідеологія (визначення ідеології за Марксом — Бухариним).

Суспільна психологія — не тільки резервуар, вона — посередня ланка буття. Через суспільну психологію родиться ідеологія. Поняття “резервуар” дуже пасивне. Резервуар розуміється тут, як наповнений сольовим розчином, у якому йде кристалізація. Питання остаточної фіксації дефініції “ідеології” настільки важливе, що визначення закладемо в матеріал і ще покопаємось, може, ще знайдеться яке-небудь інше. Поки що тимчасово запишемо так:

Ідеологія — це викристалізований у суспільній психології відбиток буття, що в свою чергу систематизує суспільну психологію.

Матеріал. Матеріал — це, по суті, всяка сировина. Знання режисера про закони ритму — це матеріал.

Актор — це матеріал живий, співчутливий, творчий. Проект дефініції З. Пігулович: “Первісний стан всякої речі, яка мусить бути організована в майбутньому — це матеріал”.

Проект дефініції Криги: “Все, що піддається обробці, є матеріал”. Статуя — це для декоратора матеріал. Режисер кіно знімає скелю, яка не підлягає обробці,— скеля все ж таки матеріал.

Первісний стан всякої речі, що має бути зорганізованою в майбутньому, є матеріал. “Що має бути” — не годиться. В такому напрямку: мені треба, наприклад, для п’єси двох акторів, а я маю їх тридцять. Усі — матеріал для п’єси. Момент вибору є моментом обробки матеріалу. Чи мають вони бути організовані? Ні. Тільки двоє. Коли я вибираю двох, то я обробляю і двадцять вісім інших, я, як режисер, продумав кожного актора, вирішував, обробляв його з усіх боків,— і відкинув, як непотрібний матеріал. Можна виходити у визначенні матеріалу з такої стадії первісності, яка потрібна. Наприклад, для режисера потрібне світло, яке він надалі розкладає на лампочки, прожектори й інше освітлення.

Секрет не в дефініції, а в тому, що в такій дефініції може бути примітка: що момент вихідності стану можна розглядати в розумінні такої мінімальної чи максимальної технічної готовності, при якій це можливо.

Проект дефініції Василька: “Всяка річ у своєму вихідному стані, що входить складовою частиною в даний твір, будучи організованим чи впорядкованим за певним принципом, є матеріалом даного твору”.

Проект дефініції Кудрицького: “Річ у стані певної технічної готовності — це матеріал”. Невірно. Наприклад, водоспад. Чи міняв його хто-небудь за допомогою техніки? Ні. А він є матеріалом навіть для спектаклю.

Проект дефініції Макаренка: “Вихідний стан кожної речі зокрема, з якого починається організація їх в одну нову річ,— це матеріал”.

Тимчасова дефініція з проекту дефініції Криги: “Все, що підлягає переведенню в новий стан для створення нової речі,— це матеріал”.

24. 03. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 10

**Присутні:** *т.т. Курбас, Кудрицький, Тягно, Крига, Макаренко, Ірій, Лішанський, Стрелкова, Івашутич, Карпенко, Отмар.*

Порядок денний. Формулювання дефініцій — продовження. Ідея.

*Курбас:* В основі роботи над спектаклем лежить певна ідея. Як ми її будемо розбирати? Ідея взагалі — це занадто широко. Треба б у вужчому застосуванні до театру.

У кого є пропозиції?

*Кудрицький:* Ідея п’єси — це своєрідне, залежне від філософського світорозуміння, індивідуальне тлумачення провідної думки виявлення, яке закладене в завдання спектаклю.

*Крига:* Провідна думка — це ідея.

*Курбас:* Як ви відзначите різницю між тенденцією твору та ідеєю твору? Одна ідея може бути закладена в кілька принципів. Філософія — це те, що ми хочемо спростити. Світорозуміння вичерпується ідеологією.

Ідея не обов'язково живиться філософією, тобто абстрактним мисленням, вона живиться цільовою установкою та ідеологією. Провідна думка — це ідея. Вона може бути тенденцією. До розв'язання питання можемо дійти прикладом, а саме: на сцені чи в п'єсі виведено якусь подію, що виникає з певних взаємовідносин поміж персонажами, наприклад: скажімо, який-небудь капіталіст експлуатує своїх робітників. Візьмімо п'єси, наприклад, “Машиноборці”. У п'єсі є якась ідея. В чому ж вона полягає, як її накреслити, назвати? Можна взяти й інші п'єси, “Джіммі”, “Макбета”, “Зайців” чи “Пошились”, або навіть і чужі п'єси, не наші.

Як брати, чи спектакль, чи саму п'єсу?

Як зручно. Ідея переломлюється через спектакль. Під ідеологією спектаклю розуміється щось усепроймаюче. Ідея спектаклю стосується змісту, але вона не є змістом, вона відноситься до суті і не цілком розв'язує питання.

У ній також щось є, тільки не все. Наприклад: “Машиноборці”. Чи не буде це їхньою ідеєю? Сформулювати її можна так: проклята темрява і злидні... — не так. Скажімо, на фоні проклятої темряви і злиднів людина може воювати зі своїм спільником. Може, воно трохи нескладно. (*Кудрицький*: “Тоді ідея п'єси буде — загальний висновок”.) Він є цей момент, висновок, але ось ще як Платон визначив ідею: “Ідея — це сутність даної речі, відбиттям якої є реальний предмет”. Отже, цього окреслення ми не можемо прийняти, через те що ми матеріалісти. Але дещо споріднене, тільки навиворіт, є і в нашому розумінні. Коли ми бачимо певну подію у відносинах поміж людьми, ідею,— ми висуваємо її над дійсністю, ставимо над дійсністю, як певну думку; але це не вичерпне, не тільки як думку, але також, можливо, як завдання. Скажімо, ми йдемо боротись за ідею комуністичного устрою. Ми над дійсністю ставимо думку, як певну можливість, яка виростає в завдання. Ідея є чимсь вторинним по відношенню до дійсності.

Ми можемо певний реальний факт з'ясувати собі як певну думку, яка уявляється нам самим у цілком інакшому світлі: наприклад, історія з англійським рухом. Він може дати і іншу ідею, він може висунути ідею, що все це темне бидло і є ворогом прогресу. Це не треба змішувати, як суму висновків. Я намагаюся брати це питання широко. Тенденція — страшенно близька на практиці річ до ідеї. Ідея — це свого роду принцип, ідея, сказати б, констатує, а не доводить.

*Лішанський*: Можна б так сказати: ідея не має такого спеціального завдання, як тенденція. Вона претенціозна, вона нав'язує. Тенденція відкрита, хоча вона і прихована. Ідею треба завжди знаходити. Ідея не висловлюється, її не можна висловити, не позбавивши її принципового, всеохопного моменту.

*Тягно*: Ідея мається на увазі.

*Курбас*: Вона і виявляється. Які ми маємо моменти, на яких можемо спинитись? Це те, що ідея може мати тлумачний характер, що витлумачує по суті і глибоко, а не як-небудь. Вона має у своєму тлумаченні таке саме замкнене коло, характер, як має його принцип.

*Лішанський*: Можна сказати, що вона має і визначальний характер.

*Курбас:* Ми бачимо на вулиці, як демонструють страйкарі, як вони б'ються з поліцією. Ідея цього — боротьба класів. Виходить, причина... або приклад невірний — треба щось інакше.

*Лішанський:* Такий приклад: білі схопили комуніста і поставили його до стінки. Він починає пропагувати свої думки. Виставляю ідею цього моменту — те, що ідея вища від смерті, те, що його не зупиняє й перед смертю.

*Тяго:* Той самий приклад зроблений невміло і дешево: якщо він співає “Інтернаціонал”.

*Лішанський:* Або він дає ляпаса...

*Савченко:* Ідея більше пов'язана з якоюсь щирістю, ніж тенденція.

*Курбас:* Ідея має моменти тлумачного характеру, однак не має завдання тлумачити. Тлумачення — це щось інше.

*Кудрицький:* Ідея — всеохопне уявлення, яке витлумачує суть даного твору.

*Курбас:* Не тільки витлумачує, це лише один із моментів.

*Крига:* Виявлення нової чи свіжої думки, розуміння факту, реальності речі — це є ідея.

*Курбас:* Ідея — не виявлення.

*Крига:* Нова думка, розуміння факту реальності речі — ви брали як приклад “Машиноборців” — нова думка, розуміння.

*Кудрицький:* Коли “Машиноборці” можуть викликати, висунути таку ідею, то, з одного боку, темрява примушує боротися навіть зі своїм співником, з другого боку — таке бидло буде боротися з прогресом: це дві цілком протилежні думки, це і є розуміння.

*Курбас:* Так, це розуміння. Тільки цього мало. Розуміння — це процес умовиводів. Так може бути найкраще, і це значить: думка або завдання, яке ми ставимо над дійсністю, виявляючи суть цієї дійсності чи її бажану можливість — є ідея. В тому, що ми ставимо над дійсністю — матеріалістичне розуміння. Ми ставимо цю думку і ставимо її над дійсністю, і вона, ця думка, виявляє суть цієї дійсності. А з другого боку, вона може бути і певним завданням, бажаною для здійснення можливістю. Тому ми кажемо, що ідеаліст — це людина, яка має перед собою якусь ідею, прагнення до чогось кращого і певне завдання. Стосовно театру ми можемо зупинитись на першій половині: думка, що виявляє суть дійсності. Ця суть може бути різною. Вона може бути в аспекті соціальної проблеми, — ідея соціальної суті, може бути в аспекті психологічної проблеми.

*Василько:* Чи не краще “уявлення” замість “думки”? Ідея — це уявлення. Я все мислю конкретно. Уявлення — це точнісінько те, що ідея. (Не пригадаю, хто прирівнює ідею в мисленні до виду в природничій термінології. Вид — це конкретна річ. Він існує. Є незліченна кількість тварин.) Коли це думка — то це дуже широко, коли уявлення — це конкретніше. “Думка” — під це легко підтасувати мораль. “Ідея” — поняття значно ширше.

*Курбас:* Так, “думка” — не вичерпує. Але поняття “уявлення” — воно й близьке, але, з другого боку, страшенно розпливчасте, через те що в “уявленні” нема нічого сконденсованого, нічого замкненого. Ідея тому і є

ідеєю, а не мисленням. “Думка” — не тільки широка; в крайньому випадку можна про неї говорити, як про вузьке поняття, що ми розуміємо під логічним мисленням, не включаючи сюди образного мислення.

*Василько:* Коли я маю якусь ідею, то вона є щось компактне. Коли винайшли аероплани, у винахідника була ідея; як вона буде проведена в життя, він ще не знав, але ідея була ясна; як буде виглядати яка-небудь машина часу — невідомо, але ідея ясна.

*Савченко:* Ідея може розглядатися в динамічному розв’язанні.

*Курбас:* Нам ідея цікава, як даний факт, як дана категорія.

*Крига:* Задум.

*Курбас:* Це дуже широка річ, і дуже багато речей можна притягати до цього. Може, ми так зробимо, що просто поставимо обидва слова поруч, оскільки одне не вичерпує і друге не вичерпує, а одне й друге дадуть ясне уявлення про те, що треба. Ідея ніколи не статична, вона не є завданням.

*Василько:* Ідея вища від того, що тлумачиться.

*Лішанський:* Вона не є завданням до виконання.

*Курбас:* Завдання — це можлива функція ідеї. По суті: чи це думка, чи уявлення? Найзручніше: це думка, уявлення.

*Василько:* Ідея-думка, уявлення чи завдання, яке ми ставимо над дійсністю.

*Кудрицький:* Коли ми думку, уявлення ставимо над дійсністю, чи воно буде виявляти суть дійсності? Воно виявлятиме суть того, що буде.

*Курбас:* Так, як ми її побачимо, суб’єктивно, навіть про минуле.

*Кудрицький:* Це щось таке, чого нам треба досягнути: це ідея.

*Курбас:* Ні, можете поставити питання так: ідея космосу, тож чи треба її здійснювати, в такому розумінні: знайти певний ключ до цієї дійсності, яка зрушує, зачіпає, викликає на діяльність — це цілком інше питання, що вона іноді є стимулом.

*Кудрицький:* Коли я маю певне уявлення, яке я ставлю над дійсністю, то ідея буде визначати суть цієї речі.

*Курбас:* Не суть дійсності. Ви бачите суть дійсності, коли, наприклад, ці двоє людей не можуть помиритися. Ви можете це констатувати. Це та думка-уявлення, що ви поставили над дійсністю; щось таке, що розв’язує цю дійсність у всяких взаємовідносинах і в своєму бутті, і ви можете з того, що ці двоє людей непримиренні, витворити собі ідею примирення, яка ставиться, як певне завдання. Значить, коли ви з тієї дійсності робите висновки, щоб її змінити, то це одне, а коли ви констатуєте факт, даєте певну оцінку не морального характеру, чи якого-небудь іншого, а оцінку, що виявляє суть, очевидно, ваша ідеологія буде тут керівною.

*Кудрицький:* Думка і завдання, які ми ставимо над дійсністю, або виявляючи цю дійсність — є ідея.

*Курбас:* В обох випадках ставимо думку над дійсністю: тільки ставлячи над дійсністю, можемо давати цьому дальший хід і можемо це просто пізнати; думка, уявлення — це є елементи пізнання, і вони можуть бути елементами, що діють як певна мета, стимул, останній стимул, що пориває до дії, до певного здійснення.



*Василько:* Ідея може бути висновком.

*Курбас:* В ідеї є можливий момент висновку. Коли бачимо, наприклад... Взагалі всяка надбудова є висновком, але вона не є висновком у точному розумінні цього слова. Висновок — це визначення причинності, це швидше процес.

*Савченко:* Ідея абстрактна, чи... вона виходить з реальних можливостей?

*Курбас:* Ідея абстрактна, але вона виходить як в якій стадії. Абстракція — це оголення від випадкових речей, певна схематизація явищ, оголення її в такому розумінні. Ідея може бути і абстрактною, і конкретно в залежності від того, з чим вона стикається і як вона визначається.

*Савченко:* Думка, яка, базуючись на реальних можливостях, ставить собі метою розв'язання тих чи інших проблем, або завдання виявлення суті даної речі, або перетворення... є ідея.

*Курбас:* Чому з реальних можливостей?

*Савченко:* Ідея комунізму виходить із реальних можливостей.

*Курбас:* Коли винаходили літак, спочатку думали про те, як би зробити крила. А вам не хотілось за дитячих літ політати? А це певна ідея, і там ви не виходили з реальних можливостей. Ми не можемо будувати так, як нам бажано, а так, як є на ділі. Безумовно, ідея береться при відштовхуванні від цілком реальних речей, від певного досвіду, здобутого з реального світу, як усе, але це ще нічого не пояснює. Ідея має не тільки такі здатності, як розв'язання проблем. Наш режштаб — дуже конкретне зібрання людей, яке має завдання розв'язання проблем, а проте ми не є ідея. Безумовно, в основі нашої праці лежить певна ідея — ідея самовдосконалення.

*Савченко:* Все ж таки повинно бути зрозуміло, для чого вона потрібна.

*Курбас:* Для чого — не потрібна. Можуть бути різні причини: для чого. Наприклад, щоб висадити в повітря все людство. Ідея не робиться обов'язково для чогось. Ідея — це думка, уявлення, яке ми ставимо над дійсністю і яке виявляє суть цієї дійсності чи її бажану можливість.

Композиція.

*Василько:* Оформлення задуму через використання проробленого матеріалу — це композиція. По-моєму, композиція — це процес. Щоб скласти твір, треба мати задум. Порядок, як хто поставив одно за другим — це композиція.

*Тягно:* Це не процес, а закінчення процесу творчості.

*Василько:* Композиція драматичного твору — це процес. Композитор — це людина, яка вибирає з тисячі звуків і впорядковує їх у певному порядку за певним ключем. Він оформив свій задум.

*Кудрицький:* Чи не можемо ми говорити про композицію, як про певний стан речі?

*Василько:* Композиція — процес чи ні?

*Курбас:* Може бути процес, а може й ні. Може бути процес компонування. Залежно від того, що нам потрібно. Все на світі — процес. Коли ми так будемо підходити до питання, то композиція суміститься з ідеєю і т. д. Чи композиція є наслідком, чи вона важлива нам у всіх перипетіях свого

становлення? Вона важлива нам, як наслідок. Нам важливий певний порядок і певна послідовність, яка є між частинами.

*Тягно:* Закінчене органічне злиття всіх частин твору в одне ціле за певним принципом є композиція.

*Курбас:* Слово “злиття” — погане. Важливий самий порядок, у якому вони зливаються; не природне відношення частин — чи вони в злитому стані, чи в стані лежання, — а важливий певний порядок. Закінчене органічне зіставлення всіх частин твору в одне ціле за певним принципом є композиція.

*Лішанський:* Порядок організації окремих частин твору за певним принципом, що в результаті дає одне ціле, є композиція.

*Курбас:* Композиція — це є форма спектаклю.

*Крига:* Не кожна форма може бути композицією.

*Курбас:* Композиція стосується цілості, тільки цілості.

*Крига:* Може бути форма і не композиція. Спектакль не є добре зроблений, а він є до певної міри формою, хоч це бездарна композиція.

*Курбас:* Чи вірно те, що органічне, і чи воно стосується всіх частин твору? Органічність у зовсім іншому плані. Ми всі щось інше уявляємо про композицію. Щоб не змішувати, скажемо, наприклад, чи належить до композиції таке: яка сцена після якої йде, яка сцена коротша, яка довша, як розташовані поодинокі моменти дії в цілому, як саме вони розташовані, — чи належить це до композиції?

*Савченко:* Ритм у цілому належить до композиції.

*Курбас:* Ритм сцени — належить чи ні?

*Кудрицький:* Із певного безпредметного уявлення виникає композиція.

*Курбас:* Це визначається принципом.

*Лішанський:* Кожна сцена має свій ритм. Цей ритм береться до уваги в композиції.

*Курбас:* Те, як актор рухається, як він говорить — це належить до композиції чи ні? Належить.

*Тягно:* В якій залежності перебуває фактура від композиції і навпаки?

*Курбас:* Композиція — це частина фактури, фактура — це всеохопний момент.

*Крига:* Не одноцільно взяте від спектаклю є фактура.

*Курбас:* Все є фактура, весь матеріал спектаклю — це є фактура. Матеріал у новому стані — це також композиція. Мається на увазі матеріал драматургічний, сама дія, робота на сцені, виходи і т. д.

*Крига:* Замість “частин” — дійових моментів.

*Курбас:* До побудови всякі питання про органічність мусять відпасти, це властивість не обов’язкова, задум як такий оформлюється, він у zdeформованому виді оформлюється.

*Василько:* Я думав про композицію як процес.

*Курбас:* Фактура — це все, і справа обробки так само. Так у нас і сказано. Фактура спектаклю — це фабула, ідея, жест, людина, дерево, залізо, машинерія і т. д. — все, що входить у поле зору глядача, є фактура.

*Кудрицький:* Нам треба дати визначення композиції картини, симфонії і т. д. Коли будемо говорити про композицію, як її розуміють майстри, то це порядок сполучення елементів.

*Курбас*: Є композиція в трикутнику, квадраті, колі і т. д., яка має певні закони співвідношення, порядок, послідовність у композиції, як частина чогось закінченого, якоїсь фігури, наприклад, Мати Божа з Дитиною.

*Лішанський*: Літературний задум, картина — сюжет.

*Курбас*: Композиція є, а літературного задуму немає.

*Кудрицький*: Ритмічний момент і в картині буде, бо ритм — це дія.

*Курбас*: Ритм виходить, може бути й замислений. Ритм стосується не тільки композиції частин, у лінійному розумінні, а також і фарб.

*Пігулович З.*: Момент композиції — це один з періодів роботи, це період визначення місця окремих частин.

*Курбас*: Не період, а співвідношення — порядок.

*Івашутич*: Наслідок організації всіх частин твору, поставленого за певним принципом, є композиція.

*Курбас*: “За певним принципом”, — це розуміється наслідок, — це також розуміється.

*Тягно*: Загальне співвідношення всіх частин твору — є композиція.

*Курбас*: Не тільки співвідношення, але й порядок. Порядок — це є співвідношення. Співвідношення, яке буде послідовним для якоїсь мети, для мети цілості.

*Савченко*: Що є у композитора композиційним моментом: ритм, метр і т. д.

*Курбас*: Не ритм і не метр, а зіставлення частин: тут буде вступ, тут сама мелокомпозиція, мелодія, там — кода. Є наука про форми композиції. Соната, вальс і т. д. — це моменти композиції.

*Василько*: Певне утвердження поодиноких частин твору, яке дає одне ціле, є композиція.

*Курбас*: Планове у стосунку до цілості співвідношення і розташування частин — це є композиція. Справа в тому, що поняття “співвідношення” не вичерпне. Планове з погляду цілості співвідношення і розташування — це композиція.

На наступний раз будемо розбирати класифікацію не акторського матеріалу в театрі.

25. 03. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 11

**Присутні:** *т.т. Курбас, Василько, Тягно, Крига, Макаренко, Юрій, Карпенко, Кононенко, Савченко, Лішанський, Стрелкова, Отмар.*

Порядок денний. Питання драматургії.

Як ми домовилися, всі товариші переглянули всі матеріали, які є під руками з цього питання. Сьогодні не буде певної систематизації всього того, що є, а просто пройдемо це питання у зв'язку з практичною роботою, будемо це поступово робити. Оскільки питання драматургії є нашою побічною справою, оскільки не всі ми збираємося бути драматургами, а оскільки це режисеру потрібно, оскільки питання драматургії має відношення до композиції інсценізації чи переробки, — остільки уміння драматурга обов'язково потрібне режисерові. Оскільки у нас є свій підхід до справи, остільки ми намагаємося первісне накреслення системи скласти,

якнайменше використовуючи певні готові матеріали, оскільки ми не робимо наукової дослідницької роботи, в якій переважають засвоєння і певна спекуляція у відомих системах, і оскільки ми хочемо і робимо свою систему режисури — цю систему театру, то набагато практичніше розглядати всі питання цілком заново, якнайменше зачіпаючи чужі формулювання, щоб вони якнайменше збивали нас, найменше ними користуватися в перший час, притягнувши весь чужий досвід вже тоді, коли чорновий начерк буде готовий, зроблений із назбираного нами досвіду. Треба до питання підійти найбільш свіжо, чутливо, як від нас вимагає цей відповідальний момент. Оскільки драматургія великою мірою є саме мистецтвом слова, оскільки слово є такою важливою часткою фактури драматургії, яка у великій мірі відрізняє драматурга від режисера, оскільки це цілком інше мистецтво, остільки це було б з нашого боку занадто сміливо — підходити до цього питання, не маючи в ньому досвіду. Тут скористуємося тим, що є, внісши поправки від драматургії, як від мистецтва компопувати спектакль. Наш театр уже натякає на певні нові закони драматургії, які досі вважалися, може, невірними.

Почнемо з практичної роботи. Це оживить нашу працю, а по-друге, відразу наочно поставить нам не в теорії, а на практиці питання і драматургії, і режисера, і композиції спектаклю. Зробимо так: ви візьмете собі якийсь матеріал, якийсь сам по собі епічний, не драматичний матеріал на зразок замітки в газеті і спробуєте цей матеріал поступово від лекції до лекції перевести в драматичний розроблений продукт. Для першого разу візьмемо таку замітку і всі спробуємо на підставі цього матеріалу, матеріалу цієї замітки збудувати драматичний конфлікт, уможлививши розробку його для театру. Коли прочитаєте чи Волькенштейна чи Кляйнара, вам буде ясно, що треба знайти в цьому матеріалі, розуміючи під конфліктом суперечність інтересів і діяння дієвих осіб. Завдання виллється в таку форму, що в тому матеріалі, який буде даний і в рамках якого відбудуться події, одна після одної, а не одна через другу, там, де немає руху сценічної дії, який називаємо конфліктом, без якого не може бути мови про драму, треба цей матеріал привести в такий стан, щоб він міг рухатися, щоб досить було піддати його праці уяви, щоб він міг у своїй часовій проекції розвиватися в драматичну дію. Візьмімо замітку з сьогоднішнього “Більшовика” під заголовком: “Це треба припинити”: “Три роки тому у нас, на шполянській цукроварні розвалилась стара лазня. Декому це байдуже — у кожного є ванна, а робітникам погано — ходили чорні. І тільки після багатьох постанов загальних зборів у 1923 році з якогось хлівчика зробили лазню. Робив цю лазню наш доморослий “технік” Куровський. За його планом парового казана було уміщено там, де мийються, а ручна помпа в роздягальні. Хоч і те, і друге можна було влаштувати збоку, в маленькій прибудові, котра стоїть зараз порожня, і тільки іноді міліція садить туди злочинців.

Обслуговують лазню двоє хлопців. Один топить, другий качає воду, і хоча начальство й вибирає найхолоднокровніших, але після жіночої лазні ці хлопці тікають, залишаючи навіть свою зарплатню. Продовжується це вже другий рік. Банщиків змінилося вже більш півсотні (у всіх слабкі не-

рви). Дійшло до того, що всі відмовилися гріти казани в жіночій лазні. Новий доглядач двору почав привчати до цього дівчину, але привчити дівчину не вдалося, бо накачати 4000 відер — це й хлопець не всякий зможе, а вдвох нема де повернутися. Тепер робиться так: качальнику жінки зав'язують хусткою очі, і він стає в роздягальні качати воду. Чи довго це буде — невідомо, але і з зав'язаними очима качальники чогось не видержують і часто тікають. А може, це все тільки хазяйський крок до своєрідного “побуту” під гаслом “долой стид”, а може, й ще де так провадиться “новий побут”.

Цукровик”.

Це допис, у якому конфлікту немає, а як він і є, його треба добудувати, його треба розробити у конфлікт дії. У всякому разі, ця замітка є відправною точкою; ви можете підмінити тему, сюжет, то значить тему, яку хочете, ви можете вставити; це можна розглядати і з точки зору безладдя нашого на виробництві, або, скажімо, “доморослого техніка”, словом, треба буде тему визначити. Сюжет може бути інакший. Ви робіть так, як робив би драматург, не маючи щодо цього ніякого зобов'язання. Ви визначте, поки вирішите цей аспект, чи це буде в аспекті комедійному, чи трагічному, чи в якому будете розробляти; правда, що навіть план вже з самого початку буде намічатися, оскільки вже в матеріалі є певні дані на те, в якому плані він може бути розроблений.

Ваша робота: ви розказуєте, а якщо у вас написано, тоді зачитуєте ситуацію, загально загострену, що переходить у драматичний конфлікт, де будуть певні персонажі, певна суперечність їхніх інтересів, і тим самим певна суперечність їхніх діянь. Очевидно, вам не можна забувати, що цей самий конфлікт не буде ясним, поки не буде окреслено характеру тих осіб, принаймні в такій мірі, в якій саме вони впливають на розвиток дії. Розроблення цілого сюжету не вимагається. Треба намітити конфлікт, зробити матеріал драматичним. Конфлікт не обов'язково вичерпується дійовими особами. Конфлікт — у розумінні наявних суперечностей і пов'язаної з цим певної боротьби. Він може бути глибшим — не тільки в людях, а й в установах. Вирішуючи питання конфлікту, можна глибше сягнути. Я думаю, що коли б ми їх штук п'ять розробили, то це була б надзвичайна школа; тоді, підступаючи до будь-якого роману, ми були б готові для самостійної роботи, і підступаючи до п'єси, також. Через те, що підступити до п'єси — значить зруйнувати її, а тоді тільки ставити. Мусить бути така кількість осіб, щоб конфлікт був драматичний.

На наступний раз принести визначення: тема, сюжет, фабула, конфлікт, діалог, монолог, драма, поняття драматичного і поняття сценічного.

4. 04. 1925 р.

**ПРОТОКОЛИ ЗАСІДАНЬ  
РЕЖИСЕРСЬКОГО ШТАБУ  
“БЕРЕЗОЛЯ”**

---

---

## ОРГАНІЗАЦІЙНІ ЗБОРИ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ЛАБОРАТОРІЇ “БЕРЕЗОЛЯ”

**Присутні:** *т.т. Курбас, Лазоришак, Мірошников, Долина, Лопатинський, Ігнатович, Бондарчук, Василько, Перегуда, Бучма, Затворницький, Шевченко.*

Голова — *Курбас.*

Секретар — *Василько.*

Порядок денний:

I. Напрямок показового театру товариства “Березіль”.

II. Репертуар показового театру.

III. Склад трупи.

IV. Режисерська лабораторія.

V. Шкільна праця лабораторії.

VI. Лабораторна праця.

VII. Секретаріат лабораторії.

VIII. Поточні справи.

I. Напрямок показового театру

Театр має бути:

а) Таким, що активізує за змістом, перероджує психологію сучасного глядача.

б) Таким, що виховує,— зробити постановки близькими сприйманню сучасного глядача.

в) Доступним широким масам при своїй аналітичності.

г) Живим — не одного типу, а в характері постановок розвиватись за певною лінією еволюції.

д) Не сміє бути еклектичним: перетворення всесвітнього репертуару в сучасному світогляді.

е) Тісно з'єднаним з життям (злободенність у широкому розумінні слова).

е) Має стати зразком для інших театрів.

II. Репертуар показового театру.

а) Драматична продукція революційного експресіонізму: Мюзам, Толлер, Кайзер, Мартіне, Дюмуе, Роллан, Меріме.

б) Інсценізації, пов'язані з національним настроєм (вплив на молодь вузів — заступити історичному романтику — вільне трактування історичних тем, сполучення з сучасним рухом: “Гайдамаки”, “Сонце Руїни”, “Розбійник Кармелюк”).

в) Вільні композиції (нова драматургія) з участю поетів, нові драматичні твори.

г) Класична драматургія (революційна романтика, народний європейський репертуар, яскрава комедія) — незалежно від того, чи на теми сучасного побуту, чи на традиційні теми.

д) Українська народна драма — дати зразки народного театру. Висвітлення найкращих творів наших драматургів із загальнолюдського погляду. Найближчі постановки: “Гуда” Мюзам. “Ніч” Мартіне. “Людина-маса”, “З півдня до півночі”, “Пекло”, “Шлях”, “Сонце Руїни”. Шекспір.

III. Склад трупи показового театру.

Запросити таких осіб:

З першої майстерні: Авдієва, Бабіївна, Гавриленко, Комарецька, Пігулович, Парфененко, Марич, Нецадименко, Чистякова, Смерека, Титаренко, Коваленко, Антонович, Балабан, Ирїй, Ігнатович, Кононенко, Кудрицький, Шагайда, Воловик, Домашенко, Савченко, Шевченко.

З другої майстерні: Бабенко, Бондарчук, Бучма, Василько, Гаккебуш, Добровольська, Долина, Карпенко, Лопатинський, Мануйлович, Панченко, Перегуда, Обломієвська, Рева, Музиченко, Самійленко, Струтинська, Салько.

З-поза майстерень:

Мар’яненко, Каргальський, Замичковський, Мещерська, Сердюк, Радчук, Липківський, Маслюченко, Горенко, Сидоренко.

IV. Режисерська лабораторія. Школа нових режисерів.

Експерименти нових праць. Колектив режисерів для показового театру.

V. Шкільна праця в режлабораторії (система — теорія музики), матеріальне оформлення (малювання), сценознавство, як педагогічний метод, композиція вистави, драматургія, електротехніка, театральна машинерія, хореографія.

VI. Лабораторна праця в режисерській лабораторії. Наукове розроблення театральної вистави (аналіз), мізансцени, рух, звук, сценічні ефекти, будова і підробка, досвід постановки уривків у різних стилях, індивідуальні експерименти, теоретична розробка питань театру (виробництво) і фантазія) проблема синтетичного театру. Макет. Будова сценічного майданчика. Театральна термінологія.

VII. Секретаріат лабораторії.

Обрано одного секретаря — Василька.

Склад режисерської лабораторії (тимчасовий):

Курбас, Затворницький, Лопатинський, Ігнатович, Бучма, Василько, Долина, Бондарчук, Шевченко, Перегуда.

VIII. Поточні справи

Наступне засідання — середа 7/IV, о 12-й годині. Хрещатик, 29.

Розробити репертуарний матеріал.

Революційний експресіонізм: Курбас, Затворницький, Ігнатович.

Інсценізації: Лопатинський, Шевченко, Перегуда.

Класична драматургія: Долина, Бучма, Шевченко.

Українська народна драма: Василько, Бондарчук, Лопатинський.

4.03. 1923 р.



## ПРОТОКОЛ № 9

**Присутні:** *т.т. Курбас, Лопатинський, Бортник, Пігулович З., Шмайн, Василько, Крига, Тягно, Долина, Лішанський.*

Порядок денний: Ідеологічна і формальна декларація “Березоля”.

*Лопатинський:* Обговорення тих питань, які будуть підлягати найближчому обміркованню режштабу — це справа не одного засідання, а цілої низки засідань; використавши присутність т. Леся, треба з’ясувати багато справ, з якими ми не можемо дати ради. Питання такі: в першу чергу треба закінчити ту роботу, яку ми вже не раз починали, тобто закінчити й остаточно зафіксувати і поставити всі пункти нашої індивідуальної і громадської мистецької платформи. Цю роботу треба закінчити обов’язково, бо на цьому базується праця всіх наших станцій. Це одне питання. Друге питання: вироблення плану праці режштабу, як по цілій організації, так і за постановками; уточнення в зв’язку з цим, з’ясування методу роботи, підхід до обробки кожної речі зокрема. І третя справа: розробка методології праці.

*Курбас:* Порядок дня такий: 1. Зафіксування платформи. 2. Дальший план роботи режштабу, як по лінії організаційній, так і по лінії вузькій. В ці речі можна вкласти все.

Наша платформа, коли розуміти під цим також і наше становище, як мистецько-громадської організації: кладу натиск на слові “мистецькій”, поміж іншими організаціями — вони між собою тісно пов’язані. Я б пропонував таке: 1. *Платформа*. 2. *Становище* наше, як мистецько-громадської групи серед інших організацій, оскільки цим буде диктуватися питання тактики. Пропоную обрати другий пункт — середній. Цей пункт пропоную розкласти: буде матися на увазі виробничий план, розроблення нашої методології — вірніше *методики*, робота по всіх наших станціях.

*Лопатинський:* Це можна зараз зафіксувати, а коли підійдемо до другого пункту, його доведеться розбивати на дрібніші.

*Пігулович З.:* Значить, мається на увазі план роботи назовні й організаційний план усередині.

*Лопатинський:* Зафіксування охопить обговорення так широко, як це пропонує тов. Лесь. Спочатку найкраще було б із того, що робиться, з тих думок, які нам подасть т. Лесь, уточнити і зафіксувати їх, щоб це могло служити для всіх товаришів чи просто документом, який вони усвідомлять, чи документом, який нам у час відсутності т. Леся замінював би авторитетну особу, певною платформою, яка буде покладена в основу всієї нашої організації.

*Курбас:* Маленький вступ до питання. Вважаю, що це питання вкрай назріло, те саме, з яким ми стільки років, приблизно два роки, існуємо, і платформа наша зафіксована у своїх часткових складниках, а не в певному цілісному вигляді, який би давав відповідь на всі питання, з якими ми зустрічаємось у своїй роботі і в житті; значить, цей досвід мінімальний. Зв’язані провінційними обставинами, коли на нас — людей продукції — звальюється проблема наукової розробки питань, до яких ми маємо відношення, безумовно, нам страшенно шкодить те, що ми внаслідок переван-

таженості роботи на всіх фронтах цього не зробили. Матеріалу фіксації наших поглядів на справу у нас досить багато. За останні роки ми пережили величезне зрушення, ми в швидкому темпі пережили еволюцію, яку протягом довшого часу переживав російський театр; і тут треба зауважити, що наш метод іде цілком у парі з тим з'ясуванням і утвердженням певної нової ідеології пролетарського класу, яке в нас протягом двох років відбувалося. Ми пам'ятаємо цей недвозначний ідеалізм, з якого ми починали; ми не пам'ятаємо періоду такої внутрішньої боротьби за світогляд, свідомі якого ми були; ми знаємо, що недвозначно обирати ґрунт, на якому стоїмо зараз. Метод ішов у парі з тим. Ми зовсім ясно перейшли від суто інтелігентського, наполовину естетського розуміння театру і його завдань у методі, ми перейшли від чистого психологізму в усіх його еволюційних стадіях, через перетворений психологізм, перетворення естетичного порядку до відділення цього перетворення й надання йому іншого характеру — певної доцільності громадської, до стадії, що дозволяє не komponувати, а монтувати цей процес, величезний процес — зрушення у світогляді, зрушення у методах роботи. Він і досі не знайшов правильного висвітлення, і досі публіка збита з пантелику, не знає — чому, що і як ми робимо. В своїй російській частині має схильність бачити відголоски московських театрів, в українській частині збилися з пантелику і часто вважають за краще організм, що повільно розвивається, в якому вони можуть поволі простежити помітні етапи цього розвитку. Це, безумовно, треба з'ясувати для всіх, і для нас.

Тоді, коли ми з'ясуємо це для себе, отже, коли виберемо певні положення, які виражають основу цієї самої еволюції, з'ясовуючи цим самим те, де ми зараз стоїмо, що ми робимо, на що ми мусимо орієнтуватися — це має першорядне значення. Безумовно, цей останній етап, який ми переживаємо, відповідає в громадському житті періодові форсованої агітації. Саме установка, яка пробивається в нашому методі, установка на діяння на глядача засобами, зв'язаними поміж собою, як форма, яка стоїть поза моментами злободенної еволюційності; ця наша установка — плоть від плоті і кров від крові цього періоду.

Тільки епохи громадського буття і такі, в яких є заклик до певної масової активності, до миттєвого зрушення з мертвої точки якоїсь історичної пори, — в такі епохи може розцвітати те, що позначилось на театрі — плакат. Все це, що ми робимо, аж до кількох комедій-гротеск — усе несе на собі відбиток плаката.

Ця кампанія в минулому році проти театру споглядання, для замилювання, характерним для якого є зображальність як така, де спектакль виявляється картиною, — знаходить своє глибоке виправдання. Наївно було б думати, що з цього періоду буття наше громадянство не вискочить. Громадянство Союзу оточене обставинами НЕПу, воно забуло, що таке постріл. На Заході все настільки заспокоїлося, що сурм бойових уже не чути, чути тільки якийсь таке підпільне клекотіння, й безумовно, що ми можемо вже сьогодні говорити про усталення певної перехідної форми побуту, яка, певно, намічається; ми вже сьогодні можемо говорити про те, що агітації треба приділити належне їй місце в нашій роботі, і треба зверну-

тися до чогось іншого. (Треба відмітити не тільки план нашої праці, але й формальний бік роботи, те, що організує глядача, що до глядача доходить поза змістом,— у всякому разі, ми не випадково взяли за зображення побуту.)

Не випадково у Терещенка в комедії зображено побутовість міщан. Коли ми ставили “Протигази”, зле ставили, все-таки у робітничого глядача вони мали добрий прийом. Товариші були свідками цього живого зацікавлення спектаклем у робітничій аудиторії. Це усталення нових фігур, нового типу життя, нового кута сприймання — воно вже є dokonаним фактом. У Москві Мейерхольд намічає якусь побутову п'єсу чи переробляє для сучасного побуту. Це стає загальним явищем.

Було б страшенно помилковим думати, що наш театр мав би стати якимсь побутовим театром, який би просто, так само чи трошки інакше, прийняв би за єдиний спосіб діяння на глядача побутові форми життя. Очевидно, перед театром після потрясіння, яке він пережив, завдання мусить стояти більш скомпліковане, більш складне. Хоч мені один з товаришів з комунікультивців — за склянкою пива — признався, що тепер реакція не тільки відчувається, але вона страшно гряде, реакція в найширшому розумінні, аж до політичної реакції, яка мислиться не як повалення рад, а як поправління рад; він мені сказав: “Дивіться, скоро павільйони у вас будуть на сцені”. Я вважаю, що проти такої постановки питання треба вести найнещаднішу війну. Перші ластівки цієї реакції, цілком невідомо, ми маємо. Маємо диспут в ЛНМ на тему “Відродження старого побутового театру”, де один з керманічів давнього українського театру Туркельтауб сказав, що Саксаганський мав би великий успіх, і взагалі робить випадки досить категоричні. Відповідь на це члена театрального “Гарту”, — це член комуністичної організації, писака, якого купили за добру вечерю, пише: “Гріхи наші, та й годі”. (Пише, що “нам потрібний нео-реалізм, який би в своїй ідеології базувався на класові, був класовим, пролетарським”.)

Ми тут маємо факт того словоблудства, до якого ми вже мали час звикнути. Вони уявляють, ніби зміст — це одне, а форму можна дати яку-небудь іншу, вони не можуть зрозуміти тієї істини, що зміст і форма залишаються в певній взаємодії, що зміст мусить проникнути в форму; на спектаклях Терещенка до чого тільки можна довести глядача. Глядач виходить із спектаклю дезорганізований, тому що брак тієї установки, яка протистоїть безсиллю, дає негативні наслідки. Ця ситуація, в якій ми перебуваємо, диктує потребу орієнтуватися: адже ми живемо в час, відмінний від минулого року, ми самі інакше дивимося на справи і перебуваємо в новому оточенні. (Я тільки сьогодні довідався, що фунт м'яса коштує 12 коп.) В ці часи послідовного вповзання сьогоднішньої фази нашої роботи в нову фазу ми мусимо відкрити нову сторінку, вона мусить внести нові корективи щодо всього: щодо змісту і щодо форми (коли це ділити). Гряде нове перетворення.

У своїй роботі ми трималися такого погляду. Ми вважали, що відіграємо якусь роль у будівництві нового життя, в нових його соціально-по-

літичних формах. В принципі ми справді відіграємо певну роль, будуємо щось нове у психіці й свідомості публіки.

Ми вважали, що треба обов'язково, коли йде кампанія за Рур, поставити "Рур", коли треба знищити рештки буржуазної психології, то треба ставити "Джیمмі Гігінза", коли треба зрушити певні підвалини, то треба ставити таку й таку п'єсу. Це було вірно. Ми виконували певну програму, коли не дня, то, в усякому разі, року, і це було цілком вірно. Ми відбудували свідомість глядача, користувалися такими засобами виявлення, які були для нас прийнятні. (Глядач приймав це не обурюючись, не позіхаючи.) А з другого боку, такими засобами, які могли сприяти, шляхом перебудови психіки, створенню завзятого глядача, людини твердої, часто ентузіаста, людини ХХ віку, яка потрібна для справ сьогоднішнього дня, для сьогоднішньої соціальної революції.

Ми вважали, що не створюємо пролетарської культури, бо вважали разом з іншими, що помилилися по-своєму, що культура — це певна сума, певні зафіксування і наявний в стороні комплекс усіх здобутків людського духу та праці. Ми вважали, що культуру не можна зробити, а вона сама витворюється при виконанні нами наших щоденних завдань. Ми казали й писали, що культура — це те, що відкладається в нашій щоденній боротьбі за існування, за переведення наших змагань. Тут уся помилка була в тому, що я особисто зрозумів тільки тепер, зрозумів це, знайшовши остаточно розроблену програму на цю тему наукової комісії в Москві, в "Пролеткультурі". Від цього розроблення доводиться внести цей маленький коректив, який знайдете в збірнику "Пролеткульту" ("Альманах", там є дві статті) — цей коректив нам треба, щоправда, внести.

Культура є те, що відкладається, і робити це, як певну мету, — нерозумно й непотрібно, але ця культура є вічно рухома, нічого такого, що б стояло в певному зафіксованому вигляді, нічого такого, що можна як певну культуру культивувати. Цей коректив у нашу установку, яка стояла окремо від усіх угруповань, безумовно треба внести. Ваша справа — це питання передискутувати і винести постанову, таку чи іншу, зорієнтуватися. Цього питання вам не уникнути.

Ми пишемо, що ми діячі на фронті культури. Фронту культури не може бути — існує боротьба за культуру на фронті такому-то. Всяка наша діяльність, наша робота, чи то продукція, чи то робота в громадському певному масштабі — вона має свою певну культуру, на яку складаються так техніка, як і засоби ідеології і т. д. Коли ми з'ясуємо собі це питання, тоді ще ясніше повинна стати перед нами наша установка.

Те, що ми робили — в основі своїй було правильно. Лозунг утворювати нових людей — не нових, а потрібних — вірний не завжди. Лозунг той, яким ми відрізняли себе від інтелігентщини, тобто що вище за все ставили доцільність в ім'я соціальної революції, лозунг, котрий кінець кінцем є органічно основним в ідеології пролетаріату, органічно основним у системі марксизму — цей лозунг, безумовно, є першим у нашій цільовій установці.

Утилітарна роль театру. Роль утилітарна не тільки з боку певних завдань, які стоять перед класом, але утилітарна просто в найширшому ро-

зумінні щоденної практики життя, його насущна потреба не тільки як для чогось цільного, як для якоїсь сили, але просто для кожного громадянина — пролетаря зокрема,— тобто утилітарність його поруч з усякими іншими предметами споживання, утилітарність на приведення до порядку втомленого організму.

Безумовно, третій момент повинен бути якось відтінений. Наше негуче ставлення до культури краси, в такому розумінні, в якому досі його вживають, те, що захоплюються акробатикою, її красою — повинно бути четвертим із заперечень, потрібним доповненням до попередніх пунктів, потрібним остільки, оскільки театр ще не виріс із лісу не окреслених і не уточнених понять; і оскільки ще не зовсім ясна перед театром у цілому мистецька дорога. Це поняття краси, яке викликає стільки суперечок тут у нас, на Україні, воно повинне знайти все розв'язання в тій ролі театру, що можна правильніше віднести почуття краси до задоволення, відновлення цих самих дезорганізованих сил людини, а зовсім не в якомусь додатковому факторі, як це собі уявляють наші прихильники.

П'ятим пунктом повинне зостатися те, що вже було оголошено — те, що “Березіль” не догма. Це дуже важлива штука. Ця наша правильно поставлена концепція руху, роботи, побуту, вона у всіх наших ділах ясна, і треба її підкреслити, щоб ми не ламали собі голову над усякими єдинократними рецептами неореалізму і розуміли себе все як безперервну течію, і розуміли все, що коли б навіть ми вдарились у той самий неореалізм і т. д., то й тоді це було б не як лозунг, а як одна з безконечного ланцюга спроб відповісти на страшенно багатогранні резолюції, на диференційовані, на об'єднані в одність потреби маси глядача. Через те, що вже наші анкети дають доказ, що ми зрозуміли робітникам, найменше докторів ми маємо від робітників — це свідчить про те, що опанувати все це і дати одну відповідь — є завданням для авантюриста, який не розуміє свого оточення або розуміє його так вузько, як може його охопити його вузький мозок. Наш побут, який усталюється у вигляді різних “комів”, такого способу продукції і т. д., хоч він усталюється,— одначе він усталюється в усій своїй площині психологічній, від усіх родів господарського устрою СРСР, від примітивного скотарства до Путиловського заводу. Ясно, що дати спектакль, який абсолютно задовольняв би всю масу — абсолютна дурниця. Кожна наша робота як була, так і повинна лишитися проміжним етапом, не претендуючи на те, що він є законом.

Сьоме — це є теза, питання, яке перед нами виростає, коли ми подивимося на угруповання. Недарма минулого року у нас вибухла революція, коли одна група (Домашенко, Воловик і Нятко) назвала нас гнилими інтелігентами. Недарма є там і зерно, очевидно, яке знаходить свою відповідь. У наших спектаклях усе поставлено на зрозумілість, на неважливість формального підходу, все поставлено на декларацію. Те, що Терещенко робить, це є підхід до нас. Я переконаний, що “Вир” Ю. Стабового знайде свого глядача, який буде задоволений, хоча він аматорський, хоча він і шкідливий, дезорганізуючий. На це б'ють добродії Смоличі.

Нам треба ясно встановити, що ми не вважаємо для себе потрібним завданням приганяти мистецтво в усіх його старих формах, додавши йо-

му новий зміст, до ступеня, на якому стоїть міф пролетаріату, як певна культурна єдність; не підтягати пролетаріат до себе (так думають академічні театри), а просто, виходячи з класової ідеології пролетаріату, працюючи від його імені, будучи просякнутим його ідеологією, в тактиці координуючись з його партією — компартією, вважаючи себе його членами, будувати те, що є установкою для соціальної революції, а що іншим словом зветься — культурою. Ми будуємо і відповідний театр, ми знаходимо самі зразки для нього і засоби вияву, впливу. А доведеться про засоби вияву знову подумати. Те, що раніш було у нас, це був театр вияву, те, що є тепер, — це є театр впливу, а те, що буде, — буде театром вияву. Це головні пункти, якщо говорити про театральну організацію.

Восьме. Викликання самодіяльності в масах. Це важливий пункт, який ми все забуваємо внести і якого ми на практиці дотримуємося. “Гарт” думає, ніби те, що він зробить, буде дійсно пролетарською культурою — буде якоюсь протилежністю буржуазії. Що культура сама народиться органічно з мас. Ми цього на думці не маємо — йдемо більш тверезо.

Обрано комісію в складі тт. Долини, Лопатинського, Бортника і Шмайна, яким доручено розібратися в матеріалі, відповідно його сформулювати і подати на наступне засідання режштабу в четвер 27/XI ц. р.

24.11.1924 р.

## ПРОТОКОЛ № 10

**Присутні:** тт. Курбас, Василько, Долина, Пігулович З., Тягно, Кудрицький, Лопатинський, Крига, Шмайн, Лішанський.

Порядок денний:

I. Обговорення матеріалу минулого засідання режштабу.

II. Поточні справи.

I. Т. Бортник зачитує зредагований матеріал, даний т. Курбасом на минулому засіданні: 1) культура; 2) вища доцільність — в ім'я соціалістичної революції — основні ланцюги; 3) подаємо виключно утилітарну роль театру; 4) наш стосунок до культури пролетаріату; 5) “Березіль” не є догма; 6) взаємовідношення змісту і форми — зміст і форма залишаються в певному взаємовідношенні; 7) самодіяльність мас.

*Лопатинський:* Підсумки нашої роботи — вважаємо, що роботу цю неможливо поставити у всю ширину — мало часу і непередготовленість вимагають поставитись до справи уважніше, і на технічний підхід до цієї справи звернути увагу. Треба ліквідувати ненормальне явище, яке стосується ідеологічної платформи. Треба підійти з новим науковим методом. Ми уявляємо собі, що це треба зробити в такий спосіб. Обговорити всі дані нашої ідеологічної обстановки, пізніше комісія повинна ознайомитись із формальними особливостями всіх інших одиниць, які мають даліше ідеологічне навантаження — порівняння і утвердження. Може бути й таке становище, що в таких даних у нашому підході вирішене питання тактики — зведення всього в єдине, в одну платформу. Треба звернути увагу на технічне поставлення справи, підхід до справи.

*Курбас:* Те, що я говорив, це було *орієнтаційним* матеріалом платформи. Завданням комісії, яка мала цей матеріал використати, відповідно могла використати, було, оскільки я пригадую, вироблення певного проекту платформи, звівши все до купи, додавши те, що треба, в усякому разі ця комісія мала принести матеріал для дискусії

*Лопатинський:* Перше завдання, яке стояло перед комісією і яке вона виконала: вони докладно розібралися в даному матеріалі і звели його до певних штандпунктів, поставили, перемонтували, щоб усе стало у своїй ділянці. А далі вони будуть робити свою роботу в дальшій ділянці.

*Бортник:* Лише почували себе вправі далі розробляти матеріали. Треба певного часу, щоб над цим посидіти. Хотіли з'ясувати ще раз, чи в такій формі справа далі залишається, чи ні, і чи ця комісія веде діло до кінця.

*Лопатинський:* Ясно, що робоча комісія має довести діло до кінця. Коли когось бракує, треба когось кооптувати. Докладно розібратися в майстерні: перше завдання. Комісія встигне це зробити. Коли ми встановимо основні положення, буде гарно дати до того протывагу, адже воно не було дуже наукове: тут треба з великою обережністю ставитись.

*Долина:* Своє завдання вважали не роботою постійного характеру, — розібрали матеріал, щоб далі посунути роботу. Коли ширше взяти питання нашої тактики, то цифра пунктів збільшиться.

*Лопатинський:* Надалі перед комісією завдання: змонтувати, підшукати, яка буде найзручніша, зрозуміла, не заплутана форма, вислід, формулювання всіх пунктів.

*Курбас:* Те, що є перш за все в альманаху, це зразок. Кожна платформа є чимсь особливим, вона є принципом. Даремно ви злякалися. Друге — це не був проект платформи. Я просто не продумавши, в певній системі, цілком експромтом назвав вісім пунктів. Я казав, що треба, може, щось додати.

*Лопатинський:* Можливо, що якісь два пункти треба злити до купи, що на такий пункт не треба цілком відповідати. Комісія має переглянути більше матеріалу для того, щоб встановити, що, можливо, є ще якісь пункти, на які ще ми не маємо відповіді.

*І. Бортник.* Культура — це певна сума, певні зафіксовані поняття.

Культура вивіряється при виконанні наших щоденних завдань. Культура — це те, що відкладається. Коректив: правда, культура є те, що відкладається, але вона є вічно рухлива, в ній нема нічого, що стояло б у певному зафіксованому вигляді; творити культуру, як певну межу, непотрібно.

*Курбас:* Першою точкою виростає відповідь на запитання, що ми розуміємо під культурою. (Раз ми вважаємося працівниками на фронті культури.)

*Ухвалили:* Комісії — завдання. На наступне засідання принести коротке і ясне, найбільш зрозуміле формулювання культури.

*Курбас:* Ми розглядаємо це все, що було говорено, як певну цілість, — а воно не є цілість, — чорт знає з чого починати — комісії треба посидіти над цим питанням, треба знайти дефініцію, що таке “Березіль” взагалі?

Оскільки там трапляється слово “культура”, здефініоване як наступне наше відношення, тоді другою точкою...

II. Творити нових потрібних людей.

*Курбас:* Треба взяти поняття впливання і поняття постійної культури театру, впливання на глядача в напрямку витворення в нього такої установки, чи витворення в напрямку потрібної установки для основних завдань революції. Очевидно, що тут мова може бути про утворення нової людини. Це дуже просто, але тут важливий момент, що те, що ми робимо, постійно впливає на психіку глядача, перебудовуючи її, очевидно, в тому напрямку, в якому це потрібно для завдань революції.

*Лопатинський:* 1) Театр впливає так-то і такими-то засобами; 2) оскільки, значить, старий театр впливає так-то, такими-то засобами, ми перед собою ставимо завдання впливати такими-то засобами так-то.

III. “Березіль” ставить вище за все доцільність в ім’я соціалістичної революції — основний лозунг.

*Курбас:* Ні, не це основний критерій для всього, і його можна не таким поясненням окреслити, а назвати його по імені: ідеологія пролетарського класу, тобто в основу своєї діяльності поставити ідеологію пролетарського класу.

IV. Театрові приписуємо виключно утилітарну роль.

*Курбас.* Наше ставлення до культу краси негативне — формулювання непотрібне. Це пояснення розуміння того, що можна розуміти під красою. Це непотрібне. Ми цього не культивуємо. Краса не є те, що, як мета, перед нами стоїть, а поза тим для нас нічого немає. Це пояснення дане для того, щоб саме відліпитись раз назавжди від того слова — краса. Цей пункт повинен піти в одну з попередніх заміток, до утилітарності. Це є негачія, протилежність — і це ще питання будемо вставляти: це коментар.

V. “Березіль” — не догма (*Курбас:* Додаток не потрібний — це полеміка. Мусимо дати пояснення цього розуміння, чому ми не догма, що таке “Березіль” — не догма.)

*Лопатинський:* Вставити пункт, у якому відповідь дати, як ми дивимось на сьогоднішній побут, оскільки це актуальне питання, і як воно може відбиватись на театрі. Такий пункт може навести читача на думку, що ми є вічні експериментатори, а тут важливо зазначити — чому ми не вважаємо от саме тут і тут — пославшись на теперішній час, шукаємо і т. д.

*Курбас:* На розвиток цього треба зазначити, що це не догма, а саме щось у нас є догмою (сутністю); але це не важливе, зазначити якимось, що в нас немає формалістичного догматизму, ми не є напрямком, і ми міняємо наші засоби.

*Лопатинський:* Цільова ідеологічна догма у нас є, але формально ми не догматичні; і звідси жодна наша робота — не канон.

VI. Зміст і форма залишаються в певному взаємовідношенні.

*Курбас:* Треба інакше формулювати: ідеологія і фактура; фактура не є чимсь таким, що стоїть окремо від ідеології.

VII. Викликати самодіяльність мас.



*Курбас:* Надзвичайно важливий термін. На ньому будемо спотикатися — розмежувати можна, тільки будуть суперечки. Справа для нас ясна, але невідомо, як його формулювати. Думаю, що товариші погодяться зі мною. Коли я скажу, що раз ми вважаємо себе такими-то і робимо певне діло, виходячи з певних положень, з певної переоцінки, то ми хочемо, щоб маси робили те саме. Маси роблять те саме, що робить більшість професіоналів з тією самою установкою, з тим самим набором старих фактурних комбінацій, старих прийомів, і не інакше.

*Лопатинський:* Спрямовуючи самодіяльність мас у напрямку, що його надають або вказують центральні органи, “Березіль”, маючи свої осередки на виробництві й по селах, збираючи весь матеріал, виражає ті цінні крихти, які дає дійсна творчість пролетаріату, ці крихти розробляються, сполучаються, ми робимо певні висновки, і так твориться продукт: так ми розуміємо колективну творчість. Досвід мас переломлюється в один продукт.

*Пігулович З.:* Обмін речовин.

*Шмайн:* “Березіль”, демонструючи майбутні форми побуту в спектаклі, викликає самодіяльність у масах через театр.

*Лопатинський:* “Березіль”, демонструючи, видаючи продукт, який виявляється наслідком збирання масового досвіду, масових дрібних директив, будучи зібранням, фокусом, і намагаючись викликати самодіяльність мас, працює в тому напрямку. На поклик до безпосередньої творчості, тільки вилловлювання натяків і перетворювання.

*Курбас:* Нашого ставлення до колективної творчості не треба підкреслювати.

*Лопатинський:* Профтеатр — наше ставлення до нашої професії.

*Курбас:* Для нас цього питання не існує. Десь було у нас сказано, що ми робимо з актора громадянина, який сьогодні працює тут, а завтра десь інакше.

*Лопатинський:* Чи він повинен тільки в театрі працювати?

*Курбас:* Це питання тактичне, для нас це не важливе. Коли ми будемо позначати наше ставлення до пролетаріату, ми на це не погоджуємось. Добре, ми це в поясненні дамо, де ми говоримо про самодіяльність мас, оскільки театр — це лабораторія. Це питання не повинне увійти в платформу. Те, що ви говорите, є формулювання. У нас там було: чому ми обережні стосовно соціально відсталого елемента? Чому в селах відкриваємо наші штуки, чому ми даємо таку установку, а не інакшу, чому не йдемо в контакт з “Гартом”, “Плугом” і т. д. (Що таке “Березіль”? Це платформа.) Як домагатись, якими тактичними ходами — це вже програма. Не тактичними, а технічними. Програма міняється часто. На сьогоднішній день так і так міняємо.

*Лопатинський:* Щодо декларації — помилково, що ми уживаємо театр, і театр, і театр. Це нас звужує неправдиво. Коли ми сьогодні маємо театр, і макетну майстерню, і хорову майстерню, і кіногрупу свою власну — то тут лічимо *Театр*; треба переглянути, чи не треба б його узагальнити. Що таке мистецтво?

II. Поточні справи.

*Лопатинський:* Спочатку треба вирішити декілька питань, які належать до документації правління, — але через те, що його фактично нема, думаю вирішити це з товаришами.

1. Заява Затворницького Гліба прийняти його в режштаб. Треба, щоб він дав пояснення, яким чином він вважає зліквідованими всі ті історії, які він наробив, його виступ на зборах; кілька таких пунктів пригадати і виставити, щоб бути надалі убезпеченими. Затворницького треба використати. Пропозиція — виділити двох товаришів, які зберуть інформацію і на завтра подадуть мені.

*Василько:* Заявити про те навіть у пресі.

Постанова: Виділити для цього *т.т.* Кудрицького і Василька.

2. Заява-прохання колективу “Молот” (дитячого театру) — зробити їх майстернею “Березоля”. Матеріал досить цікавий. Вони весь час шкутильгали з ідеологічного боку (керівники: Романовський, Ліванова). Вони з початку сезону звернулися до мене, щоб я працював у них. Я не міг, а крім цього, Лазоришак наполягав на тому, що це неблагонадійність. Витрат на них не треба — будуть самоокупатись. Лазоришак протестував тільки щодо Ліванової. Вона подає заяву, де зазначає, що віддає все майно й інше безкоштовно і т. д. Обіцяє працювати без грошей, ідейно. Думка, що треба утриматись до приїзду Лазоришака. Треба вирішити, чи ми можемо при нашому режштабі дати когось, хто зараз працював би над якоюсь постановкою і який би робив з ними мімодрами, загалом давав би вказівки, як робити. Поставити умову: в найкоротший час вивчити українську мову і ставити спектаклі і українською, і російською мовами. Місяць прогнати їх на тренувальній роботі, а разом цей місяць використати для вивчення української мови і поставити спектакль.

*Питання:* Наскільки буде в наших силах взяти цей колектив на себе?

*Відповідь:* Існують вони на власному бюджеті, ми даємо театр, за що вони дають певні проценти. Матеріально не беремо на себе ніякої відповідальності. Художнього керівника даємо. Колектив — 15—17 чоловік.

*Шмайн:* Треба познайомитися з ними — хто вони такі, що вони роблять.

*Василько:* Не відкидати від себе колективу, але не дати їм присвоїти собі назву “Березіль”, а лишити назву “Молот”, лишити за собою сферу впливу.

*Тягно:* Потрібний їм малий карантинчик.

*Лопатинський:* Губвно не за тим, щоб “Молот” був з “Березолем”, бо вони один дитячий театр підтримують, і це була б їм конкуренція. Вокальному ансамблеві також не дозволили грати, щоб не підірвати авторитету “Думки”.

*Пропозиція:* для ознайомлення вибрати комісію.

*Лопатинський:* Щодо розвитку тіла — вони розвинені краще від наших. У мистецькому розвитку стоять приблизно на мімодрамі “Християнка” — перетворений жест. Матеріал підходить.

*Пігулович З.:* Треба мати на увазі, що вони зможуть скоро зробити постановку, і це нам допоможе.

*Кудрицький:* Коли їм дати керівника, то не треба тоді комісії.

*Лопатинський:* Справа з керівником: історія така, щоб зробити з ними такий дослід: не призначати постійного керівника, а просто з них скласти господарський орган, а від нас виділяти на роботу, а не прив'язувати кого-небудь до них. Всім, хто буде там працювати, — зрозуміло, безплатно — в порядку чергової роботи лабораторії. Щодо Ліванової — її можна відсунути в адмінапарат.

*Постанова:* Беремо їх у карантин. З остаточним вирішенням почекати Лазоришака. Частину грошей, які будуть надходити від “Молота”, повернути на потреби режштабу.

3. Звернулися через т. Курбаса до “Березоля” 10 чоловік, які вийшли з “Думки” — вокальний ансамбль, якому зараз не дають ходу. Якраз я давно вже думаю, що дуже добре було б утворити невеликий вокальний ансамбль, запросивши на керівника Артимовича і дати їм завдання, яке з боку культурного надзвичайно потрібне. Наддніпрянщина не знає галицьких пісень — співати їх. Ансамбль себе окупить — це певно. Я зверну ще увагу на це, оскільки я пригадую те, що говорив т. Курбас — такий ансамбль зможе дуже придатись.

*Курбас:* Я хочу внести таку поправку в пропозицію Фавста: я також за те, щоб з ними ввійти в ближчий стосунок, щоб їм, по-перше, допомогти існувати як окремій організації; коли це не вдасться — зробити певною складовою частиною (хоровою) “Березоля”, натиснути на Лазоришака і твердо поставити справу. Не буде конкуренції. Їх будуть брати скрізь — гарні голоси; по-друге: “Думка” — теж одна з тих решток старого українського “фільства”, які треба добити, яким треба протиставити щось здорове. Питання музичної культури революцією майже не зачеплене. Коли б ми мали якийсь свій гурток, який міг би себе якось окупити, — адже всякий їх взяв би, коли б можна було з них зробити таку штуку, — то це було б дуже гарно. Давати їм таке завдання, як галицькі пісні, — це може бути для Лазоришака потрібне. Це не потрібне, щоб замилювать очі. Галицькі пісні — треба б їх послухати. Академічне завдання — це занадто вузько.

*Василько:* Ніякої матеріальної допомоги “Березіль” не може дати.

*Курбас:* Нам Лазоришак не може ніяк перешкодити. У нас у статуті є пункт, у якому дозволяються такі речі, як концерти, всякі гуртки; можемо заявити, що у нас відкрилась хорова майстерня на основі статуту, і кінець. Завдання їхне буде: підійти ближче до слухача, до моменту — в процесі роботи.

*Постанова:* Правлінню знайти певні спільні точки, на яких погодитися.

4. Драматичний гурток при клубі Спілки шкіряників у містечку Василькові просить дати їм керівника, який би два рази на тиждень їздив туди, за подорож 15 крб. платять, і 12 червінців платні на місяць.

*Постанова:* Нехай почекають.

5. *Курбас:* Отримав листа з Одеси від завідувача єдиного на Україні кінотехнікуму, який пропонує взяти кінотехнікум під нашу опіку, призначити туди відповідального працівника, свого чоловіка.

*Лопатинський:* Пропоную послати тов. Лопатинського...

*Курбас:* Потрібний декан.

*Лопатинський*: Чи не можна кого-небудь з одеситів послати.

*Курбас*: Не можна.

*Лопатинський*: Треба послати — нема кого. Сільський театр відтягне також кілька чоловік режистабу.

*Постанова*: Не висилати нікого.

6. *Василько*: Чи не здається вам, товариші, що в нас критична історія з репертуаром? Ніякий “Секретар профспілки” не врятує репертуару. Ідуть лише “Пошились”, і “Пошились”, і “Пошились”. Про це вже і в місті балакають. Справа з “Зайцями”. Здав Ярошенкові. Заявляю: більшого брехуна-провокатора, як Ярошенко, я не бачив. Нічого не зробив, робота на носі, а він тепер заявляє, що це сценарій для кіно, що не можна ніяк розгорнутись. Обіцяв, що 1-го числа буде все готове. Стрїнув його кілька день тому, і він мені вказав на другого типа: Дев’яткін буде писати. Паралельно з тим я зв’язався з одним драматургом, який своє ім’я приховує, і якого я вирішив використати. Покінчили на тому, що він напише, а я можу використати це все, маючи за собою авторське право. Написав уже дві дії. Сьогодні одержав від нього записку. Пише, що він зриває зі мною. Прислав мені назад сценарій... і от справа критична — я не маю досі п’єси. Що робити — не знаю.

*Пропозиція Пігулович З.*: Можна Щербатинського використати.

*Василько*: Про це вже я з ним балакав. Заявив, що не може.

*Курбас*: Може, йому купити блокнот? Раджу взяти Щербатинського — коли він навіть не так напише п’єсу, то можна після цього написати і вставити дотепи, як каже старий рецепт драматургії.

*Василько*: Ярошенко — злочинець! Півтора місяця п’єса у нього, і нічого не зроблено.

*Пропозиція Лопатинського*: Порвати з Ярошенком, використати Щербатинського, а адміністрації викачати з Ярошенка гроші.

*Прийнято*.

7. *Лопатинський*: Я хотів порадитись щодо своєї постановки. Маю на думці: навіть до “Зайців”, зараз після “Секретаря” я спік би ще одну річ. Хочу зробити, дати коротеньку напружену драмку; тему вибрав: убивство робкорів — її можна гарно накачати. Друга комедія — сатира на жовту пресу, а ще до того — невеличкий науковий фільм, виробничий, і вокальний ансамбль в антракті; віщаємо скриньки, щоб кидали запитання; на другий день даємо відповіді.

*Василько*: Велика потреба поставити живу газету або журнал, який був би прикладом, зразком для всіх клубів.

*Лопатинський*: Принципово: відносно складеного спектаклю.

*Курбас*: Коли він гарно зроблений — можна.

*Бібліотека режистабу*: обов’язково працювати всім березільцям у клубній станції — відрядити туди кілька з молодших товаришів. Це перший ступінь для режистабу: дають майбутньому режисерові якусь п’єсу, він робить її цікавою і ставить її за планом. Коли п’єска гарно зроблена — її можна використати по всіх клубах, а товариш зможе увійти до режистабу. З цих товаришів будемо брати 5% з їхньої платні на бібліотеку.

## ПРОТОКОЛ № 11

**Присутні:** тт. Курбас, Долина, Крига, Лішанський, Пігулович З., Тягно, Бортник, Кудрицький, Затворницький, Василько.

Порядок денний:

I. Заслухання листа т. Затворницького.

II. Доповідь комісії.

III. Поточні справи.

I. *Затворницький:* В останніх числах листопада я подав заяву до МОБу відносно того, що бажаю працювати в режштабі. Дана принципова згода на це т. Лопатинського, і я зробив проект клубної станції в “Березолі”. Крім цього, мою справу передано для розгляду і вирішення комісії тт. Василькові і Кудрицькому, — представникам режштабу, які зі мною й балакали. Після переговорів я вирішив дати в пресу два відкриті листи: один до товаришів із МОБу, а другий — до культустанов УСРР. Лист до товаришів із МОБу має три пункти: з мотиву мого вступу в “Березіль”, з мотиву виходу з “Березоля” і справа першості (пріоритету), а не плагіату. Другий лист до культустанов я написав, порозумівшись із бюро “Комункульту”, він містить у собі 4 пункти: 1) МОБ — значна культурна організація; 2) консолідація установ (“Комункульту”, “Березоля” і “Юго-ЛЕФу”); 3) “Комункульт” і “Березіль”; 4) моя праця як завідувача клубною станцією.

*Пояснення* — щодо 3-го пункту. Чи першості: було порушення прав пріоритету, а плагіату не було. Вже в порядку дискусії була порушена справа про плагіат, закинено мені це, розгарячившись. Була бесіда про подібність.

*Василько:* В листі стенографічний звіт неправильний. Це не підходить!

*Затворницький:* Це логічно правильно. Коли для МОБу це важливо, то для культустанов важлива консолідація.

*Бортник:* Не розумію, чому робити з цього справу державної ваги, коли йдеться про певне газетне спростування відносно плагіату.

*Затворницький:* Питання про листи було поставлене мені комісією.

*Долина:* Я, безперечно, вважаю зайвим писати лист до інших установ. Просто вмістити лист, який спростовує положення т. Затворницького до вступу в МОБ.

*Лопатинський:* Лист занадто претензійний, такий, що з гармати на місяць стріляє. Малась на увазі не декларація, не маніфест, а заява, що, приступаючи до праці в МОБі, вважаю необхідним заявити те-то і те-то. Коли вступає, наприклад, Бортник у “Комункульт”, то це не є консолідація у всеукраїнському масштабі і т. д.

*Курбас:* Ця історія настільки всім відома, що піднімати питання із цього приводу вважаю недоцільним. Це зовсім непотрібне.

*Лопатинський:* Справа комісії. Може, дати їм певні директиви?

*Моя пропозиція.* Справу редакції листа передати комісії (Кудрицькому і Василькові) з додатком тов. Курбаса, що справу “Нові ідуть” не згадувати, оскільки вона цілком відійшла в область забуття.

*Прийнято.*

II. Доповідь комісії:

*Курбас:* Пропоную доповідь комісії відкласти на наступний понеділок.

*Долина:* Пропоную тов. Василька зробити відповідальним членом комісії.

*Лопатинський:* Найзручніше т. Долину — або відповідальність покласти на т. Кригу в порядку станції НОПу. Т. Крига відповідає за те, скільки разів комісія засідала, а комісія відповідає за те, що вона зробила.

*Постанова:* Доповідь комісії відкласти на наступний понеділок. Відповідальність за кількість засідань покласти на т. Кригу (в порядку станції НОПу), а комісія відповідає за працю.

III. Поточні справи.

*Курбас:* Протягом цього тижня переговорив з деякими товаришами про роботу режштабу, і ми з жалем констатували, що режштаб збирається рідко; з другого боку, режштаб дістає завдання специфічні, не ведеться в режштабі те, що велося раніш, не ведеться систематична праця з вироблення науки про театр, не ведеться робота по вихованню режисера. Зараз справа з моєю працею в “Березолі” настільки з’ясовується, що я вже майже певний, що з січня місяця буду ставити постановку, переїду в Київ, буду тісніше пов’язаний з режштабом і правлінням, ніж цієї осені. Оскільки воно так, я вважав би дуже доцільним за ініціативою товаришів зараз справу по виробленню платформи треба зробити. Товариші, отже, і праця призначена,— інші товариші категорично нічого не роблять, не роблять нічого в цілком колективній роботі. Я думаю, що треба цю справу почати заново. Треба переглянути всі ці матеріали, які ми зібрали минулого року, перевірити, намітити дальший план праці, або накидати новий план праці,— бо він виявився застарілим. З цього приводу я пропоную винести постанову.

*Долина:* В цьому, що сказав т. Курбас, є багато спільного з тим, що я думав, хоч про це з товаришем Курбасом не говорив. Я вважаю, що зараз такий час, коли від нас сучасність вимагає найбільшого напруження сил для викинення на широкий ринок, для публіки річної продукції. Коли вона буде судити зараз, не потім, як ми виробимо платформу, як ми практикуємо те чи інше положення, а за тим, що ми, як продукційна інституція, даємо. Наші станції — вони по суті потрібні; безперечно, необхідно, щоб вони проводили певну роботу,— але в той час, коли нас так мало, і часу в нас так обмаль, що ми не можемо в свій час викинути певний продукт, ми повинні утриматися від наукової роботи і звернути увагу на нашу продукцію; інакше ми повернемось до помилок давніх — минулого року. У нас обмаль репертуару. У Василька справа з “Зайцями” небезпечна. Режштаб на це не звертає уваги, а звертає увагу на платформу, на яку громадянство не буде, може, стільки звертати уваги. В цьому цілком приєднуючись до пропозицій т. Курбаса, я пропоную: режштаб повинен головним чином звернути увагу на поширення продукції, тобто вироблення репертуару, який є головною метою режштабу... Більшість товаришів або певна кількість з нас або має свої певні завдання і не має можливості посунути справу далі вперед, або носить її зі своїм завдан-

ням. В даному разі засідання режштабу будуть дуже корисні не тільки для певної особи, а й для цілого об'єднання.

*Василько*: Мені дуже приємно чути: я піднімав це питання про те, що багато наших товаришів перевантажені працею. Колосальне зрушення, течія; через брак дисциплін немає педагогічної лінії. Ми захопилися виробництвом. Цілком правильно, що Курбас висловив свої пропозиції; правильно, що ми зробили багато майстерень і що у нас мало режисерів. Вітаю виступ т. Курбаса; і коли хто з нас зайнятий постановкою, це ще не значить, що решта товаришів перевантажена працею. Це й половина наших кадрів, і коли ми збираємось захопити сферу впливу, то це не менш важливе питання. Поруч зі студійною роботою треба конкретно поговорити про постановки. Щодо того, що треба переглянути минулий матеріал, то це легко можна зробити.

*Лопатинський*: Курбас не думав про те, щоб переглядати п'єси, він говорив про наше режисерське навчання. Я проти цього рішуче, а саме тому, що в той час, коли ми не маємо змоги викинути якийсь продукт, треба підготовляти нові кадри режисерів. Не думайте, товариші, що хто-небудь ще більш зайнятий, як я, що я буду сидіти над постановками, а ви будете вчитися: або будемо всі вчитися, або всі працювати. Станції не мають якої-небудь наукової роботи. Термінологічна станція не зробила нічого. Музейна станція — це наша робота, яка нас цікавить і яку ми мусимо закінчити, щоб не оскандалитися; вже два роки кричимо про музей, закінчити треба; інші станції не мають наукової роботи. Ми не можемо звернути ніякої уваги на п'єси Василька й інших. Можемо порадити і т. д. І те, що ми віддаємо час на платформу, — це чисто виробнича робота. Треба, щоб ми виробили якусь спільну мову: коли Курбас поїде в Одесу, щоб ми могли сказати, що ти, товаришу, не робиш правильно. Станція систематизації праці — це чисто продукційна робота, а разом з тим процес усвідомлення. Станція тренувальних робіт: тренувальної роботи у нас є досить — репетиції вранці, ввечері і спектаклі — так що їх і ввести не можна. Цілком погоджуюся з тим, що потрібні нові кадри режисерів — треба набрати відповідних людей, з якими проходити навчання, але щоб наш режштаб втягувати в цю роботу — на це я згоджуюсь. Частина буде вчитись, а друга буде зайнята постановкою. Крига і Зіна Пігулович не зможуть зовсім працювати.

*Пігулович З.*: Не згоджуюсь частково з Лопатинським, частково з Долиною. Є станції більш потрібні і менш потрібні, і такі, робота яких поки що не потрібна. Станції — такі, як оформлення сцени, фіксації досвіду можуть мати ударні завдання: як план, вироблення платформи; робота в цих станціях важка, заведено подавати звіти, що займає багато часу. Щодо навчання: наша практика показує — не треба нам так учитися, а треба виробити метод праці режисера над п'єсою, виробити примітивні методи, щоб молоді режисери могли краще працювати. Можна давати і інші завдання ударного порядку. Я стою за те, щоб було читання п'єс до постановки. (Наприклад, т. Крига має п'єсу і не може зловити т. Курбаса, щоб той щось йому порадив.)

*Василько:* Я трошки здивований постановкою питання. Я розумію, що потрібні п'єси, і не можу погодитися з тим, що товариші, які більше зайняті, нехай не вчаться. Хто може вчитись — нехай учиться. Тепер Кудрицький і Боря Тягно не можуть працювати, інші можуть працювати, давати доповіді та ін. Нас дванадцятьоро, могли б працювати. Те, що зачепила Зіна — справа важлива. Ми не обговорили жодної постановки. Тут можна б усяке обговорювати, і це дало б живий матеріал тим товаришам, які мають ставити. Я обов'язково прочитаю свою п'єсу. Щодо методу, треба б дати цю працю в ударному порядку станції фіксації досвіду. Річ ось у чому: щодо того методу визнано було, що ми задалеко ходили, що треба було простудіювати план і принципи театрів. Дійшли ми минулого року до іспанського театру. Це можна виробити в ударному порядку, а саме в порядку виховання режисера — хіба хоч дехто з нас не міг би цього зробити?

*Бортник:* Кампанія підвищення продукції — це кампанія в державному масштабі. Наше становище критичне. Підвищення продукції повинне піти через підвищення кваліфікації режисера. Питання: як поставити це навчання, як його провести, бо одне без другого обійтись не може.

*Долина:* Т. Лопатинський закинув мені, що я не зрозумів Курбаса. Завдання режштабу — підвищення нашої виробничої праці. Лопатинський допускає навчання нових кадрів режисерів. Я тільки ще раз підкреслюю, що справою режштабу на першому її ступені є вироблення репертуару, а тим самим і проходження самого режисерського навчання.

*Пігулович З.:* У нас мусять бути в режштабі: поточна робота, постійна і ударна робота. Ударна робота — це робота поза поточною роботою: тут мусять проявитися і ініціатива, і досвід, і навчання, і інше.

*Лопатинський:* Я так розумію т. Долину. Ударне завдання — є підвищення нашої продукції. Всяке навчання я вітаю. Коли ми з'ясовуємо питання, як ми ставимось до плану — це й є робота, яку ми почали робити, і ще не зовсім до кінця. Це є навчання? Неможливо взятися за вироблення якої-небудь системи підходу режисера до п'єси — звіти забирають тоді багато часу. Коли треба викручуватися, коли нічого не зроблено. П'єси будемо зачитувати ("Секретаря профспілки" не читали просто тому, що товариші, які над "Секретарем" працюють, не зверталися до режштабу). Щодо ударних завдань — не треба хапатися за багато. Скласти метод роботи над п'єсою тяжко.

*Тягно:* Думаю про акторське навчання. Метод роботи, який зараз є, — можливо, що за недосвідченістю режисури, — має великі пробіли, які страшенно відбиваються на постановках. Я зрізався лоб у лоб. Мені здається, що треба це питання зачепити — не тільки метод роботи режисера; треба підійти і з другого боку. Треба звернути увагу і на це.

*Василько:* Я неясно сказав. Це із враження з молодшими, вони хотіли б, щоб велася виховавча робота за рахунок репетицій.

*Лопатинський:* Ця історія нагадує мені Умань. Ви протестували проти цього: що ми перевантажені репетиціями, а вони за наш рахунок учаться. Коли у нас буде правильно поставлена справа — в літні місяці можемо все зробити. Всю роботу нараз охопити не можна. Перед нами



стільки ударних завдань: складання номеру журналу за тиждень і основного номеру, і це займе так багато часу, що чорт його знає, — я вважаю, що це неприпустимий гріх! Коли ми тепер будемо студіювати іспанський театр, коли будемо розбирати постановку Криги, Долини і т. д., і коли Курбас даватиме якісь замітки, то це буде дуже гарно. Займатися навчанням, підготовкою режисера — не уявляю собі такої роботи.

*Крига:* Цікаво було б, щоб станція систематизації читала доповіді для режштабу.

*Лопатинський:* Ці звіти, які подаються, нецікаві для режштабу — звіти мають на меті перевірку того, що зроблено і що далі, в майбутньому треба робити. Коли буде щось цікаве — доповіді не будемо робити, а передрукуємо і дамо кожному примірник; а крім цього вивісимо у режштабі.

*Василько:* Факт той, що ні від кого, крім тов. Цвицишина, ніяких матеріалів з фіксації і про засідання режштабу не надходило. Комісія не може дати нічого. Друге. З балачок — цілком правдиво є, що однією з актуальних станцій є станція систематизації досвіду, що в значній мірі ця станція наукова. Там немає технічної роботи. Тут наукові діячі повинні бути. Робота цієї станції не може йти таким швидким темпом, як інших станцій. Ми повинні дати систему. Слід було б подумати над цією станцією. Кудрицький не перевантажений роботою секретаря. Я маю навантаження в музеї. Справа музейної станції йде дуже добре. Таким чином маю 32 чоловіки. Не можна жадати швидко що-небудь зробити. Зредагувати що-небудь — займає багато часу. Є в кожного товариша поточні справи. “Зайці” — будуть через місяць. Потім Курбас дістане для перевірки і т. д.

*Лопатинський:* Було б приємніше почути про це місяць тому. Удар ставимо на це — як ви візьметесь за цю роботу.

*Василько:* На летючому засіданні зробили не мене головою — Пульку. Він директор. Я не відповідаю за цю станцію. Тепер нас повісять.

*Бортник:* Хочу нагадати про те, як означити цю форму навчання, яка б не перевантажувала нашої продукції. Пропозиція: на підвищення кваліфікації може впливати станція систематизації досвіду. Станція мало зробила. Треба піднести кваліфікацію станції. Я ставлю пропозицію: чи вважає режштаб, що постановка теперішня є задовільна, чи, може, потрібний коректив? Т. Курбас сказав, що може у нас працювати. Як він це вважає? Як т. Курбас вважає перевести це в життя (режисерське навчання)?

*Курбас:* Вважаю, що дуже шкода, що справа ця спірна — через те, що я також стою на тій точці зору, що багато уваги треба присвятити підняттю нашої продуктивності праці. Виходячи з цього, міркуючи, що коли на наших спільних лекціях, при роботі режштабу будуть якраз вироблені ті потрібні визначники, які виведуть молодого режисера на певний шлях орієнтації, більш ясної, ніж більшість із нас має, коли будуть тут розроблені більш чи менш детально методи роботи. Наприклад, така тема: класифікація мізансцен, методологія мізансцен, — це полегшило б молодому режисерові роботу. Друга тема: перетворення взагалі і переоцінка перетворення, з підкресленням цих перетворень. Це дає певну ясність; якщо цього не зроблено, можливі помилки, накачують всяку символіку і т. д.

Оскільки наш театр, крім зовнішньої спорості, є дуже оригінальним, а його концепція доволі своя, українська, остільки, видається, дуже треба звернути увагу на це і, звичайно, тут треба розуміти, що ми не будемо займатись іспанським театром. Він буде представлятися екскурсивним в сторону для перевірки чи для ілюстрації насушних тем. Я вважаю, що навіть просто студіювати історію театру буде корисним і насушним. Це родить критичну думку і т. д., дає свіжу ініціативу. Важлива штука. Тут питання може ставитися Фавстом, що режштаб у цілому може раз на тиждень займатися.

Тоді справу перенесемо у станцію фіксації досвіду. І замість того, щоб ми збирались раз на тиждень і розробляли свої роботи, я хочу стрітися з товаришами, які зайняті. Один буде розробляти і принесе односторонню доповідь. Пропоную розібратись в цьому. Може, треба поставити акцент на стороні роботи,— робіт, які пов'язані з практичною працею режисера, щоб не вдарятися занадто в теоретичний бік, щоб цим не займатися — охоче з цим згоджуюся. Я вважаю все-таки, що, крім відпочинку, дуже багато часу пропаде.

*Лопатинський:* Якраз про це ми говорили з т. Долиною, з Кудрицьким. Вони повинні вирішити цілу низку питань для визначення, класифікації мізансцен і т. д. Я наполягаю на тому, щоб не займати всіх товаришів, а тільки певних, бо робота наша стане. Робота цікава, і за це візьметься охоче кожний. Але це не є щось постійне. І коли т. Долина нічого не принесе, тоді йому по шапці. Коли в станції систематизації досвіду йде праця чотирьох товаришів, і коли вони принесуть трохи енергії, то там буде стільки думок висловлено, що якийсь висновок можна буде зробити. А я певний, що коли втягнути всіх, решта роботи стане. Даремне переконання у Леся, що в нас багато часу пропадає. Всі товчуться по своїх станціях. Може, ми переглянемо склад станції систематизації досвіду і зобов'яжемо товаришів, що вони повинні добре вести роботу.

*Василько:* Я не погоджуюся з постановкою справи Лопатинським. Курбас правий, що ми можемо бути зайняті. Ми ж актори, і ось що вийде. Через те, що один приніс доповідь — в процесі обговорення народилися самі цікаві думки. Не треба бути дітьми, не треба боятись, що коли буде дане якесь завдання, я буду тільки цим займатися. Я не думаю, що воно так буде. У спільних балачках завжди щось цікаве родиться. Я рішуче не згоджуюся, що станція систематизації досвіду може бути якоюсь прохідною: сьогодні один, завтра другий. Поза тим, ще є якісь ходячі книги, є записи, які той розбирає, котрий писав, справи залежать від певної орієнтації людини. Обов'язково повинна бути систематика. Я не вірю, що в такій комісії може довго сидіти Лопатинський. Він може перечитувати, писати доповіді. Я за те, що це не відіб'ється на роботі станції, а навпаки, це об'єднає режштаб; а по-друге, це те, що станція систематизації досвіду мусить бути поставлена на ноги. Але там мусять працювати постійно, перманентно якісь люди.

*Кудрицький:* Пропозиція: ведеться певна робота в режштабі, і станції систематизації досвіду дається певна завдання, яке вона мусить зробити. Відносно постійної роботи — остаточно зведення доведеться робити вліт-

ку. Зараз пропоную ударне завдання станції систематизації досвіду (вирішити систему виховання актора).

*Василько:* Вирішити систему виховання актора — зараз це дуже цінне, але це не ударна робота. Може, справді треба систематизувати влітку лекції Курбаса. Ця якась календарна система: сьогодні кампанія за те, завтра за друге і т. д.

*Пігулович З.:* Станція фіксації досвіду не має постійного плану роботи. Найважливіше з'ясувати постійний план роботи. Як зберуться відповідні матеріали, потім з'ясується ударне завдання. Але найважча праця, поки я не накреслила плану роботи станції; які в мене завдання ударні, які можуть входити в план передбачення, — це найважча робота. Тепер мені вже легше.

*Лопатинський:* Першим завданням буде розроблення плану.

*Бортник:* Справа в тому, щоб станція фіксації досвіду виробила план на цілий рік; поза тим усякі інші питання мусимо тут робити.

*Лопатинський:* Ходить про те, чи ці питання, які у нас були призначені у станції систематизації досвіду до обробки — чи їх проробляли у режштабі, чи лише в станції систематизації досвіду? Треба обговорити, як буде краще, як буде витрачатись менше часу на наші справи — чи в станції, чи в режштабі.

*Василько:* Треба робити не всім, а по-друге, коли знову будуть знати, що це роблять певні особи, то інші нічого не будуть робити. Я за активність мас, а то інші будуть пасивні.

*Долина:* Я підтримую пропозицію Леся.

*Лопатинський:* Долина помиляється, що тут будуть давати конкретні відповіді. Над цим треба посидіти. Коли ми тут будемо сперечатися, вийде нісенітниця, нічого в цілому не зробимо. Підберемо чотирьох чоловік. Ми можемо починати засідання режштабу з 6—7-ї години вечора. Робота мусить бути покладена на кількох товаришів, які це зроблять.

*Пігулович З.:* Роздавати завдання всім. Всі завдання складати станціям, в кінці здавати режштабу.

*Курбас:* Це принципово все одно, і коли з якого-небудь боку зручніше, або робити це в якій-небудь станції або комісії, я згоден, хай працює комісія. Те, що Василько побоюється, що мало участі будуть брати, треба мати це на увазі; а також те, що будемо мати роботу через два фільтри. Можливо, що буде четверо чоловік — я не бачу різниці. Питання в кількості.

*Лопатинський:* Наполягаю на тому, що четверо чоловік дають визначення чому-небудь. Обговорюємо щось: доходимо до порозуміння. На наступний раз маєте принести визначення мізансцен і перетворення. Маєте принести конкретні дефініції. В іншому напрямку не може піти робота.

*Курбас:* Голосування!

*Лопатинський:* Пропозиція. Зараз ми переглянемо склад станції систематизації досвіду. Т. Курбасом даються конкретні завдання. Станція мусить собі скласти план у порозумінні з Курбасом. Намічається ціла низка засідань, на яких зачитується матеріал і т. д.

*Кудрицький:* Чи буде перед цим певна лекція, чи треба буде брати це з голови?

*Лопатинський:* Станція має таке джерело, як Курбас, треба його шарпати на всі боки. Зараз у станції систематизації досвіду Долина, Василько, Кудрицький, Тягно.

*Курбас:* Мало людей. Бажано прийняти Бортника.

*Обрані в станцію систематизації досвіду: Долина, Василько, Лішанський, Кудрицький.*

*Лопатинський:* Про лист Затворницького. Нехай напише признання, що він дурний. Щодо клубної станції. Прислухаючись до прохання клубних працівників, треба роботу розпочати заново. Думаю, що буде дуже добре, коли будемо притягувати товаришів із-поза “Березоля”. Зможемо принести велику користь клубній справі. Мені цікаво було б, як дивляться товариші, як це проводити, чи з роботою режштабу. Неодмінно раз на тиждень — спільне засідання для з’ясування самої суті роботи, проекту і т. п. Вона легша, ніж наша робота. Доведеться розрізняти маленькі речі, примітивні, але доведеться затратити певний час. Політосвіта ставиться прихильно. Станція повинна подати розроблений проект. Лазорішак зобов’язується зробити чистку в усіх клубах, скільки тільки потрібно. Інформуючи про роботу станції, я ставлю т. Кризі на увагу, щоб Затворницький брав відпустку на цей час. Затворницького будемо держати під строгим контролем.

*Бортник:* Пропозиція. Клубна робота близька до роботи сільстанції. Рационально було б оті станції об’єднати на перший рік — розробка репертуару.

*Лопатинський:* З’єднати їх не можна. В певний контакт вони можуть увійти за виробничим принципом.

*Долина:* Значить, клубна станція існує — потрібні організація, план.

*Лопатинський:* У Затворницького вистачить порошу на три лекції. Він знайомий з літературою — дасть зведення всього прочитаного.

*Долина:* Боюсь, щоб Затворницький не використав “Березоля”, а не “Березіль” — Затворницького.

*Лішанський:* Щодо “Кумоньок”...

*Лопатинський:* Протягом цього тижня засідання — “Кумоньки”.

*Лопатинський:* Журнал. Нам запропоновано номер журналу за об’ємом “Глобуса”. Пропонується Бортникові розібрати всі матеріали, зібрані Козорізом, порадитись з Курбасом, що має бути в журналі, а т. Василькові — знімки, конкретно роздати завдання і скінчено.

8.12. 1924 р.

## ПРОТОКОЛ № 12

**Присутні:** тт. Курбас, Лопатинський, Долина, Тягно, Крига, Шмайн, Бортник, Пігулович З., Лішанський.

Порядок дня:

I. Ідеологічна і формальна декларація “Березоля” — доповідь комісії.

II. Зачитання і затвердження плану праці станції фіксації і систематизації досвіду.

III. Читання і обговорення 1-ї дії п'єси "За двома зайцями".

I. Курбас: Додати ще один пункт, який нас різко відрізняє від консерваторів у мистецькій роботі, від тих, для котрих існують вічні непохитні форми економії, і з другого боку — від течії агітаційної. Комуністи вважають, що досить того, щоб зміст дійшов до глядача (еклектика).

*Постановили:* Кооптувати в комісію з вироблення платформи т. Кригу на місце т. Долини і доручити комісії в якнайшвидшому часі закінчити роботу.

II. Зачитано план праці станції фіксації і систематизації досвіду (протоколи № 1 і 2, причому т. Курбасом дано такі вказівки і пояснення: найбільш актуальні питання — це 1 і 3).

Перше є поточною допомогою, школою для режисури, 3 — постійно корегує нашу роботу. Вважати доцільним крім анкет подавати на записках характерні, цінні зауваження глядачів; станції фіксації досвіду — завести журнал із схемою запитань; цю схему запитань давати спершу режисерові постановки, а потім станції для заповнення відповідних граф. Нотувати сприймання публіки. Цим дається можливість робити методологічні поправки; ділити, класифікувати наші засоби, якими ми користуємося, на зразок перетворень, прийомів, технічних засобів і т. д. Це безконечна робота, але дуже потрібна. Роботу проводити таким шляхом: кожен спектакль розбирати, детально дефініювати елементи, дефініювати точно кожне поняття, яке має місце в плані і т. д.: техніка, електротехніка, весь план його роботи за поодинокими елементами розбирати, дефініювати, а потім зводити в систему. Цей метод найбільш доцільний, оскільки наша робота має характер дослідний і оскільки нема системи, яку б ми могли прийняти. Керування і організація театрального підприємства — треба розуміти керування не в розумінні адміністрації, а в розумінні ідейно-організаційного керівництва. Анкета для режисури: це має значення, оскільки висуває непередбачені теми і висвітлює всякі можливі кути підходів до питання; це значить, що станція хоче зв'язатися якнайбільше з поточною практикою роботи — знайти правильний коректив і матеріал.

*Постановили:* План праці станції фіксації і систематизації досвіду затвердити.

III. Читання 1-ї дії п'єси "За двома зайцями" т. Ярошенком. Крім членів режштабу, присутній т. Лазоришак.

*Обговорення 1-ї дії:*

*Лазоришак:* Потрібно зукраїнізувати початок.

*Василько:* Читання 1-ї дії продовжується (з усіма паузами) 55 хвилин. Є місця, які можна скоротити або й зовсім викинути — після скорочення буде тривати хвилин 40.

*Долина:* Матеріал багатий, яскравий, є деякі довготи.

*Шмайн:* Взагалі враження таке: п'єса підходить, намацані підходи, і питання розроблені. Про базар: дуже мало дано характерного для сучасного базару. Таким міг би бути базар і в сучасному побуті, тут базар без

яскравого підкреслення сучасних прикмет. В цьому базарі нема підкресленого розпродажу, який сьогодні і для сучасного базару характерний. Потрібно, щоб глядач, побачивши на сцені базар, визнав, що справді вловлено всі прикмети сьогоднішнього базару. Трест: не яскраві типи. Немає ясних образів. Так, як ми накидали сценарій (колишній пристав), конкретні типи — вони за зростом поділені автором; завдання було — схопити радянських спекулянтів. Інвалід: сцена довга, далі він захоплюється риторикою. На сцені це буде виглядати статично (буде затримувати). Крутьвертенко і зв'язок з Лимерихою: тут замало підкреслено, що йому конче потрібні гроші, і чому він не жениться. Це якраз те, що ми весь час шукали — той ключ. Щоб рухати дію далі, треба різко підкреслити те, що йому конче потрібні гроші. Сцена з Галею: ви згадали момент, що він обіцяв женитися на Галі, що він зловлений в такий момент, коли він грошей не може віддати. Він жениться. Треба підкреслити, що він вляпався в цю історію — інакше не буде ясно.

*Бортник:* Питання ідеологічного характеру. 1-а дія починається зламом кооперації до спекуляції. Тут до певної міри ідеологічний момент не дотриманий. Є моменти, які підривають становище “Ларка”. Треба підкреслити в сцені базару непевне становище кооперації. Сучасність побуту вказується: черга за цукром; оскільки п'єса злободенна — добре. Тип міліціонера на фоні базару позитивний, яскраво виведена риса галичанізму. Інвалід на базарі співає пісню агітаційного характеру. Яка роль базару в цьому? Зазначаю, що треба підрахувати певні дієві моменти, щоб не довелося робити потім дві дії. Вказую на такі моменти: оскільки ритм у п'єсі не витриманий — враження картин, пов'язання страшенно слабке. За рахунок згладження цих сцен можна скоротити 30% картин, особливо до скорочення надається сцена остання з Галею. Сцена довга до втоми. Можна яскравіше це зробити. Страшенно довга друга сцена — вихід Лимерихи.

*Лішанський:* Загальне враження: (з п'єсою я не знайомий). В дії є дво-значний гумор; за цим гумором не видно обличчя автора. В деяких місцях може викликатися непотрібний сміх (вставлені блатні словечка). Черга за цукром: звада між однією жінкою і Сірчихою — відповіді дає по-чоловічому. Може, це в плані. Місце, що в “Ларку” видавали компот та ін. до того дня, коли ця вистава буде зроблена, буде не на місці. Може тоді бути гостріший момент, який можна буде вставити. Можна б і так збудувати, щоб вставляти різні дотепи.

*Крига:* Мені не подобається шарманщик з літературного боку. Він не зацікавлює. Він дуже добродушний, не театральний; коли він позитивний, то повинен бути сильніший. Він не зацікавить публіку. Треба дати театральну постать: що він таке, в чому річ, для чого з'являється на сцені?

*Долина:* Ці довготи, які є в цій сцені, окремі картини, які розтягнули всю дію, — вони пом'якшують гостроту окремих моментів, які для театру потрібні. Вони здебільшого виражають захоплення словом, яке є літературним вантажем і в деяких моментах затирає ту ситуацію, яка цікава для театру. І іноді не з'ясовує певного положення речей. Для мене дуже мало зрозуміла ситуація сцени Крутьвертенка з Галею, не яскрава і сце-

на з Лимерихою. Так само трестівці абсолютно невиразні. Так само сцена базару, хоч вона і не сучасна — може, вона тому губиться, що перевантажена. (Це можна віднести на рахунок довгот.) Нема контрастної фарби, яка давала б яскравість матеріалу. Я гадаю, що треба контрастних барв, щоб виділити окремі сценки. Може, монтаж незручний. Це звело театральний момент до блідих барв.

*Пігулович З.* Браження, що хоч сцена починається вдалим темпом, але оскільки пізня зав'язка, сцена порожня в дійовому плані. Демонстрація побуту без усякої зав'язки — надто нудна. Запізня зав'язка. Нема чіткості в трактуванні. Ідеологічне трактування: висміюється побут, але фізіономія автора невиразна. Побут треба вяснити. Є негативні риси, зловживання, — треба більш конкретно цей момент виділити. Є кілька моментів, які не витримані з ідеологічного боку.

*Лазоришак:* Треба звернути увагу на шарманщика. Тип сміхуна. В його сміхах мусимо бачити надзвичайно серйозний підхід до того, що він висміює. Потрібно, щоб із нього вийшов позитивний тип, через цілу п'єсу.

*Курбас:* Треба відзначити, що оскільки був даний сценарій, і в такій формі, і з такими вимогами, то автором тексту зроблено це в великій мірі добре. Текст є якраз таким, яким і вимагалось. Жива мова сучасності. В розумінні поточного матеріалу, розмов, тем цікавих — чиста мова. Безумовно, що з цього боку не можна мати ніяких претензій. Так само до того, що річ недосить ясна, висунуто саму дію. Це помилка режисерів, що вони недосить виразно підкреслили ці вимоги режисури аж до постановочного моменту на сцені і дозволили т. Ярошенкові впасти в деякі помилки. Помилки такі: демонстрація побуту виходить у великій мірі фотографічно. П'єса можлива до постановки, але в цілком іншому плані. І хто знає, чи багато треба б дописувати до цієї п'єси, щоб вона була цілком прийнятна. Тут весь наголос покладений на таку фотографічну манію побуту, де не ставиться об'єму фотографії особливих меж. Виходить так: як дано сценарій по частинах, так автор і розробив. Не дано виразно підкресленої лінії дії, і через те він розплився в розробці цієї самої штуки, і вийшло: де малюється сам побут — там прекрасно, а де момент дії — там сіро. Наприклад, за чим пізнати драматурга? Як виходить постать. Впливають постаті й починають говорити. Нема такого, щоб з'явилася постать і зразу щось на сцені перевернула, вилетіла, знову з'явилася — оскільки вона важлива постать у дії — і там, де говорить Голохвостий з цим спекулянтом і доходить справа до дії, коли йому грошей бракує, коли йому наполичати треба — там вже нема цієї барви. Повинно бути так, що сама дія мусить бути просякнута барвою, а побут, збоку приклеєний, не може бути. Треба було виразно накреслити саму дію. Така якась епічна деталізація. Опріч того, що діалог живий і сценічний — п'єса в такому вигляді могла б годитися для журналу. Широкий епічний малюнок з екскурсом в сторону — це гарна штука.

Драматичний момент шкутильгає. Щоб вийшла п'єса, треба все страшенно конденсувати. Дії треба скреслити не на 10 хвилин, а до 25 хвилин. Щодо переробки тих місць, де відбувається дія: не може вийти п'єса, коли цей побут не переломлюється через п'єсу.

Типові помилки в сцені базару: базар — це не є картина, базар — це панорама. Це протилежне суті театру. Там усе присутнє. Як матеріал, вона багата. Розмову тих, що продають цигарки, розбити на різні особи, різних людей, які разом складаються в один образ. Хоч і щасливо іноді поєднано дію з характеристикою персонажа — таке, наприклад, сконденсоване місце, де він довідався, що від нього вимагатимуть гроші — її треба більше розвинути, щоб він і в прізвищах помилявся. Крім того, що є такі місця (здебільшого монтаж: це для характеристики, це для дії), де виходить механічний зовнішній монтаж розфарбованих речей.

Дія. Тут така помилка: персонажів багато, але вони не несуть ніякої дійової енергії, не виступають як люди, які хочуть щось зробити. Голохвостий робить якимось за інерцією, нема накопичення ситуацій, які примушують його робити так, а не інакше; що чоловік потрапив у таку пастку, що цікаво — як він з неї виплутається. Треба виразно встановити сили і перешкоди — на бойову лінію. Режисери не сказали як слід товаришеві Ярошенку того, що потрібно, а сценарій дає певні можливості для цього. В режштабі була тоді така маса моментів, яких тут зовсім немає. Краще б режисеру поговорити, подумати разом на цю тему, ввести т. Ярошенка в постановчий задум і переробити композицію поодиноких сцен, бо тільки коли це вдасться — буде дія.

Дрібниці. Три червінці — малі цифри, якими вони оперують. Треба зазначити, що цифри не мільйонові і не будуть малі, а такі, які б викликали задрість, класове почуття у глядача.

Кооперація. Там це є, тільки не в цій дії, а там, де розв'язується справа з цукром. Там є пряма агітація за “Ларьок”. А тут це цілком у плані. Треба посміятися з кооперації. Міліціонера не треба робити позитивно засушеним. Міліціонер не носить ідеї, а чесно виконує свої обов'язки.

Пісня (раз, два). Це нічого, що базарна публіка підспівує. Просто відгортається другий план. Сама пісня занадто серйозна.

Історія з цукром. Про те, що вона могла бути раніше, а тепер ні. Ми пишемо сучасну п'єсу, а по суті — історія з цукром може трапитись і сьогодні. Один неврожай на буряки, і історія готова.

Двозначний гумор. Коли я пригадаю, що вся п'єса страшенно гостро спрямована проти певних рис людей, що вона поставлена доволі гостро всією дією, то, мені здається, не може бути помилки щодо обличчя.

Шарманщик: (для чого виводиться — не визначено — *Бортник*). Це саме і є момент появи шарманщика — він випадково присутній на базарі. Нема загостреного моменту, що він загубив документи. Тут особливо на це треба натиснути. Потрібна якась драматична сценка з документами. Тоді буде цілком ясно. (Він шукає документи — драматичний момент.)

Ідеологічно нічого помилкового не бачу (я особисто). Обличчя, людина, яка зло сміється над певною громадською групою, над її ставленням до всяких речей, над світоглядом, певними звичками в побуті змальованої групи, і при тому, оскільки він весело настроєний, він не може не усміхнутися на інші речі. Щоб зробити його позитивним типом, — він так і накреслений, а те, що він такий веселий, це викликає симпатії. Гостріше його дати — це вірно. Практично я пропоную: взяти цей матеріал, який



даний, в основу, але думаю, що тут доведеться дописати одну четвертинну, а дві третини закреслити — тоді вийде справжня комедійна дія.

На Голохвостого треба нагромадити катастрофи з вимогою грошей. Без цього нагромадження не буде п'єси. Трестівці занадто згідливі, і в цьому перешкода, яка не дає авторові схопити типи. В акції найкраще схопити. Біда в тому, що Голохвостий не гарячкує. Може б, їх по черзі випускати? Їх можна разом у панорамі базару вивести. Перебити базар такою сценкою. Трестівці весь час Голохвостому не довіряють. Це до певної міри ключ. Вони в занепокоєнні. Базарні малюнки темпу дії не задержать.

17.12.1924 р.

## ПРОТОКОЛ № 13

**Присутні:** *т.т. Курбас, Лопатинський, Бортник, Долина, Василько, Шмайн, Кудрицький, Тягно, Пігулович З., Лішанський, Меллер.*

Порядок денний:

I. Ідеологічна і формальна декларація “Березоля”, зачитання платформи.

II. Поточні справи.

Після зачитання платформи, *Курбас:* По-моєму, дуже багато непотрібного, дуже багато такого, чого до програмної частини віднести не можна. Мені здається, що програма старша, ніж платформа.

*Затверджено:* Програма старша, ніж платформа.

*Меллер:* Можна дати спершу платформу, а потім зазначити програму на даний період, тому що справді платформа — це установка на довший час, а програма — на рік, на місяць і т. д. Моменти найбільш яскраві повинні стояти в програмі.

*Лопатинський:* Я так розумію: Курбас не говорить про те, щоб замовчувати факти про актора, а вмістити їх у програмі.

*Курбас:* Ми не мистецький напрямок, а мистецьке об'єднання. Тут слово “мистецьке” грає другу дудку. І коли ми тут поставимо так вузько і поставимо як наріжний камінь будинку нашої роботи, то ми тим самим замкнемо вхід до “Березоля”. Хіба що хтось працює за нашою системою, Мейерхольда — однозвучні за своєю установкою організації; хіба це важливо для МОБу як такого? Людина може потрапити в майстерню, а не в об'єднання.

*Василько:* Потрібні певні твердження, декларації. Платформа на довший час, програма — на менший, і те, і друге мусить бути надруковане. Запитання, чому “Гарт” не може ввійти в “Березіль”?

*Курбас:* Не можуть, тому, що гартіванці відділяють зміст від форми — це основне питання боротьби за культуру на фронті мистецтва. Для них театральний засіб служить для словесної агітації, для нас театральний засіб — для переустановки; для них розуміння ідеології — це набір параграфів, а для нас — це питання цілої тактики. Я спинив це читання тому, що я не вважаю можливим зачитувати і виділяти. У всякому разі, як би ми не називали цю платформу, чи декларацію, чи пояснення, все-таки буде одна частина незмінна, принципова, а друга частина — тактична.

Тактичність треба було розробити ширше. Погодимось на тому, що одна частина буде визначати все виробниче, всю тактику, буде визначати те, ЩО, а друга частина буде ЯК; це значить, перша частина буде визначати те, ЩО в другій частині, а друга — ЯК.

*Лопатинський:* Коли відносно якого-небудь питання думки розійдуться, то це можна так і зазначити, що є у нас відносно такої-то точки дві течії, тактика може бути різна. Не спиняючись над назвою, погодимось називати частини умовно: I — принципова, II — методична.

Після обговорення восьми пунктів платформи, нова їхня редакція така:

I. Ідеологія: МОБ (Мистецьке об'єднання "Березіль") — це громадська організація, яка, виходячи з класової ідеології пролетаріату, в тактиці своїй координуючись з його партією — компартією, працює в царині радянського культурного будівництва, базуючись у своїй роботі на підвалинах марксизму-ленінізму і бореться за здійснення ідей соціальної революції, комуністичний устрій суспільства, комуністичну культуру.

II. Культура. 1) Культура — це сума, комплекс соціальних здобутків, як матеріальних, так і духовних, матеріальна і духовна здібність класу в боротьбі за існування, а в цілому — це вироблена класом у своєму поступовому розвитку система форм суспільного життя та їх взаємовідносин. 2) Всі ці форми соціального життя, що складають собою культуру, їх цільові установки вічно рухомі, вони міняються в залежності від розвитку матеріальних і виробничих сил. Пояснення до 2. Таке розуміння відкидає поняття єдиного фронту культури, а натомість висуває поняття боротьби за культуру на фронті політичному, виробничому, на фронті мистецтва і т. д.

III. Мистецтво. Мистецтво — це тимчасова громадська функція, яка, впливаючи через доцільно організований матеріал на психіку споживача, проводить у маси класову ідеологію.

IV. Краса (культ з домінуючим і ірраціональним началом). Як самоціль — є витвір буржуазної культури, нарівні з культом релігійним, і гине разом з нею.

V. Академізм (консерватизм). Пізнання постійної громадської цінності мистецьких форм, цим самим призначення незмінності ідеології.

VI. Безпредметність. У мистецтві — занепадницьке з'явище класу, що розкладається, заперечує зміст.

VII. Формалізм. Підкорення змісту в ім'я розв'язання формальних проблем.

Останні три пункти (академізм, безпредметність, формалізм) МОБ вважає об'єктивною контрреволюцією в мистецтві.

*Курбас:* Недобре те, що організація є органічною частиною пролетаріату. Це значить: знищиш МОБ — не буде пролетаріату. Сильно сказано. Наприклад: одні говорять, здебільшого саме інтелігенти, колишні есери, на зразок Блакитного, утверджують тільки тих, котрі від верстата (сам Блакитний попівський син). В усякому разі знайдуться люди, які вас спитають, чи ви приймаєте тільки пролетарів, чи й тих, які були здекласованими. Для нас ясно, що особливий пуританізм, канонічна надбудова над вимогами програми, що то вище, Біблія над іншою книжкою — це все

нісенітниці, що тільки пролетаріат від верстата може і повинен розв'язати питання культури. Для нас ясно, що інтелігенція постачала ідеологію і провідників усім класам, і той самий "Гарт", який допускає думку, що хто-небудь не сміє бути такий, що скінчив гімназію, в їхній організації називають нас інтелігентською організацією, професіоналами. Це справа з походженням. Ми цю назву повинні зредагувати.

*Пігулович З.:* Дефініція ленінізму: ленінізм — це теорія і тактика пролетаріату в епоху імперіалізму і пролетарської революції.

*Курбас:* Ленінізм — це марксизм. Питання не так стоїть. Інша справа, що меншовики — не чистокровні марксистки. Вони визнають одну частину марксизму. В даному разі питання тактики боротьби класу зараз сходяться. Марксизм — це ціла концепція, в яку входять і такі можливості, як меншовизм; ленінізм не є ціла концепція, це є те, що додано до Маркса. Культура. Духовна культура має якісь характеристики: сюди входять і питання етики, філософії; духовна культура — це ширше питання, це культура інтелектуальна, культура мозку. Вираз: культура духу — прийнятний, уживається. Мистецтво: дефініція мистецтва Меллера: мистецтво — це коректив сучасної неорганізованості суспільства. Меллер бере один бік, історичну перспективу. Вирвав діяльність: значить, відповідно до свободи вибору; організаційний засіб — також поганий вираз; таким чином, трибуна, лікнеп, політком — це також організаційні засоби. Пропозиція дефініції мистецтва Лопатинського: мистецтво — це певна функція, яка, доцільно організуючи матеріал у закінчену єдність, намагається ним вплинути на те-то, в напрямку того-то. (Після дефініції краси.) Мусимо окреслити наше ставлення до академізму, відмежуватись від Терещенка, поборника безпредметного мистецтва (у нього люди ходять, бігають, а чого — чорт його знає), і від формалізму.

Дадаїзм: справжній анархізм. Дадаїсти не намагаються досягати краси, руйнують усе — дуже потрібна штука. Нічевоки — російський дадаїзм. Формалізм — не заперечення змісту: він займається питанням, як передати зміст — він може всякий зміст передати. Безпредметність — це заперечення змісту. Враження глядача переважає враження від змісту. Коли людина йде по линві, коли це має яке-небудь значення, коли це може примусити глядача прийняти цей зміст, то це так довго тягнеться, що забиває подих. Формаліст має певний зміст, чи він його вибирає для тих формальних завдань, які перед ним стоять, він підпорядковує зміст завданням, проблемам, зміст ставиться у залежність від форми. Ми виходимо з тих завдань, які перед нами стоять. Підпорядкування — це поставлення в залежність. Відсунення на другий план — це нехтування змістом.

Нам доведеться ось що зробити. Режштаб — це наша сила, актив, наша ініціатива, і я вважаю, що нас тут мало. Я радив би, щоб режштаб звернувся до правління з проханням відкомандирувати з майстерні кілька чоловік для роботи тут. Потрібні нові лаборанти. На наступний рік треба мати лаборантів підготовленими. Треба на це певний час. Це цей рік. Нам доведеться подумати, може, над тим, що оскільки у нас дуже мало часу на спільні засідання, на систематичну спільну роботу, щоб скласти таку

програму допоміжної самоосвіти режисера, такого порядку: що спочатку читати, що потім, а що після цього; як читати, як робити виписки, як їх складати, щоб у свій час мати все під руками. Це річ, яка кожному з нас придасться, не лише лаборанту, а й досвідченому лаборанту. Страшенно важлива річ — це встановлення у нас у режштабі певних таких моментів, що виходять з максимальної доцільності всіх наших засобів, які склали б певну атмосферу. У нас тепер дружня атмосфера. Нема атмосфери колективу, заповненої ідеєю. Страшенно мало обмірковуємо тут свою роботу, а то є страшенно мало, утверджуємо спільність мети у людей. Важливо те, що від цієї установки буде залежати обличчя кожного з нас, включно до ломки характеру, оскільки це є метод, що відбиває доцільність або недоцільність їхніх методів.

Я уявляю собі, що коли б Воловик був у нас у режштабі, то йому довелося б позбуватися певної, дуже егоцентричної, і, отже, такої, що більше розкриває певні процеси смолубства, закохану в себе оцінку своєї діяльності. Це недоцільне для роботи, для ідеї, що нас об'єднує, коли людина на зразок Воловика, прочитавши книжку, думає, що її ніхто більше не читав, і самозакоханий ходить перед усіма.

Треба ясно сказати, що те-то шкідливе для роботи, оскільки воно стосується колективу в розумінні існування, теми роботи, якості роботи і т. д. — все це повинне залежати від режштабу в цілому. Станція групи фіксації досвіду повинна ще цей пункт встановити, там є момент атмосфери. Не сміє бути казенщини. Треба прагнути того, що доцільне і прискорює справу. Пошук методу найкращого викликання емоції — справа ініціативи і справа участі. Хто може сказати що-небудь проти?

*Пігулович З.:* Чи це буде як певна дисципліна, як регламент? Мені цікаво ось що: наприклад, щось може утвердитися, людина з цим не рахується, вона це утверджене ламає і робить інакше. Чи це особливий випадок, чи це законно?

*Курбас:* Це повинне бути зафіксоване в тій мірі, в якій воно можливе, тому я думаю, що всього зафіксувати нам не вдасться. Ми могли б фіксувати масу маленьких досвідів. Велика трудність. Всього ми не зможемо зафіксувати. Практика наша “мелодрамна”, так що її в певні рамки вбрати не можна, але є доволі таких пунктів, які годі буде зібрати. Тут я говорю про атмосферу. Я вважаю, що було б ліпше, коли б у режштабі не було тоді дисципліни однієї людини. Певний ступінь розпорядливості повинен бути, інакше у нас будуть скоки в анархію. Збирання летючих засідань — повинна бути одна людина. Атмосфера потрібна тому, що велика небезпека у нас на малокультурній Україні, де культура театру стоїть на дуже низькому рівні, й ми самі не вміємо легко формулювати свої думки, немає в нас відповідного тренування, не було ні обміну думками, ні журналів, де б еволюція думки проходила, наприклад, як у московських журналах.

При нашій малокультурності існує річ, якої немає в інших. Вона просто епідемічна. В більшості випадків молода людина на взір Воловика, Ігнатовича, Самарського — яка прослужала кілька лекцій, зробила комбінації хорового дійства — і пропаща людина. Це річ, яка немислима в Моск-

ві, бо там думка завоювала собі сильне місце, зріле, маркуюче висоту досягнення культурності і культури взагалі. Дуже сильна думка має по праву завойовану позицію. Думаю, що між нами нема вже такої людини, бо коли б вона й була, то вона вже зліквідована. Однак ми не застраховані від цього, тим більше що ми думаємо поширитись. І було б добре вже тепер створити таку атмосферу. Заказати — не можна. А це треба розробити от як: розібрати питання по пунктах, продискутувати непотрібність, шкідливість і т. д., щоб вони були у нас, як канон. Коли буде така атмосфера і ми будемо в ній рік, два, а то й три — то вийдемо сильними людьми. Це будуть провідники.

*Лопатинський:* Я не вірю, щоб можна було встановити для нас якусь писану книгу, регламент для провідника. Треба, по-моєму, після кожної постановки не тільки обговорювати постановку як таку, а як той чи інший режисер переводив у матеріал постановку. Найбільш доцільно обговорювати роботу над постановкою, переведення в матеріал. Будуть встановлюватись побутові правила, що матиме постійне, кардинальне значення: це буде фіксуватися станцією досвіду. Пропозиція: на рівні розбирати не лише вартість постановки як такої, а й переведення в матеріал, і все, що з цим пов'язане (техніка, всякі упуцнення, справа організації спектаклю і т. д.).

*Василько:* Цілком помиляються товариші, що досить завести у режштабі певні закони. Ніяких писаних законів не може бути. Мусить утворитись атмосфера, яка б не карала за те, що людина так чи інакше поводитьсь, а допомогла перевиховати себе. Робота в режштабі мене не задовольняє тим, що ми зараз центр уваги перенесли на виробництво. Я за те, що треба вчитись, виховувати себе. Тепер у нас якась порожнеча, мені стало якось сумно, я відчув себе в якомусь лісі. Я згоден працювати після години ночі, щоб тільки вчитись. Я пригадую собі, що минулого року товариш Ігнатович ні разу, а то дуже рідко буває на наших засіданнях. На це не було звернуто ніякої уваги. Це був неправильний хід правлячих сфер. Старші товариші мусять брати участь, бо, можливо, що я від старшого товариша чого-небудь хочу навчитись. Одним із головних чинників мусить бути атмосфера, яка повинна допомогти людину перевиховати. Коли об'єднання буде за принципом виробничим, то це утворило б атмосферу, яка направить роботу. Ми замало вчимося. Товариші з клубної станції будуть учитись, а я поки зайнятий постановкою, я хочу також учитись. Я думаю, що крім праці над виробництвом будемо займатись самовихованням. Працювати треба хоч би раз на тиждень. Зараз треба поруч з ударними завданнями виховувати себе обов'язково.

*Лопатинський:* Будеш вчитись у зв'язку зі своєю постановкою. Самоосвіту в режштабі заводити не можемо. Можлива лише наука, яка тісно пов'язана з нашим виробництвом.

*Курбас:* Пропозиція: перенести засідання на наступний раз. Пропозицію прийнято.

*Пігулович З.:* Пропозиція: просити режштаб розібрати анкети тих, що вступають у клубну станцію.

*Ухвалили:* Призначити на 26 грудня засідання для розбору анкет то-варистів, які вступають у клубну станцію.

25.12.1924 р.

## ПРОТОКОЛ № 1

**Присутні:** *т.т. Курбас, Крига, Долина, Шмайн, Кудрицький.*

**Порядок денний:** Вироблення платформи (продовження).

Зчитано 8-й пункт старого проекту.

*Курбас:* Постає питання, чи наше визначення мистецтва повне. Коли воно вичерпне, то пояснення до нього зовсім не потрібні. Тут питання треба продискутувати. Наше визначення мистецтва має на меті проведення в маси класової ідеології. Публіка йде в театр, іде в кіно не для того, щоб черпати ідеологію, а щоб задовольнити свої потреби. Наше визначення, яке дано,— воно однобічне, бо бувають визначення мистецтва, боротьби за певні лозунги, як засіб проведення в маси ідеології пролетаріату. Мистецтво робить більше. Воно — функція громадська: громада його витворила в ті часи, коли не було мови про класи, воно було якоюсь функцією громадянства, для себе ж утворене, а не для того, щоб регулювати, наприклад, шлунок.

*Долина:* Ми визначаємо мистецтво сьогоднішнього дня. Коли ми будемо оперувати мистецтвом минулої доби, то воно не буде вкладатись у ті рамки, в які ми хочемо його втиснути. В це визначення вкладаємо мету, а не саме визначення: що таке мистецтво.

*Курбас:* Потрібне ось що: чого публіка йде в театр. Мистецтво вживається для певної мети, але воно не є тією функцією. Цього визначення і досить, і мало. Його досить для вчора, для часу “барикад”, але абсолютно не досить для завтра, через те що не сьогодні-завтра перед нами стануть різні питання. З цим пов’язане питання: чи бути театрові, чи не бути; для чого його будувати; навіть питання фактури. Це дуже важливий коректив, який можна внести в роботу. В театрі глядач очищується від втоми, тут є і те, що він заражається новим запасом енергії, він не є вже такий, як у житті, він у житті не так піднятий, як у спектаклі; немає такого самопочуття у житті, і він одержує тут певну кількісну надбавку, яка й залишається, певний плюс, у нього міцнішає воля, ініціатива, він чогось хоче; але театр не наркотик.

Добрий вираз — “активізуючи”; і ще слово потрібне для поняття “духовний”, не в розумінні життєвих функцій, а інтелектуальних, моральних. Нова дефініція мистецтва: “мистецтво” — це тимчасова громадська функція, яка, впливаючи через доцільно організований матеріал на психіку споживача і активізуючи його духовну енергію, проводить у маси класову ідеологію.

III. 3. МОБ вважає зміст і форму в мистецтві рівноцінними, що, пронизуючи одне одного, перебувають у тісному взаємовідношенні і органічно впливають з класової ідеології. Примітка: МОБ рішуче заперечує примат змісту над формою і навпаки.

12-й пункт 1-го проекту платформи. Зчитано.

*Курбас:* Тут важливий момент, який нас відмежовує від усякого застою, який підтверджує наш органічний ленінізм. Ми не висуваємо тверджень, що в мистецтві можливі тільки виробничий жест, або конструкція і т. д.

III. 4. Засоби впливу та виразу мистецтва міняються постійно, не відриваючись, як догма чи канонізований рецепт, від текучості сучасного побуту.

13. “Експеримент” для МОБу — не самоціль: тут є один момент, що ми в своїй роботі вважаємо дуже потрібним експериментувати й розробляти техніку театру; ми проти “хохлацького підходу”, ми за загострення засобів нашої театральної культури, за досконалість. Важливо, для якої мети ми це робимо. Все, що ми робимо, чимось вимушені. Наприклад: так ставитися до решти буржуазної ідеології — ми примушені.

14. “Театр”. Ми стоїмо на своєму посту. МОБ ставить ширше програму: клуби, драмгуртки по селах. Коли писати про театр, тоді треба включити в платформу все. І не “театр” — головний акцент. Ми доходимо до клубної роботи по селах, до культосвітньої роботи взагалі. Треба визначити зараз. Це зараз у певній формі повинне залишитися. МОБ вихідною точкою в своїй роботі прийняв у першу чергу театр і кіно. Ми вже пробуджені, ми ставимо собі якусь вихідну точку, і з неї ми виходимо у своїй роботі; це точка, звідки, як через якусь призму, розглядаємо справи і організуємо їх. Ми від організації театру доходимо до клубних осередків, сільгуртки притягають маси і т. д.

IV. 1. МОБ вихідною точкою в проведенні своїх завдань ставить у першу чергу театр. Кіно буде осібною точкою; кіно вважаємо продовженням театру, ми на цьому фронті почали боротьбу і хочемо перемогти. Дальші точки: клуби, сільдрамгуртки, макмайстерня — 130 (ця остання міняє фізіономію світу, декорації, роблять афіші, реклами і т. д.) Це наші точки роботи. В кожній точці ми мусимо сказати, чого ми в цій галузі хочемо. Нам про театр треба сказати щось інше; ми мусимо уважно звертати увагу на театральні обставини на Україні. Місце театру в арсеналі всіх інших засобів — це значить утвердження театру як потрібної речі, може бути навіть певний вислід театральної політики. Треба все продумати і звести в одне ціле. Чому ми так робимо, а не інакше, чому утверджуємо дію, чому нищимо декорацію. Тут буде питання і про психологізм, про ілюзорність. Що треба підкреслити з речей, які утверджують? Перш за все ми підкреслили текучість, ніяких канонів. Друге: ми мусимо підкреслити, що знищуємо, що — ні. Це питання повинне бути оформлене стисло: що для таких-то й таких-то завдань, чи таких і таких обставин найбільш доцільним вважаємо театр. У визначення мистецтва ми забули ще додати одне слово: мистецтво — це тимчасова громадська функція. Це нас ставить на лівий фронт мистецтва. Треба ще обставити один параграф: про диктатуру і значення мистецтва в перспективі майбутньої культури. Потім ще один параграф: про нову культурну установку, це те, що нас відрізняє від інших угруповань. Вставити ще один параграф: наша концепція проблеми сучасної культури в зв'язку з питанням мистецтва.

Форми сучасного театру є категорично переходовими. Це вихідний момент для всього параграфу театру. При цій зміні наших засобів ми можемо говорити, що був буржуазний театр, був театр феодальної епохи; можемо говорити, що буде театр комуністичної епохи. Ми не можемо знати, чи вона, епоха, буде тривати так довго, як буржуазний устрій. Тут важливо підкреслити літа минулого, це літа ломки. Літа майбутні і теперішні — це літа ломки остільки, оскільки є заперечення. Все-таки ми можемо говорити і дискутувати на цю тему, що є ближче до майбутнього театру, чи справді воно буде таке мінливе, як було досі, чи буде еклектичне, як дотепер; ми ж дуже еклектичні через відсутність постійного сценічного принципу. Це для останньої ломки буде типовим, для майбутніх літ, типовою усталеністю. За такими міркуваннями надбудова є дзеркалом. Якщо так думати, то можна думати, що тепер є час усталеності. Або тієї усталеності не буде, або це буде “перманентна революція” з прискореним темпом. На цю тему треба говорити з людьми політики, економіки. Це питання діалектики.

Питання гостре в такому розумінні: ломка еклектизму є побудовою нового, що тепер іде, такий пункт є; ломку ми перейшли, наш апетит спрямований по побутові комедії, на драму, це пахне більш усталеним, еклектика застосовується; постає питання, чи є у нас відповідний цьому побуту тип театру, чи він тільки гряде. Тут можна дуже сперечатися. Театр проходить далі свою еволюцію, як комункультівці називають деструкцію, — в цьому відношенні ломка не скінчена. Деструкція — не процес, що має внутрішні причини, ломка залежить від зовнішніх причин. Нам треба визначити теперішнє становище театру, щоб визначити всю нашу роботу, фактуру. Без цього не можна про театр говорити.

Ми маємо: 1) факт продовження деструкції; 2) факт ломки, характерної виключно для буржуазного театру; 3) певне будівництво. Це висвітлить наше ставлення супроти ворожих груп. Наше ставлення до психологічного театру зовсім відпаде. Нам у першій точці доведеться позначити положення і певні дієства, які проходять у тому положенні. Це вихідна точка. Тепер треба знайти фактуру.

2. 01. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 2

**Присутні:** *т.т. Курбас, Василько, Шмайн, Тягно, Круга, Долина.*

Порядок денний: Вироблення платформи. Продовження.

*Курбас:* Останнього разу ми говорили про те, що треба в першому параграфі визначити театральну ситуацію. З визначення матимемо і знайдення нашого місця по суті, і пояснення до такої, а не іншої нашої роботи, платформи, політики, перспективи.

Загальний пейзаж — ми говорили про: 1. Боротьбу класових ідеологій (факт, що в боротьбі театральних угруповань змагаються класові ідеології). 2. Дрібновласницька продукція України (світогляд селянської і дрібновласницької маси дуже відбивається на всій нашій культурі і тягне театр до себе. Наприклад, помірковані вимоги, які ставляться до театру — це



туга за теплом, особливою простою натуралістичного театру; туга ця походить від спеціальної ідеології дрібного власника — індивідуаліста, котрий сидить у кімнаті, доглядає курей і чекає заходу сонця). 3. Факт процесу деструкції, що продовжується. 4. Ломка принципу буржуазного театру. 5. Низька театральна культура на Україні — через те важко вести боротьбу. Неясність і недиференційованість у театральній ділянці.

Цих п'ять пунктів можуть визначити, чому ми так робимо, а не інакше, оскільки ми дивимось на майбутнє, будемо, працюємо з установкою на комуністичну майбутність культури, і тим самим ми за прискорення, за проведення процесу індустріалізації психіки. Оскільки воно так, ми мусимо робити так, як ми робимо. Ми можемо точно вказати місце всякому з наших сусідів; нам стає ясно, що треба робити в розумінні театральної політики МОБу.

Констатуємо факт, що сучасні форми суспільства змішані, і кожній смузі відповідає певний тип театру, певна ідеологічна установка, і між ними йде боротьба. Театр, який творить МОБ, проводить у своїй ділянці ті самі будівничі революційні тенденції, які у всіх інших ділянках життя проводять пролетаріат і його партія. Висуваються такі постулати: створення нового побуту, здійснення основних і чергових завдань пролетаріату. Мистецтво мусить утверджувати у психіці пролетаріату потрібну психологічну установку; наприклад, ми не сміємо орієнтувати пролетаріат на пасивність, на млявість і на інші установки, характерні для вимираючого буржуазного класу.

Суспільно-організаційні, матеріально-технічні передумови, момент підняття техніки, що розв'язує питання підняття продукції. Все це визначається завданнями, які стоять перед нами. Корені цього лежать у класовій ідеології пролетаріату, і вони можуть або утверджуватись, або знищуватись постановками театрів ворожих класів: а) кооперація; б) електрифікація; в) НОП — суспільно-організаційні і матеріально-технічні передумови, що перебудовують суспільство.

Ми викуряємо мрійливість, пасивність і прищеплюємо активність. Це те ж саме робимо ми в театрі, що держава робить електрифікацію в державному масштабі. Це революційні тенденції (руйнування і будівництво). 1. Компартія робить нову установку в нових суспільно-організаційних формах. 2. Організація матеріально-виробничих сил. Ми впливаємо на психіку людей, робимо таку ж саму установку. Ці установки мають одну мету. Це тотожність одного порядку.

IV. 2. Для утворення нового побуту, для здійснення основних і чергових завдань пролетаріату мистецтво мусить утверджувати в масах потрібну психічну установку — пряме завдання мистецтва — однорідну в цілях, методах і характері з установкою, яку в інших ділянках життя: ведення господарства, форми громадського життя і організація матеріальних сил — утверджує компартія, тим самим театр МОБу є театром пролетаріату.

Це утвердження того, що ми є театром, що відповідає на перший пункт, що єдиним угрупованням, яке відповідає класовим інтересам пролетаріату, є “Березіль”.

1. Визнання факту деструкції — це визнання деструкції мистецтва до зведення його нанівець — умирання мистецтва.

2. Паралельний процес у надбудові до загального розвитку економічних сил країни (деструкція просто йде в парі, оскільки мистецтво — надбудова, з загальним розвитком процесу господарського, продукційного, соціального, політичних і економічних сил).

Чи ми маємо потребу підкреслювати факт умирання мистецтва, чи це не важливо?

В минулому році були хитання, і в “Барикадах” ми писали, що нам до того ніякого діла немає. Зближення з “Комункультом” і обстановка боротьби на Україні — тактичний момент — з огляду на масковане жрецтво, яке навіть у деяких пролетарських угрупованнях мало і має місце (“Плуг” і “Гарт”) теоретично, а на ділі там користуються інтуїтивним методом і роблять занепадницьке мистецтво. Це питання чисто принципове. По суті, нам це не важливо, оскільки ми не ставимо такої платформи, як “Комункульт”, а у них весь акцент на цьому.

Установку на майбутнє ми вже зробили. Ми цим підкреслили органічний зв’язок між нашою роботою і майбутньою культурою. Думаю, що нам більше й не треба. Ми зробили два варіанти. Ще є третя можливість обійти це питання. Наше ставлення до інших організацій буде в особному пункті.

Постулат їхній — деструкція мистецтва, як ціль, деструкція, як метод боротьби, як метод знищення мистецтва; у нас деструкція не є ні методом боротьби, ні метою, оскільки ми вважаємо, що мистецтво треба розвивати. У всьому іншому в програмі ми з ними сходимося.

4. 01. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 4

**Присутні:** *т.т. Курбас, Шмайн, Тягно, Бортник, Пігулович З., Василько, Крига.*

Порядок денний:

I. Вироблення платформи (продовження).

II. Справа вироблення програми.

Ухвалили: тимчасово затвердити платформу МОБу в такій редакції:

**ПЛАТФОРМА МОБу**

I. МОБ — це громадська організація, яка проникнута класовою ідеологією пролетаріату і, виходячи з неї, в тактиці своїй координуючись з його партією, компартією, працює в царині радянського будівництва засобами мистецтва і споріднених з ним ділянок, базуючись у своїй роботі на підвалинах марксизму-ленінізму, бореться за здійснення ідей соціальної революції, зокрема за комуністичну культуру.

II. 1. Культура — це сума, комплекс соціальних здобутків, як матеріальних, так і духовних, матеріальна й духовна здібність класу в боротьбі за існування, а в цілому — це вироблена класом, у своєму поступовому розвитку система форм суспільного життя та їх взаємовідносин.

2. Всі ці форми соціального життя, що складають собою культуру, їх цільова установка — вічно рухомі, вони міняються в залежності від розвитку матеріальних і виробничих сил.

III. 1. Мистецтво — це необхідна в даний момент громадська функція, яка, впливаючи через доцільно організований матеріал на психіку споживача і активізуючи його духовну енергію, проводить у маси класову свідомість.

2. МОБ вважає об'єктивною контрреволюцією в мистецтві:

а) Академізм, як визнання постійної громадської цінності мистецьких форм, тим самим визнання незмінності ідеології.

б) Безпредметність, як занепадницьке явище класу, що розкладається, яке заперечує зміст.

в) Формалізм, як підпорядкування змісту розв'язанню формальних проблем.

г) Естетизм — культ краси, як самоцілі, що, будучи витвором буржуазної культури, гине разом з нею.

3. МОБ вважає зміст і форму в мистецтві рівноцінними елементами, що, пронизуючи один одного, перебувають у тісному взаємовідношенні і органічно впливають з класової ідеології.

Примітка: МОБ рішуче заперечує примат змісту над формою і навпаки.

4. Засоби впливу та виразу мистецтва міняються постійно, не відриваючись, як догма чи канонізований рецепт, від текучості сучасного побуту.

IV. 1. МОБ вихідною точкою в проведенні своїх завдань ставить у першу чергу театр.

2. Одночасне існування в СРСР поруч різних форм господарства створює базу для змагання різних ідеологій за зміст і форму театру.

3. На Україні особливо гостро означилось змагання між ідеологією пролетаріату і прогресивного села, з одного боку, і села відсталого та груп інтелігенції, що не позбулись буржуазної ідеології, з другого боку.

4. МОБ має через театр утверджувати в масах потрібну психічну установку, однорідну в цілях і методах з установкою, яку в інших ділянках життя: ведення господарства, форми громадського життя і організація матеріальних сил — утверджує компартія і яку тим самим намітила для мистецтва, тому театр МОБу є театром пролетаріату.

5. Тим самим театр МОБу характеризується: 1) відповідним змістом; 2) ломкою традицій буржуазного театру; 3) плановим продовженням процесу деструкції — аналізу в театрі; 4) проекцією установлення майбутніх форм життя.

Всім сказаним обумовлюється напрямок роботи МОБу в галузях кіно, клубів, сільтеатрів, образотворчого мистецтва, музики і т. д.

II. Справа вироблення програми.

Ухвалили: запропонувати всім завстанціями режистру дати матеріал, якнайбільше сконцентрований (план своєї роботи, перспективи, методи, якими користується, способи підходів, що треба зробити в розумінні політики в даній ділянці МОБу). Матеріал здати на протязі 3-х днів на руки тов. Цвицишину. Останній термін — 12/1-25 року.

9. 01. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 5

**Присутні:** *т.т. Курбас, Лопатинський, Пігулович З., Василько, Тягно, Кудрицький, Шмайн, Крига, Бортник, Лішанський.*

Порядок денний:

I. Справа вироблення програми клубної роботи.

II. Поточні справи.

*І. Лопатинський:* На останньому засіданні методкому при Політосвіті поставлено на порядку денному справу клубної роботи не тільки в Києві, а й на цілій Київщині. Методкому необхідно виробити певні положення, певну програму, яку методком опублікує і яка стане законом для всіх драмгуртків. Ми відмовились увійти в методком, оскільки там є представники різних організацій, є гартованці, Терещенко, Воловик, Домашенко і др., а запропонували виробити таку програму на 27 січня ц. р. Кожна з цих організацій приносить програму, і якої організації програма більше підійде — за цією програмою буде йти вся клубна робота; організація, яка проведе цю програму, дістане монополію на всю клубну роботу. І через те, що Курбас завтра виїздить в Одесу, треба намітити найголовніші віхи, які він нам може вказати. Детальну розробку програми доведеться робити нам самим. Я не пригадую добре цієї програми, яка була встановлена як інструкція для клубстанції; в усякому разі, вона не претендувала на якийсь закон, але мала на меті дати примітивні вказівки керівникам драмгуртків, і тепер кожна мусить лягти в основу нової програми. Оскільки боротьба розгортається не тільки по лінії театру, але й з приводу володіння клубами і клубної роботи, доведеться нам вставити деякі пункти з платформи, а саме ті пункти, які відмежовують нас від інших організацій, щоб таким чином висадити з сідла всяких Благих, Воловиків і т. д. і примусити їх робити за інструкціями, які дає МОБ.

*Пігулович З.:* Головне — дати відповідь на такі питання: що таке клуб, план роботи драмгуртка, оскільки зараз загальна тенденція така, щоб клуб не розбився на окремі гуртки, а щоб був єдиний художній гурток, — значить потрібна програма єдиного клубу. Треба з'ясувати справу репертуару. Наше ставлення до нього. Оскільки Шатров каже, що треба агітацію відкинути, залишити інсценізації Тургенева, Пушкіна і т. д., розбиратися в історичній перспективі письменників. Треба нам розібратися, що таке драмгурток, чи це є ілюстрація тих робіт, які йдуть у клубі, яке завдання керівника драмгуртка, якими методами він повинен користуватися. Шатров, наприклад, висуває таке положення, що керівник драмгуртка повинен бути старшим товаришем, він не повинен ніяких мізансцен підказувати, але, коли потрібно, скласти п'єсу і мізансцени колективно. Абсолютна плутанина.

*Василько:* Питання складне. Одним засіданням закінчити цю справу не можна. Треба обрати комісію, яка зайнялася б цим. Рекомендують допоміжні книжки: "Масова робота в клубі" і "Єдиний худгурток".

*Лопатинський:* Окремої комісії не треба — є наша клубстанція; пропоную зачитати план і поповнити його пунктами, яких бракує.

*Пігулович З.:* Моїм завданням було виробити порадики — підручник для керівників. Для орієнтації. Після перекваліфікації клубних працівни-

ків виявилися керівниками й надалі старі спеці-актори, а молодих всього лише п'ять чоловік. ("Сябро — це найбільший спец із клубної роботи в Києві".) Робітники ж не орієнтуються в найелементарнішій роботі. Великою перешкодою є різношерстність клубів: наприклад, у клубі радробітників переважає такий елемент, що кердрямгуртка мусить ідеологічно урівноважити себе; дійсно, робітничі клуби мають прекрасний матеріал, зате не мають керівників. На це ніхто не звертає уваги. В пролеткультівському журналі звернуто увагу на літо, музо, ізо і інші гуртки, тільки не на театральну роботу. В червоноармійських частинах є самодіяльна робота, у інших — масова, а там, де Сябро, — диктатура. В програмі я керувалась тим, щоб недосвідчений керівник знайшов собі примітивні відповіді по ділянках: 1 — ідеологічній; 2 — етичній; 3 — організаційній; 4 — педагогічній; 5 — мистецькій. (Див. додані план і метод роботи в клубі.)

Важливо дати такий план, який би був прийнятий у всіх клубах. Відповісти на такі питання: 1 — що таке клуб? 2 — що таке драмгурток у клубі і його функції; 3 — його репертуар; 4 — керівник, як режисер; 5 — керівник, як організатор роботи з обслуговування кампаній; 6 — тренування; 7 — організаційна схема. Питання: "що таке клуб?" відпаде, тому що його з'ясовує партія. Відносно репертуару. Не сміє бути п'єс театрального характеру. Є кампанії і календарний план. Тут важко визначити, яку кампанію в найкращій формі провести. Самодіяльність — надзвичайно стомливий метод роботи, подібний до праці біля верстата. Важливо те, як проявити цю форму гнучкості, з якою найкраще притягнути маси до активності (чи політсуди, чи жива газета, чи що-небудь інше.) Відносно кердрямгуртків — керівникові не треба займатися політграмотою, але він мусить агітувати за це: він повинен бути інженер, організатор усього, що показується публіці зі сцени.

*Лопатинський:* Краще вже, щоб була колегія з усіх завів усіма відділами. Робота з обслуговування кампаній повинна вестися спільно і за календарним планом: інші ділянки повинні бути допоміжні театральному гурткові.

*Шмайн:* Потрібні: 1) єдиний план роботи; 2) комплексний метод; 3) концентрація в руках кердрямгуртка організації показової роботи; 4) драмгурток, як виявник здобутих знань і роботи в інших гуртках. Життя вимагає, щоб гуртки відгукалися дуже часто на всякі вимоги театрального гуртка. Клуб — це одне з вогнищ, де повинна створюватись, де йде активна праця над творенням пролетарської культури.

*Курбас:* Я ніколи цим питанням не цікавився, і оскільки я чую з розмов товаришів, цього корективу, який ви вирішили дати в програму і який потрібний, — абсолютно нема. Сьогодні треба з'ясувати: як у принципі його дати? Я боюся одного з того, що тут говорилося. Воно страждає на один недолік: є один ухил до трактування клубу, як школи; школа ця повинна бути якась автономна, за її допомогою знизу, — а не згори, — може бути ініціатива, що спонукає до організації, до самодіяльності, щоб не треба було публіку притягувати до клубу (на чому тримається халтура професіоналізму); тут, по-моєму, треба б придумати щось таке, щоб установити ясно, які потреби є у члена клубу, і, виходячи з них, організувати

роботу. Тоді не буде таких надмірностей, як концепція “Гарту” стосовно клубної самодіяльності. І як це, що кожен спектакль повинен бути вповні чистий, без халтури; підкреслюю існування такої винятковості. Важливе виховання актора: з того може бути виведений правильний шлях для драмгуртка, коли охопити це питання на всю ширину. Театр затримується в клубі найдовше через те, що клуб абсолютно не стоїть на ґрунті мистецтва. Наприклад: товариські ігрища,— весь Київ моментально залучений на площину гри, забав, а гра — це є відпочинок. Прийде час, коли в клубі будуть відпочивати. Газета небезпечна тим, що вона, даючи розвагу, буде виховувати низьке. І от, скажімо те, що у Зіни намічено: початки НОПу — це НОП до кінця. НОП влаштовується в клубі, вся праця в клубі повинна бути величезним натиском на НОП, тому що НОП, впроваджений у практику нашого життя,— це найсильніший виховавчий засіб, і коли ми де-небудь можемо його провести, то саме в клубі. На це треба натиснути. Це відразу не вдасться (досвід Мокро-Калигірки.) Вказівки на мистецький локальний побут, не лише на суспільно-політичні теми. Що потрібно? Один бік: клуб повинен бути і для маси, і для індивідуума. Послідовність роботи буде, коли драмгурток підраховуватиме те, що він повинен притягувати. Моя пропозиція: в момент почину відкинути все, що ми знаємо про клуб, і глянути на все зовсім свіжо. П’єси потрібні тому, що клубний глядач є певною категорією глядачів, яка мало ходить у театр і для котрих театральний спектакль є привабливим елементом.

*Лопатинський:* Щодо методів роботи, то великою мірою в основу ляже наша платформа.

*Курбас:* У клубі помітний момент святкування, видовищ. Усі члени клубу, кожен має завдання, що то зробити для спектаклю, щоб він був зацікавлений у цьому, приурочити це до якогось свята,— по селах особливо це можна зробити, бо в кожному селі є свої празники — храми. Збирати людей із других сіл на храми і т. д., і таким способом притягати всіх до праці. Вихідна точка одна. Перше завдання, яке стоїть перед класом по відношенню до маси і кожного індивідуума зокрема, і, друге, потреби індивідуума. Індивідууми клубів різні. Насущною потребою індивідуума є відпочити, піднести свої знання, освіту і т. д. Відносно всього загалом: 1 — поставити питання цілком свіжо; 2 — взяти все, що є з цього питання, звірити, а тоді вже конкретизувати.

Ухвалили: кооптувати в комісію з вироблення програми клубної роботи тт. *Пігулович З., Бортника, Кригу, Шмайна і Лопатинського.*

II. Поточні справи: а) справа збірника і журналу.

Ухвалили: редколегії зібратися на нараду 19 січня 1925 року о 12 год. дня. (Редколегія: *Бортник, Кудрицький, Курбас, Лопатинський*);

б) відвідування лекцій клубної станції.

Ухвалили: всім членам режистабу з’являтися точно на засідання клубної станції.

в) підготовка матеріалу для інформації;

Ухвалили: всім станціям, в першу чергу клубній станції, скласти план загальної роботи і історію проробленої роботи; матеріал подати не пізніше 24/I-25 р.

# ПЛАН І МЕТОД ТЕАТРАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ РОБОТИ У КЛУБІ

(Обов'язково для кердрамгуртком у клубі.)

## I. ІДЕОЛОГІЧНА СТОРОНА

1. Ідеологія, що проходить через усю роботу, що ставлять собі РКП і радянська влада.

2. Вся праця кердрамгуртка скеровується до мети: самому більше освідомити себе, як громадянина республіки і заітувати нею (працею) інших членів драмгуртка.

3. Спектакль організовує масу і агітує її до будівництва нових форм нового побуту.

4. Бажано, щоб склад працівників клуб-театру був переважно зовсім пролетарський.

5. Стреміти до того, аби всі члени драмгуртка були членами політгуртка при клубі; як такого немає, треба його заснувати.

## II. ЕТИЧНА СТОРОНА

1. Керівник — старший товариш.

2. До всіх членів драмгуртка в нього рівне товариське відношення.

3. Підтягати товаришів він мусить на основі вироблених комісією дисциплінарних підстав, ні в якому разі не дозволяючи собі пристрасного ставлення до окремих товаришів.

4. Робити догану чи попередження товаришам, що провинилися, треба в формі товариської уваги чи поради; коли цього замало, треба притягати їх на загальнодисциплінарних підставах.

5. Начальницький тон і поза неприпустимі.

6. Пильно стежити за тим, щоб у гуртку не заводилися прем'єри на перші ролі.

7. Давати можливість усім товаришам пробувати себе в усякій роботі і грати всі ролі (дублери або черга.)

8. Стежити, щоб клуб-театр не був домом побачень, або де сходяться закохані парочки, а місцем, де провадиться серйозна громадська робота, де кожен виховує себе як свідомого працівника пролетарської культури на фронті мистецтва.

## III. ОРГАНІЗАЦІЙНА СТОРОНА

1. Завести залізну дисципліну, правила виробляються комісією, що складається з найбільш активних членів гуртка.

2. По можливості намагатися заводити бодай початки НОПу в роботі.

3. Координація праці драмгуртка з працею інших гуртків (музо, літо, ізо, хор і т. д.). Керівник драмгуртка, роблячи виставу, заздалегідь мусить знати, з чого ця вистава буде складена, і, стосуючись до програми вистави, він може використовувати всі останні гуртки, він повинен оголосити про це керівникам гуртків, знову ж таки заздалегідь (щоб вони могли виконати дане їм завдання і бути готовими до вистави.) Мається на увазі використання хору, літераторів для вироблення тексту,

для живої газети, агітсуду чи п'єси, малярів чи карикатуристів для декорування сцени, зали і т. ін. Уміла організованість цієї роботи залежить від хисту керівника драмгуртка.

4. Треба точно зафіксувати склад гуртка, щоб знати, яким матеріалом і якою кількістю активних членів може розпоряджатися керівник.

5. Тримати тісний зв'язок з культкомом клубу в своїй культурній праці.

6. Завести при літгуртку обов'язково альбоми вирізок з газет за різними відділами: політичний, кримінальний, окремих великих подій.

7. Організовувати вистави на підприємствах, де нема клубів і клуб-театрів.

8. Організовувати лекції про мистецтво і театр на підприємствах.

9. Організовувати справу відвідування вистав театру "Березіль" членами гуртка.

#### IV. ПЕДАГОГІЧНА СТОРОНА

1. Втягувати всіх членів драмгуртка в самодіяльну роботу. Пробуджувати в них найбільшу ініціативу до праці.

2. Функції організаторської роботи треба поділити поміж членами гуртка, тим самим давати більшості швидше відчутти на собі відповідальність за роботу, яку вони ведуть.

3. Роздавати товаришам мистецькі завдання, які вони могли б виконувати за вказівками кердрамгуртка (розробляти теми для агітсудів, живої газети, маленьких інсценівок, червоного кабаре, червоне антре і т. ін.).

4. Колективна праця можлива тоді, коли є керівник, що організує її, дає їй напрямок і вміє так підійти до колективу, що він йому повірить і охоче допоможе в спільній праці.

5. Дисципліни, що повинні бути обов'язковими для всіх членів гуртка:

- а) фізкультгімнастика, акробатика;
- б) постановка голосу (постановка дихання, декламація);
- в) політграмота.

#### V. МИСТЕЦЬКА СТОРОНА

1. Як підійти до праці над спектаклем:

а) спектаклі проводяться за календарним виробничим планом;

б) треба собі ясно з'ясувати, на яку основну тему має бути зроблена вистава (кампанія, революційне свято, роковини, злободенщина, побут, агітплакат);

в) програма вистави (п'єса, жива газета, концерт, кабаре, агітсуд, інсценізація);

г) підшукати матеріали (використати відповідні гуртки), літературний чи якийсь інший;

г) коли п'єса — то розробити літературний матеріал, який вибраний для даного спектаклю з режисерського боку так, щоб вона не мала хиб (звернутися до клубстану), коли жива газета, чи кабаре, чи концерт, то треба добре знати, що має з себе являти кожний номер, виступ;



- д) коли п'еса готова з режисерського боку цілком, робиться читання п'еси в присутності всіх членів гуртка;
- е) після прочитання розподіляються ролі в порозумінні з членами гуртка;
- є) провадиться переписування ролей;
- ж) як оформлення сцени, так і костюми і освітлення мають бути готовими на генеральну репетицію;
- з) генеральна репетиція;
- и) спектакль;
- і) перед виставою обов'язково треба сказати пояснюючу промову;
- ї) за кулісами не повинно бути метушливості: кожен член гуртка мусить знати свій вихід, рахуючись із програмою вистави, і своє місце на виході в п'есі;
- й) кердрамгуртка мусить бути неодмінно за кулісами і за всім стежити;
- к) під час вистави ніколи не треба робити зауваги учасникам спектаклю про хиби в їхній грі чи про негативні сторони їхнього виконання; ці зауваги робити після вистави;
- л) на наступний день чи в найближчий з ним робиться підсумок здобутків і негативних сторін вистави в присутності всіх членів гуртка для кращого висвітлення праці;
- м) збирається гурток і обговорюється наступна вистава за календарним виробничим планом.
2. Різні форми театральних вистав: п'еси, драма соціальна, побутова, гін'йоль, детектив, комедія, водевіль, лубок, агітплакат; агітсуди, політсуди, суди над товаришем, літсуди; жива театральна газета; пародії на різні форми буржуазних театральних видовищ; червоне кабаре; живе кіно; лекції з театральною ілюстрацією; частівки; цирк; театралізовані звіздини; театралізоване червоне весілля.

## VI. ТЕХНІЧНА СТОРОНА

1. Оглянути помешкання для тренувальної праці і для праці драмгуртка взагалі.
2. Сцена, її вигляд і можливості, які вона дає для постановки.
3. Зала для глядача, декорування зали.
4. Освітлення, яке бажане, якого немає і яке можливе за даних технічних умов клубу.
5. Оглянути весь матеріал, що є в розпорядженні клубу і що може бути використаний для обладнання сцени під час вистави.
6. Взяти на облік усіх робітників клубу — активних, які можуть виконувати технічну роботу під час спектаклю.

18. 01. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 10

**Присутні:** *т.т. Курбас, Лопатинський, Василько, Шмайн, Лазорішак, Тягно, Кудрицький, Пігулович З., Бортник, Крига, Лішанський, Лопатинський Я., Шкляїв, Меллер.*

Порядок денний:

I. Обговорення п'єси "За двома зайцями".

II. Поточні справи.

I. *Василько:* Хочу нагадати одну історію: коли пригадаємо собі обговорення всіх наших постановок, тоді ясно стане всім, що майже ніхто не міг точно сконкретизувати принципи своєї постановки. Я гадаю, що з моєю постановкою сталося подібне явище. Сталося ціле непорозуміння. Мені приписували, що я взяв за принцип використання індивідуальності актора. Це погане непорозуміння. Я ставлю п'єсу в плані загостреної подачі сучасного побуту, це постановка по лінії фіксації побуту як, наприклад, "Протигази", тільки тут з метою зачепити дрібне міщанство. Я замислив дати театральне загострення, не доводячи до плану цирку чи до одвертої буфонади, не впадаючи в реалізм. Це був план, згідно з яким я працював, який для мене ясний, згідно з ним я намагався подати спектакль у цілому. В цьому плані я зустрівся з деякими утрудненнями. І це не вина актора, це я зазначаю. Такі явища були й у інших режисерів, що актор не міг дати того, що режисер хотів. Такою є, наприклад, т. Стешенко, — вона пішла далеко вперед, але це все тільки для неї, вона мене не задовольняє. Я виходив у своїй роботі від такого становища, яке мені не подобалось, що в театрі останнім часом актор був на другому плані, це стосується таких постановок, як "Газ", "Машиноборці", як "Людина-маса", як почасти "Секретар профспілки". Там актору на 75% не дано можливості самостійно працювати. Актор більше використовувався режисером, ніж він сам грав. Я зробив спробу усунути режисерську вигадку на другий план, — це, однак, не те, що мені закидали, що Василько "безграмотний, не може нічого зробити". Це непедагогічно було з боку режштабу так гостро поставитись до мене — це відбилось і на моїй роботі, і на акторах. У них після цього на 2—3 дні руки зовсім опустились. Я свідомо пішов на другий план з режисерською вигадкою, це не значить, що я безграмотна і безпомічна людина. Я працював і вклав усе, що знав; прогнав чотирьох акторів, які мене не задовольняли. Я хотів побудувати цікаві ролі, і мені здається, що мною дещо зроблено в тому напрямку — дати акторові добру роль. Це приблизно те, що я хотів сказати. В плані музики було театральне загострення подачі, підкреслення змісту певних сцен; щодо шарманщика, то завдання було передати шарманку.

*Лопатинський:* Я хочу перш за все поінформувати Курбаса, як стояла справа. Я вважав, знаючи досить добре хворобливу натуру Василька, що мені незручно буде самому звертати його увагу на хиби в постановці, і я притягнув до цього весь режштаб. Покликаюсь на свідків, усіх товаришів, що всі зауваження робилися т. Василькові в найкращому тоні. Не було абсолютно ніякого бажання комусь зробити боляче. Були дані чисто товариські поради, і навіть у такій формі Василько не прийняв їх на увагу, жодного з тих зауважень. Не кажу це для того, щоб Василька шпигну-

ти, але я хочу тут з'ясувати, хто зробив помилку. Коли ми тут ставили питання щодо конкретизації актора, я наводив приклади зі свого досвіду (Жебрак з "Машиноборців"). Я вказував на свої помилки в минулому, де темрява заїла всю п'єсу; так само і "Людина-маса". Звертали увагу Василька на наші минулі хиби для того, щоб йому допомогти. Що акторам руки опустилися — винен знову ж Василько, бо він на другий день подав усі зауваження, зроблені йому режисрабом, до відома працівників майстерні. Щодо п'єси: висувалися такі зауваження, що загострена подача — це не є такий принцип, на якому можна будувати спектакль, бо вимога загостреної подачі виливається у наших акторів у різний бік. Звернено увагу на те, що треба звести гру акторів до одного спільного знаменника. В деяких сценах без видимого якогось порядку, який би мав щось виражати, перемішані різні плани. Звертаю увагу на іменини, де є цілком натуралістичні шматочки. Починає маса говорити — групово введений так у звуку, як і в жесті, натуралістичний підхід. Звернено увагу на деякі довоти.

З генеральної репетиції: 1-а дія: черга, коли вона говорить, — на мою думку, треба б її якось виділити із загального гамору, коли б її більше висунути на авансцену, ясно була б перенесена точка уваги. Коли з ширмами люди стоять ближче, тоді увага людей звертається на них, а не на чергу. Декілька разів упродовж базару і пізніше видно, що якось не охоплено режисурою рух на конструкції. Коли якийсь довгий перехід — то він робиться мовчки і в паузі: наприклад, прихід Голохвостого з друзями, Лимериха злітає до Гальки вниз, мовчки; міліціонер з Лимерихою сходять униз теж мовчки. Це погано. Це можна було б виправдати в одному місці якимсь остовпінням, але не впродовж цілої п'єси — це понижує вагтість усієї п'єси, робить її чимсь сірим. Дуже легко можна виправити п'єсу в такому напрямку, що, оскільки в старій п'єсі тип Проні був поставлений у два середовища: міщанства й інтелігенції, і вона там примазувалась до інтелігенції, то тут, навпаки, вона повинна б підлизуватись до пролетаріату; щоб не зводити Проні до одноманітної фігури, то треба її поставити в контрастному плані. Звернімо увагу на те, що шарманщик не зроблений так, щоб він був несподіванкою. Його анекдоти не мають ніякого відношення до п'єси, бо не все, що гарне, мусить бути накопичене в п'єсі. Треба все давати конденсовано. Я радив зробити таке з шарманщиком: перший монолог викинути зовсім, на мою думку, відповідно трошки перемінивши її в той спосіб, що Голохвостого впродовж цілої п'єси переслідує шарманщик; Голохвостий боїться самої гри шарманки, це заінтригує глядача, в чому річ: тільки в останній дії повинна бути розв'язка. Перша дія страшенно довга, неприпустимо довга, і це тому, що там довгий час не зав'язується ніяка дія. Сценка: базар, поява шарманщика, Бобчик, Добчик, — дія ще не зав'язується. Тільки Промторг — це перша сценка, яка несе якусь зав'язку. Халтурка — не має ніякого відношення до п'єси, — там відбувається зустріч Проні з Голохвостим, яку можна б і в другій сцені пустити. Вулиця на горі, сцена з Галею і Лимерихою — не видно і немає послідовності. 2-а дія: поки грає грамофон — нічого не чути. Цей грамофон, як страшенно недоречний елемент у театрі, він так притя-

гує увагу глядача, що того, що говориться на сцені, абсолютно не чути; він розбиває точку уваги. Страшенні довготи, які конкретно до п'єси нічого не додають: наприклад, сварка старих Сірків, посилка за шампанським. Треба звернути увагу актора, що коли репліка у них починається з середини, мімікою повинні давати знаки. Сцена Лимерихи: аплодисменти, які йдуть у правій групі, добрі; лівий край зовсім відірваний, тим більше, що цього ритмічного рисунка глядач не уловлює. “Яблучко” задовге. Воно висувається тут, як самостійний епізод, мало того, що воно говорить про “масло — масляне”, про їхнє міщанство — воно викликає страшенну нудьгу. Про це міщанство маємо вже досить балачок, весь час балакають про цукор — це все має в п'єсі замалу цінність. Надзвичайно приємно вражає заспів “Яблучка” і “Гайда, тройка”. Так само щодо шарманщика, недобре після довгого монологу співати ще три довгі куплети. Стосовно зміщення планів говорилося минулого разу. Суперечку Голохвостого з шарманщиком можна без шкоди скоротити на 50%. Невдала фігура Химки в 3-й дії. Її розвиток непослідовний; крім цього неприпустимим є — навчивши Химку читати в лікнепі після цього змушувати її танцювати кадриль. Вона показана, як якась дурепа. Найнещасливіше: п'єса має два кінці. В старій п'єсі обидві сім'ї розривають Голохвостого. Тут Лимериха знає, що він шахрай, викриває його перед весіллям, після цього з'являється шарманщик і ще раз говорить, що це шахрай, що він базарний спекулянт, що він украв у нього документи. Самий кінець п'єси може так залишитися, коли переконати шарманщика, щоб він не говорив таким серйозним тоном. Публіка настроєна клеїти дурня, коли шарманщик каже: шукайте Голохвостого в партері, шукайте його на гальорці. Коли влити відповідну дозу гумору, воно буде добре.

Добрі сторони спектаклю: дуже добре зроблена сцена Копилевича і Супчика. Щодо гри акторів: надзвичайно приємно вражає там, де актори відбилися від натуралістичного трактування: наприклад, гра Балабана, багато гарних епізодів у Гірняка, конче потрібно звести всіх акторів до одного спільного знаменника. Щодо Проні: роль дуже нещаслива, невиразна. Роль породила те, що актриса, бажаючи якнайбільше видобути зі своєї ролі, побудувала її також у певному змішанні планів, і навіть ампула, без очевидного порядку, без певного видимого і прийняттого для публіки порядку. Чим пояснити, що у всіх жіночих ролях, за винятком Химки і Лимерихи, закінчення такі, що створюють одноманітність. Одноманітні мізансцени (перекручування Проні і Сірчихи, потім батька і т. д.). Закінчення таке ж, як і в “Халтурці” у Антонівської, коли вони взяті, як щось типове, можна було б їх якось урізноманітнити. Фрази, які повторюються, характер інтонації, тон одноманітні. Трактування Сірчихи — це трактування матінки — страшенно нещаслива, історія з Тарзаном нічого не додає.

*Тягн:* Коли почалася 1-а дія — базар робив дуже сильне враження своєю організованістю одного руху, однієї і тієї самої інтонації; це було цікаво. Сприймалось дуже добре і тримало публіку на одній висоті. 1-а дія дуже довга. Враження було таке: мене добре вдарили по голові, мене держить, але як тільки сходить на діалоги, зараз же тон спадає. 3-тя дія:

повільний темп не був витриманий. Ходкевич як перукар — вся його фігура пропала, вона себе не виправдала. Треба вирівняти ідеологічний бік: коли ми руйнуємо старий побут, то мусимо щось здорове йому протиставити, що може бути позитивним. Перукар і Химка — певна неурівноваженість.

*Лопатинський:* Конструкція при рампі сіра.

*Курбас:* Василькові треба було б згадати, як ми тут вирішили поводитись у таких питаннях, які торкаються діла. Я думаю, що треба Васі свій норовистий характер взяти в руки і на цей раз не катати істерики. Ми повинні визнати, всі без винятку, що ми не інакше ставимося до його роботи, як лише гарно і не для того режштак виносив свої постанови як поради, щоб йому зіпсувати гумор і роботу. Те саме і сьогодні — з добрим наміром. Вистави я не бачив. У мене не лишилося ніякого враження, ніякого присмаку після спектаклю, що визначав би його цільову установку поза всякими речами, які виправдуються порожньою логікою. Багато з того, що тут говорили, мене не влаштовує. На репетиції сьогодні погано грали. Я вважаю, що спектакль страждає однією основною хобою: в ньому немає якоїсь однієї установки на спектакль. Режисер не поставився до питання, яке він розв'язує, у нього немає одного принципу, покладеного в основу. Ми мусимо сказати собі, однак, що нема мистецтва, що воно втрачає як засіб, коли нема у нього єдності. Ця єдність досягається всякими можливостями (ексцентричний спектакль); єдність у принципі, що відповідає завданню, комбінація цих планів — цього в спектаклі нема. Це, що Вася говорить, що в принципі була загострена подача сучасного побуту — тут щось є, але тоді, коли добре собі уявити: що таке театральність. Коли у нас не формулювався досі дуже часто принцип наших постановок, бо ми переходили до методів свідомої роботи, коли у нас бувало, що режисер не намагався конкретизувати принципи своєї постановки чи то з лінії, чи з інших яких-небудь причин, то, в усякому разі, він знав, що робить, на чому він базується, і він у своїх засобах умів вибрати те, що йому треба, те, що йому підходить (наприклад, “Газ” пройнятий твердим принципом). Тут найважливіше те, що перед Васею стояло дуже важке завдання: він не мав зручної речі під руками, як Фавст, який використав певний план, відомий план — експериментальний тільки по відношенню до побутової п'єси, а не експериментальний за своєю суттю. Вася ставив своїм завданням: як можна перейти в “Березолі” до виявлення сучасного побуту. І в нього склався величезний сумбур у голові. Це різка комбінація для “Березоля”, в якій, можливо, треба мати більше підготовки, як це мав Вася. Я його виправдовую, як режисера. Спектакль, однак, від цього не виграє. Ми маємо там поруч різну мішанину пародій і на побут, і на театр, усе що хочете, від історичної натуральності до справжнісінької конструктивної побудови розв'язаного завдання, до півтора десятка стилізаційних можливостей. Це погано. Це зумовлює те, що спектакль не зачіпає глибоко глядача, вся переустановка перенесена на роздумування. Фактично побут як такий не виведений ані живими, реальними постатями, ані масками. Ці маски, які сприймаються публікою, хочуть бути живими постатями спектаклю, і вони грають живі постаті в плані умовного театру, в

плані, який постає у своїй незакінченості й грубості виконання: сцена Сірка, початок 2-ї дії: Проня, Сірчиха і Сірко — нема нічого зробленого, нема ні маски, ні живих людей, ні перетворення, а просто люди підграють, істерику катають. Оскільки це ще до прем'єри, можна б пом'якшити, то це було б дуже гарно. Проня робить враження ні постаті зі старої п'єси, ні з нової п'єси. Сірко скидається на куркуля і на старого папашу — виходить бруднувате враження, oprіч того, що режисура виказала в спектаклі абсолютну змогу, що вона вміє схопити річ у своєму суттєвому і знайти для того певну форму. Це є в багатьох місцях, які дуже тонко беруть (сцена Копилевича і Супчика). Трошки нерозв'язане завдання: загострити в експозиції безвихідність ситуації Голохвостого, так щоб було очевидно, що він примушений женитися. А тут виходять авантюри Голохвостого, який від нічого робити жениться. Це не тип, пов'язаний з побутом, випханий живим життям, породжений ним, який несе конечність примушення із середовища з обставин, з яких він вийшов, — такий тип можливий завжди. Його діла у своєму мотивуванні не пов'язані, не узгоджені з малюнком епохи, "milieu" — середовища. Деякі ролі невдало підбрані. Це добрий принцип — дати акторам грати, але коли актор не вміє грати — не можна присвячувати спектакль принципів, котрий сам по собі дуже добрий, але тут недоцільний. Багато хто грають, як аматори. Шарманщик дуже нудний. Скорочення не треба боятися. Раджу для успіху черкати, і черкати, і черкати. Скільки можна? Черкати саме там, де не потрібна затяжка. Це радянський базар — він дуже затягує експозицію. Весь базар прекрасно буде триматись. Ми малюємо щось більше. Шарманщик — постать, яка нічого не малює, він випадково позитивний: його треба поставити в контрасті. Він був задуманий інакше. Я це зрозумів, як гірку іронію. Рекомендується рішучим чином скоротити все, що непотрібне; думки товаришів поділяю, вони дуже щиро сказані; раджу за ці три дні, які лишилися до прем'єри, трошки підчистити п'єсу таким чином, щоб вони не так дуже кричали — кілька сцен (сцена у Сірків, Копилевич і Супчик — уривки, які не виражають нічого). Пропущено те, що є всією цінністю побутового театру: щоб глядач пізнав на сцені свого знайомого з такої-то вулиці і схопив сенс даної ідеї, що ходить по сцені. На мій погляд, побут обов'язково треба використовувати. Більше наближати до чисто театральної маски — це буде цілком можливо при тій масі живих спекулянтів. Послідовна, гарна сцена в останній дії, де НЕП іде живий; Лимериху треба б вивести так, щоб вона не знала того, що знає шарманщик. Таємничість припустима, коли постать має міцне місце в п'єсі. Коли вона змальована однією гонитвою — тоді таємничий персонаж у глядача не осідається, а він мусить осістися не тільки на цілий акт, а й на цілу п'єсу, тоді це буде більш моментом, що більше непокоїть, аніж цікавить. Історію з крадіжкою документів повторити, додати, що шарманщик шукає злодія. Треба взяти справжню шарманку. ("Викреслити куплети шарманщика", — Лазоришак.)

*Василько:* Те, що тут сьогодні говорилося, означає на 75% заперечення того, що зроблено. Треба постановку відстрочити на півмісяця, або хтось із товаришів зголоситься мені допомогти, або товариші погодяться

пустити спектакль таким, як він є. Міняти сцени не можна — не маю сил. Я прошу конкретно мені сказати що, які сцени прийняти до переробки, або чи п'еса піде, чи ні з маленькими поправками. Коли вимагається переробка сцен і нове трактування ролей — то я абсолютно не беруся за це діло протягом одного тижня. Зведення всього до норовистого характеру Василька: треба допомогти вийти Василькові з труднощів. Попрошу товаришів підтвердити: я проявив таку витриманість за весь час праці й такий спокій, якого ніхто не проявив. Було за весь час два конфлікти: один із Радчуком, другий з Подорожнім. Я ставив собі завдання — попрацювати за НОПом. І я це виконав. Я за півтора місяця не почав жодної репетиції пізніше 10-ї години. Працював більш організовано за вас усіх. Працював надзвичайно витримано. Це все звести до норовистого характеру — нема нічого несправедливішого. Трактування ролей — це справа режисера. Я міняв щиро за вашими вказівками, товариші, і прийняв усі ваші вказівки до уваги. Я довів справу до того ступеня — доведу її до кінця; але я прошу абсолютно констатувати факт, що можливо зробити, що ні. Коли прем'єра буде в середу, можна шарманщика скоротити, переставити гонитву — над цим треба подумати. Те, що можна зробити за два дні, я зроблю, але не знаю, чи це вас задовольнить. Допоможіть мені. Категорично ставити справи не можна.

*Курбас:* Норовистість стосувалася не репетицій, а коли ти почуваєш себе ображеним, то я прошу мене вибачити. В постановці глибоких змін робити не доведеться, бо це займе багато часу. Коли ми зможемо відклас-ти спектакль на два тижні, тоді можна буде виправити спектакль так, як слід. Коли ні, то треба його тільки почистити, скоротити і т. д. Спектакль у такому вигляді прийнятний і приємний.

*Лопатинський:* Ми говоримо не для того, щоб звертати увагу, а для того, щоб учитися.

II. Поточні справи: а) заява т. Василька (запропоновано йому поставити оперу “Запорожець за Дунаєм”).

Ухвалили: відмовити (причина: перевантаженість своєю працею в об'єднанні.)

б) Заява т. Кріцберга — прийняти його в режштаб МОБу.

Ухвалили: представити проект постановки (дати завдання на спробу, не зараховуючи, однак, у режштаб).

22. 02. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 11

**Присутні:** *т.т. Курбас, Лопатинський, Кудрицький, Крига, Тягно, Бортник, Шмайн, Пігулович З., Лопатинський Я., Ірій, Лішанський, Меллер, Макаренко, Усенко.*

Порядок денний:

I. Орієнтація і курс.

II. Загальні завдання.

III. Репертуар на сезон 1925—26 рр.

IV. Поточні справи.

Слухали: I. Орієнтація і курс.

Ухвалили:

I. а) Режштаб вважає теперішній момент у театрі найвідповідальнішим і вважає неможливим залишити роботу на цьому фронті до поставлення її на певні рейки.

б) Режштаб вважає необхідним завершення профосвіти своїх працівників довести до кінця.

в) Беручи до уваги не меншу важливість кінофронту і, з другого боку, зважаючи на більшу, ніж потрібно для одного продукційного колективу кількість режисерів у “Березолі”, планово вливати свої сили в кінопродукцію для спрямування її на ті шляхи, що відповідають березільській установці.

г) Режштаб вважає потрібним ужити найенергійніших і крайніх заходів для забезпечення необхідної матеріальної бази для дальшої роботи, від чого ставить у залежність своє існування як організації.

Слухали: II. Загальні завдання.

Ухвалили: II. Перенести на дальше засідання.

Слухали: III. Репертуар на сезон 1925—26 рр.

Ухвалили: III. Перенести на дальше засідання.

Слухали: IV. Поточні справи:

а) заяви тт. Макаренка, Ірія, Івашутича і Усенка;

б) заяви колишніх членів клубстанції — зарахувати їх членами режштабу.

Ухвалили: IV. а) зарахувати членами режштабу тт. Макаренка, Ірія, Івашутича і Усенка;

б) зарахувати вільними слухачами режштабу, з тим, що мають право бути на відкритих засіданнях, про які буде спеціально сповіщено в газеті, таких товаришів: *Нечайвський О., Іванів М., Моргуліс В., Куликів М., Кабузан С., Альтшуль Н.*

Голова Л. Курбас

*Курбас:* Предмет нашої наради, конкретних вирішень, предмет важливий, відповідальний і широкий настільки, що в одному засіданні з ним не впораємося. Річ у тому, що все-таки крім того, що ми дістали сильні надвідчуття, сильно висловлювалися і реагували,— все-таки ясності в нашому ставленні до ситуації немає, особливо стосовно майбутньої роботи. Немає ясного курсу на майбутнє. Нового курсу не може бути. Немає причини що-небудь міняти, бо ми — колектив, який щиро працює. Врешті-решт, те, що ми мусимо з'ясувати, має торкатися не якоїсь нової установки на кшталт НЕПу, не якогось глибокого компромісу, а просто поставлення певної точки над тим, що ми зараз розуміємо і навіть відчуваємо в цій новій громадській обстановці. Річ у тім, що крім того, що ми любимо називати себе марксистами, в основі своїй ми богоемні,— я розумію те; у нас багато сентименту і до діла, і до людей, і до обставин. Ми все-таки не вміємо по-марксистськи ставитись до питань, тобто в кожному випадку діяти. У нас, як у істерички, спалахи якнайбільш райдужних



настроїв, якнаймажорніших планів і широко, без міри розгорнутої роботи, або ж моментальні ліквідаторські настрої, “нас не люблять” і т. д. Всі цим грішні, не тільки я. В основі своєї ми богомні. Тільки нам заважає певний атавістичний момент, який ми внесли в театр від старих літ і з історії українського театру. Не думайте, що я, багато міркувавши про це, прийшов до такого висновку відповідно до ситуації. Нічого подібного. Я зовсім ясно здаю собі справу з того, що є, і нічого не маю проти найрізкіших розв’язань, якщо вони логічно і просто будуть доведені об’єктивними фактами. Може, у мене самого є такі факти, є така логіка. Важливо те, щоб ви всі висловились з того приводу, щоб так, як ми робимо все колективно в режштабі, ми, які в даному випадку є мозком, прийшли до якоїсь ясності.

Орієнтація і курс. Ми все знаємо, всі обставини, вони ясні для нас. Зафіксуємо в двох словах: публіка хоче (публіка не театральна, а народ, населення) мирно будувати мирне вогнище свого особистого життя, публіка хоче мати своїх професіоналів. Така ситуація. Певно: те, що піднімалося весь час, за що велася боротьба, за актора-громадянина, те, що навіть доходило до певної постановки питання знищення професійного актора і навчання наділеного знанням акторського ремесла всяким побічним і основним ремеслам: механіка літуна, автомобіліста і т. д., вся ця установка не знаходить ніякого виправдання в даних обставинах НЕПу. Публіка хоче мати свого актора, своє мистецтво і те, що є позитивне, це значить утвердження свого життя саме таким, як воно є. Все має свої причини. Перша причина — це НЕП. Нову економічно-господарську політику, добробут, який викликає певний домінуючий оптимізм, прийняли гарно, окрім тих, які платять податки. Курс, який визначений для інтелігенції: вироблення певного середнього типу громадянина радянської держави. Держава хоче, щоб усі були за неї; навіть у стосунку до куркуля, і то дуже пом’якшений тон. Є прагнення до певної міри знівелювати процес диференціації класової боротьби — в її гострих проявах, з великими підприємцями і т. д. Доходить до того, що й ця боротьба займає тепер таке місце в наших газетах, яке вона мала до війни в буржуазних державах. Друкуються речі не дуже приємні, нецікаві, які ніхто не читає. Ми дуже далеко стоїмо від центру політичної думки і надто слабо орієнтуємося, щоб давати який-небудь діагноз у цьому відношенні, глибший, ніж той, який ми собі можемо дозволити. Це не наша справа. Може, це наслідкування заповітів Ілліча, а може, пересмикування. Може, це так і треба. Будемо вважати, що одиниця не грає ролі. Така ситуація.

З того випливають певні наслідки. Коли ми закрили клубну станцію, від того нікому нічого не засвербіло, — і добре. Зате будемо мати свій театр і свого актора, — подумала публіка. Та громадська робота, яка була гаслом, — пройшла. Це страшно для таких хронічних революціонерів, для такого колективу, як ми. Сьогодні в газеті було оголошено про вечір п’яти наших парнасців. Там якийсь комуніст обурюється змістом, але поправляється, що класична форма відповідає сьогоднішньому мирному будівництву. У робітничій партійній масі ми відірвані від того, що проходить; в цьому відношенні ми можемо собі виставити свідectво про вбогість. Бо коли во-

но так зрозуміло робиться, те що наші спектаклі вважаються нудними не тільки для справдешнього міщанина, але для багатьох, багатьох. Вам відома історія з українізацією. Зміщується вона всіма сильно. Коли б ми були російським театром і гинули, то ми, за винятком комгоспу, не мали б людей, які б нам помагали. Раз іде українізація — то ми, в деякому відношенні, саме у відношенні актора, театру — ще потрібні. Цим питання ускладнюється остільки, оскільки національне питання має значення для революції, але натиск на національний момент являтиме собою дрібнобуржуазний курс; і коли Шумський говорить, що треба Квітку-Основ'яненка давати в маси, тобто сентиментальні розповіді про Марусю, про Наума, про щиру любов і т. д., — то для нас страшне те, що вони захоплені лозунгом культурного підняття мас — це виражається у відірваному розумінні загальнолюдського, і на практиці це виродиться у дрібнобуржуазну культуру.

Тепер у цих обставинах ситуація нашого колективу. Ми повинні визнати, що ми для тих, хто керує державою, хто є керівними особами, — для них ми третьорядна сила і в третьому ступені важлива сила. Це треба собі сказати і не мати тієї ілюзії, що ми скажемо, напишемо і т. д. Третьорядна сила, яка виражається у всьому, у ступені матеріальної, моральної, професійної підтримки, в розчаруванні в тих надіях, які покладаються на наш колектив. Дрібниці дуже характерні: на паризьку виставку посилають 17 чоловік. Розподілені вони так: від Михайличенка — 1 людина, від “Березоля” — 2, від Юри — 6. Цінується те, що має певну тривалість. Не цінуються нові перспективи. Нові перспективи нікому не потрібні. Один професор на якомусь диспуті сказав, що культура пролетарської держави, або точніше культура пролетаріату — це культура етична. Коли ми поглянемо на те, що оточує нас, то думка дуже яскраво ілюструється. Коли подумати від початку до кінця, притягнувши всі наші березільські погляди відносно техніки, сучасної культури і відсутності того, що було притаманне кустарним речам, які несуть світовідчужання в певних формах, — воно підтверджує таку штуку. У всякому разі таке переконання дуже сильно розповсюджене; тому вони ідуть на манівці. Навіть думку щодо етичності моменту треба розуміти ширше. Коли в театрі ми чуємо який-небудь добре підготовлений лозунг, це зриває оплески незважаючи на те, як воно зроблене, — це підкреслює певну обґрунтованість погляду на речі. Треба б точніше простудіювати це питання. Я кидаю думки на обговорення. Складається враження, що натуралізм — це найпослідовніша форма для сучасності, з усіма її прикметами, і весь процес розкладу театру, який був за останні роки, треба віднести до моменту розкладу театру в певній формі і переходу його до стану, ближчого до кіно, поступового переходу в кіно. В такій ситуації треба орієнтуватись. Що це значить? Це значить намітити, і позначити, і показати своїх друзів і ворогів, так ідеї, як і людей, які є прибічниками цих ідей. Значить, для такого судження треба ясно сказати, чим ми є, і хоча ми це чудово знаємо, в усякому випадку треба собі це повторити, оскільки за всіх обставин це саме судження про себе набуває нового відтінку.

Чим ми були і чим ми є? По-перше, ми, без сумніву, той чинник на Україні, який піднімає культуру театру. Це не є самоціллю і не буде нею; але в розумінні того, яку ми граємо роль, яка поза нашими поглядами на театр відбивається, яка нас, як певний колектив, на півці історії культури відпечатує, то це так. Коли схочете гадати, то дійсно цей момент зберігання досягнутого ступеня культури і просування її вгору, все було тим, що нас відрізняло від усіх інших груп і що нас настроювало проти інших груп у такій великій мірі. Інша річ, який ступінь нашої культури. Інші речі ми могли мати і можемо мати й зараз, і дуже погані речі. Але це не грає ролі. Коли народилася театральна культура на Україні взагалі, то вона народилася тільки у нас (важливий момент — її підняття.)

Друге — це, безумовно, той момент, який нас також відрізняв від усіх інших театрів і досі відрізняє, тобто момент широкого активного утвердження революційного театру, як щодо змісту за останні два роки, так і щодо форми його вияву всією театральною машиною в революційному вигляді: сам актив, пропаганда, широка пропаганда нового театрального революційного обличчя. Як на мене, ці дві речі є основними підставами для нашої роботи. Можна їх розвинути, можна розбити останній пункт на всю платформу, на якій ми засновуємось, не те що ми супроти всяких курсів. Ми стоїмо проти нового настрою. Ці два моменти в основі своїй вичерпують нашу роль. І от, товариство, коли ми будемо вирішувати ці питання, які поставлені на порядок дня, то для того, щоб гарно з'ясувати положення і курс, треба над цим подумати і попрацювати над вирішенням, виходячи головним чином із двох таких речей: 1) широке насадження революційного театру; 2) театральна культура взагалі. Коли ми собі скажемо, що цим положенням загрожує те-то, і коли скажемо, що за нових обставин це непотрібне, а те-то потрібне, або скажемо собі, що навіть може бути при таких-то обставинах те-то шкідливе, не в порозумінні з компартією, від цього повинне залежати вирішення тих питань. Я думаю, що я дав вам певний матеріал і певні точки для обміну думками. Можна це розширити, найголовніше є. З цього можна вивести все подальше. Бажано, щоб усі висловлювалися: 1) становище; 2) чому воно загрожує нашій роботі; 3) які обов'язки накладає і які виходи диктує.

*Кудрицький:* Стосовно сучасного становища. Мені воно уявляється, як якась необхідна "відрижка". Нового покоління ще немає. Досить певного малого усталення, аби відразу вся кампанія повернулася до того, що звичне. Цим з'ясовується потяг до старих форм життя і мистецтва. Знову вона мені уявляється певною реакцією на це піднесення, яке було. Думаю, що досить буде невеликого натиску зовні, який загрожував би революції, чи що, і вся ця пасивність полетить до біса, і знову загостриться боротьба. Вона зараз потрібна більше, ніж коли. Виходячи з цього положення, треба йти так надалі. 2) Як вона загрожує нашій активності в розумінні підняття театральної культури. Наша пропозиція не годиться. Прийдеться робити те, що відповідає попиту на ринку. Це вихід зі становища, але й певна здача позицій. Виходячи з того, що це недовготривала реакція, що вона не може довго продовжуватися, наші обов'язки —

вперта праця надалі і один коректив: підносити суспільству те, що підходить йому в більш зрозумілій формі.

*Пігулович З.:* Я буду більше ставити запитання. При цій ситуації, яка зараз склалася, найважливіше питання: не знаю ні серединок, ні половинок, а цілком різко висловлююся із приводу нашого існування, коли неприйнятна наша ситуація; те, що непостійне, як якесь положення, і неприйнятний такий живий організм при цих умовах, постає питання, чи можливе існування “Березоля”? “Березіль” без перспектив існувати не може. Не маю на думці формального порядку перспектив, а перспективи ідеологічного і формального порядку. Коли “Березіль” може лише існувати, як ідеологічний і формальний чинник, доводиться оформити сучасний стан і сили. Наше місце. Зараз напрямки: правий, лівий і середина. Правий — закордон, лівий — комуністи, це є вічно загострюючий чинник, який дає можливість боротьби й усвідомлення прогресу життя, дії, розвитку; середина — це те, що є прагненням якогось відпочинку при животінні. До якого табору ми примикаємо? Чи ми можемо об’єднувати два табори, чи всі три? В якому ми таборі? Я не уявляю собі, щоб “Березіль” при цих обставинах, — як Кудрицький каже, це неможливо, що буде ще сумніше, і ніхто не схоче нас визнавати. Справа стоїть так: “Березіль” є загострюючим чинником, який не дає спати нікому; це ліве крило, ми комуністи по суті, і ми ніколи не зможемо стати поступливими до тих, які будуть прагнути нас визнати, нам це не обов’язкове, нам потрібні гроші, краще, коли ми будемо мати ворогів; може, буде здаватися, що ми диваки і т. д., але по суті ми будемо робити те, що треба. Коли треба стати на офіційний шлях, тоді, може, нам доведеться знайти якесь інше виробництво, може, треба перейти в кіно, яке має стільки перспектив, які були б відповіддю на всі питання “Березоля”.

*Крига:* Товариші підходять трохи зовнішньо. Мені здається, що “Березіль” ішов по лінії напруження стихійно, як ішла боротьба на фронті. Зараз ця лінія впала, перейшла до внутрішнього будівництва держави і культури. Тут нема тієї лінії, яка тягне всіх. Зараз стан всякої культури робітника дуже важкий. Зараз треба знайти цей стрижень, за яким будувати культуру. У дітей по дитячих будинках я помітив, що вони раніше малювали рисунки з дуже загостреними формами. Зараз вони малюють радше овальними фігурами і страшенно чітко перейшли на вираз змісту того, що малюють. Наприклад: страшенно виразні очі, рух і т. д. Чекати якоїсь точки зовнішнього зрушення — це не в душі теперішньої думки. Мусить бути якась сильна напружена думка, яка виходить із внутрішнього напруження. Зараз перспективи — що сильніше і важливіше: це застосувати те, що ми розуміємо. Мусимо знайти щось реальне, що стримало б цей спад. Є два табори обивателя: середняцький міський, який захоплюється зовнішнім сприйманням, зручностями, квартирами, журналами і т. д. (купають аркуші для листів з віньєтками), і другий табір, позасередняцький, робітничі, комсомольські кола, які читають журнали і більше беруть із книжок. На околиці — зовсім інше сприймання, зовсім інший стосунок до світового перевороту і до революції. Цілком орієнтуватися на

нашого глядача, хоч би навіть комуністичного, страшенно помилково. Треба знаходити щось таке, щоб не тільки покладатися на цього глядача.

*Шмайн:* “Березіль” завжди ставив у платформі, що він не догма, що він не є певною формою, за яку він бореться; навпаки, “Березіль” живо відповідає на завдання завтрашніх перспектив. “Березіль” не ставив нових проблем під час воєнного комунізму, а співзвучно відповідав на потреби часу. “Жовтень”, “Рур”, “Джіммі” — вони прийняті аудиторією дуже гарно. Це жива відповідь на те, що є в даний момент. Політичної реакції немає, є певна психологічна реакція в тому розумінні, що укладаються хвилі, які були підняті, є основні прагнення до заспокоєння, до поповнення тієї витраченої енергії, яка була до війни. Оскільки є зовнішнє заспокоєння — то є прагнення до влягання. Не можна так легко ставитись до того, що пройшла революція, а психіка лишилась тією самою. Ми орієнтуємось не на випадкового глядача, а на ту частину, яка також веде лінію вперед у певних ділянках. Величезний інтерес до техніки, до радіо, все це є більш або менш злободенним, на це є відповідь, і це є тим, що зрушує основне у психіці. Відчувається, що немає зайвої енергії на те, що примушує розкидати розумом, а хочеться, щоб мене театр цей пестив (музика і т. д., щоб мене не змушували думати), червоноармійців відсилають радше в академічний театр. Нема аналізу. Не має рації Зіна Пігулович. Курбас каже, що є прагнення до свого актора і т. д., хочеться дивитися на живий театр. Мені здається, що тепер є певний нахил до романтизму. Те, що сказав Курбас, що натуралізм — найвідповідніша форма, я приймаю так: є якийсь інтерес відчутти — не аналізувати — цей процес, який був. До політдискусій нема ніякого інтересу. Хочеться бачити певний відбиток того, що було, і того, що тепер є в такому романтичному піднесенні, як певне повторення. Театр не хоче чогось такого, що б його зорієнтувало, а щоб театр давав якесь задоволення. Маємо боротьбу за новий побут, за клуб, це є те, що йде поруч з нами, це наші союзники в цій боротьбі. Ми мусимо якимось підрахувати ці потреби, які є, і просто обминути, і ми самі відчуваємо певну потребу замість цього напруження відчувати певне стремління до більш тривалого, заспокоєного, і, беручи все це до уваги, не забувати про новий побут, про нові проблеми.

*Лопатинський:* Всі товариші погодилися на тому, що є велика реакція культурного характеру, однаке тут є голоси за те, що це минуще, що це є певний рух маятника, як відповідь на все те, що робилося в часи воєнного комунізму. Я маю іншу точку зору, яка має більше ґрунту під собою. Я класифікую так: основним положенням взяти не воєнний комунізм, а дореволюційний стан речей царської Росії — це одне положення. Рух маятника воєнного комунізму вліво і серединка наполовинку — це впливання в певне русло, яким повинне потекти життя. Мені здається, що це цілком ясно і цілком вірно. Крива каже, що сподіватися на якісь революційні спалахи на Заході, що вони тут що-небудь зрушать — не доводиться. Мені здається, що коли ми не хочемо чекати коло моря погоди, то, приглядаючись до загальної ситуації в Європі, мусимо сказати собі, що ніяких даних для революції нема. Коли ми бачимо історію в Англії, то можна будувати перспективи для СРСР, але не для “Березоля”. Це одне.

Мені здається, що треба добре придивитися в другу чергу до цього об'єкта, над яким ми працюємо. Маю на увазі не театр, а те, що ми обробляємо для пролетаріату. Тепер, коли його порівняти, нашу продукцію, з тією продукцією, яка є на Заході, і порівняти наших робітників з робітниками капіталістичного ладу, приходить думка, що у нас після революції щось страшно зробилося, що наш пролетаріат виріс не на одну, а на п'ять голів вище від західноєвропейського пролетаріату. Це помилка. Тепер, коли революція скінчилася, побачимо здобутки, які вона лишила по собі: восьмигодинний робочий день є хіба лише для Колосова, а на інших підприємствах є десятигодинний робочий день. Трошки поліпшилось матеріальне становище робітника; великим здобутком революції після встановлення робсельуряду в області культури є лікнеп. У країні, де 90% неписьменних, завести письменність — це великий здобуток. І, по-моєму, якраз уся увага компартії, за заповітом Ілліча, цілком вірно зосереджена на лікнепі, оскільки РКП ставить своєю метою обробку колишньої російської пролетарської маси, вона працює, і тільки це стоїть перед нею. І смішно думати, що ця хвиля революційного піднесення дасть винятково потужний поштовх. Революція, як стихійний рух, є чисто емоціональною справою, вона захоплює маси емоційно, і як така вона може зробити з масами дуже багато, оскільки вона спирається на емоції, а не на інтелект. Ми мали багато прикладів цього. Я бачив, як червоноармійська маса гарно сприймала, може, і не дуже розуміючи, Маяковського, а театр не хоче його слухати. Я тверджу, оскільки ця хвиля впала, з того, що було, майже нічого не залишилося, і так само як до війни Маяковський був чужий, так і тепер він чужий, і весь революційний досвід у цій ділянці, коли він де-небудь зберігається, то в усякому разі не в масах. Так само й революційний досвід 1905 року не в масах зберігся, а в голові Ілліча. І цей досвід, який дала революція широкій масі споживача, він нічого не дав. Він, може, трошки зсунув уліво, і саме тільки одиниці. Все-таки нецікаво дивитися на Художній Театр. Більшість звернута на той бік. Нецікаво дивитися на "Останню жертву", яка не має ніякого стосунку до революції, і коли б Полевицька грала щось інше, приємніше було б дивитися на неї. Оскільки це так, що наш споживач на дуже низькому ступені культурного розвитку, то ясно, що нам зараз у першу чергу треба ліквідувати неписьменність, завести лікнеп не тільки в царині письменності, але й політичної та культурної грамоти. Оскільки революційного емоціонального ефекту нема, вони сприймати цього не можуть. Виходить відрив від мас. Погоджуючись із заповітом Леніна, що мистецтво повинне бути близьке, рідне і зрозуміле пролетаріатові, я, одначе, думаю, що може існувати не лише таке мистецтво. Чому мистецтво повинне підлягати зовсім іншим надбудовам, як, наприклад, наука? Так само може існувати школа, як і театр. Як потрібний університет, так само потрібний і театр, і корисний для тих, які пройшли певну підготовку: так може бути і в мистецтві. Інше питання — чи такий театр зараз потрібний. Безумовно, непотрібний. Зараз потрібно ліквідувати театральну неписьменність. Оскільки Юру можна вважати дячком, то Курбаса я вважаю професором університету, і смішно, навіть нерозумно буде, коли цей професор буде читати азбуки,

оскільки є люди, які це можуть зробити. Вертаючись, кажу, що коли до здобутку революції відносити кампанію доброхему і т. д., то це я вважаю мертвою інерцією зовнішньої динаміки, яка проходить у життя. Як ставляться до кампаній партійні? Народжується новий тип чиновника від комунізму. Тільки тепер почали серйозно ставитися до питання українізації. Всі були певні, що це тактичний хід їхнього ЦК. Коли несерйозно ставляться, то це зовнішня динаміка, під якою нічого не криється. Це стосовно театру. Коли ми подумаємо над тим, що ми таке, то я думаю, що ми не митці від театру, що ми не маємо завдання культивувати театр, тим більше, коли це нікому не потрібне. Бажаючи вести цю роботу, бути корисним, мусимо пошукати таке ремесло, де можна прикласти знання, де, може, й потрібні знання не бакалавра, а професора, і де вони можуть бути потрібні і через які вони можуть бути зрозумілі. Маю на думці кіно. Це цілком конкретно тому, що коли театр має багато традицій, а ми бачимо скрізь, що публіка найбільше змішує зрозуміле зі звичним (можна дати найзрозумілішу річ, і їм це не буде зрозуміло, тому що воно незвичне); через це театр опинився в такому становищі, що коли даси щось не так, як було, то вони цього не будуть розуміти. В той час, коли кіно, не маючи таких традицій, само за своєю суттю почало будуватися за цими законами, про які ми ні в якому разі не можемо думати в театрі, і оскільки ми котимося в цьому напрямку, то дуже потрібно, треба сказати, що ми тут певну роботу закінчили, намітили певні віхи, щоб Юра за ними йшов ще двадцять п'ять років, а самі ми переходимо на роботу в кіно. Чи це значить, що в "Березолі" не має бути театру? Нічого подібного. Помилка те, що у нас говориться про колектив. Наш колектив складений із чотирьох колективів, навіть із сорока колективів, і замало часу ми мали для того, щоб виробити один колектив. Існує кілька режисерів, які, дякуючи голові, можуть вживатися, існують кілька діячів, які мають більшу чи меншу купку прибічників. Назрів час певної диференціації (не кажу, що є кращі і гірші). Не треба виявляти сталю витримку і гатитися головою об стінку. Треба зовсім інших форм виробництва. Це один вихід.

*Меллер:* Багато говориться про революцію, компартію і т. д., багато говориться про форму і про зміст. Треба по суті сказати, чому ми революціонери. Тому що ми ставимо п'єси, які кінчаються революційним вибухом? Не це. Революційність є, тому що ми культуртрегери, тому що ми боремося за новий побут, комуністичний побут. Тут надзвичайно важливо, не захоплюючись зовнішнім моментом, який має перевагу в справі визначення форми, і часто — зовнішній стиль. Коли відкинути дешевий підхід до оцінки мистецтва, то тут справа ясна, що стосунок між формою і змістом мусить впливати з цільової установки, яка повинна строго визначати роботу. Цінність "Березоля" в тому, що, незалежно від смаку публіки, він намагався здійснювати грамотний підхід у театрі. Оскільки "Березіль" не є організація, яка була складена з певних сил, оскільки ми люди, ясно, що тут справа стояла так, що до моменту критичного домішувався момент емоційний. В основі нашого підходу до справи був критичний метод роботи. Воно в мистецтві так і є, що є не тільки нижча школа, а є й вищі школи, але це стосується форм академічних, а не виробничих. Я

боюся того, що коли ми такий підхід внесемо в продукцію, то впадемо в камерність, яка нам нецікава. Тут не можна стати ні на шлях початкової школи, ні на шлях університету. Треба бути добрими фабрикантами, які роблять по смаку публіки, щоб усе було дешевше і щоб більше збути. Коли важко бути таким піонером, то я маю приклади на це. (Художник, який покинув станкове малярство і пішов у маси.) Безумовно, кіно має велике значення в житті, але ще не доведено, що театр як такий вмер, і мені здається, що театр як такий може бути використаний. Ми маємо колосальну інерцію старого побуту. Новий побут намічається чимраз яскравіше. Ми пішли далеко в своєму побуті від революції, наприклад: публіка не приймає старої гри Качалова. Коли ми будемо копірситися в дрібницях, то підніметься страшний сморід. Стара рутинна міщанського життя має інерцію в житті. Нам треба дивитися не на дрібниці, а на основні її ходи. Не погоджуюсь із т. Лопатинським, що затишся є примусова лінія реакції. Вона йде не за нашим бажанням, вона йде по новому шляху, шляху революції. Нема місця песимізму з боку нашого мистецького шляху, оскільки наш шлях не залежить від зовнішнього боку, який визначає мистецтво, і тому що наше мистецтво йде шляхом комунізму. Вірю в те, що взаємовідношення між формою і змістом дійде до того, що воно буде зрозумілим, тільки щоб його не давати через годину по столовій ложці. Але коли ви будете довбати кожен раз у голову й будете давати грамотну продукцію — то будемо мати глядача. Хочу сказати, що тут важлива наша цільова установка, і остільки ми є людьми, які допомагають компартії, оскільки ми є культуртрегерами.

*Крига:* Чи ми також відчуваємо занепад? Ми не відчуваємо занепаду. Коли є занепад, то цей спад у обивателя, і може бути не у комуніста. Є напружена боротьба за знання. Вчора в кіно я помітив, що червоноармійська маса в більшості своїй дуже зацікавлена знанням. Маса прогресує, і дійсно, коли є щось тривало напружене, то це прагнення до знання. І оскільки це може заповнити кіно, ясно, що тільки там можна працювати, оскільки театр перейде з часом до клубу. Театр як фабрика — це смішно, тим більше театр — “Березіль”. Продукту агітації тепер не можна давати. Найживіша робота — це кіно. Найбільший акцент, найбільше зацікавлення — це кіно.

*Лопатинський:* Хочу навести кілька спростувань. Питання, чи ми відчуваємо занепад. Безумовно, ні. Коли ми відчували занепад, ми б завели такий театр, який потрібно. Занепад відчуває Гнат Петрович. Меллер натискає, що все це зрозумілі явища. Ясно, що зрозумілі. Цілком правильний шлях, цілком нормальний шлях. В самий розпал воєнного комунізму Ленін сказав, що ми скінчимо на кооперативній республіці. Ми розуміємо дуже добре, що це нормальний шлях. Іти проти смаків публіки неприпустимо. Зовсім невідповідно. Ставати в опозицію немає сенсу, тому що доведеться ставати в опозицію до всього, що є. Песимізму нема. Коли б я себе вважав театралом, то це б звучало песимізмом. Себе я не вважаю театральною людиною. Констатую факт, що ця робота, яку я тут роблю, непотрібна, і я йду в інше місце працювати, і я не відчуваю ніякого жалю. Цілком припускаю, що одну думку, яку Лесь думає дістати в режистабі



стосовно цієї ситуації, він не дістане. Робота зведеться до того, щоб провести диференціацію без найменшої шкоди, а з найбільшою користю для нашого колективу, щоб його привести в нове місце.

*Шмайн:* Найголовніше — дати оцінку співвідношення сил. Не говорю про організаційні зміни, які намічає Фавст. Де б ми не були, ми все одно мусимо дати відповідь на питання, які стоять перед нами. В кіно доведеться вести таку саму боротьбу, яку довелося б вести і тут. Таку оцінку давати ситуації не можна. Це вбивча оцінка. Наявність цих моментів є. Чи ми комуністи, чи ні? Або йдемо з певною організацією і приймаємо її перспективи і перспективи компартії. Я не можу погодитися з Фавстом з приводу того, що тепер є середина. Коли тепер є такий період, як українізація, і Шумський каже: “Давай тепер Квітку”, — він дійсно перегнув палицю. Після кількох років буде боротьба не за цього поета, а певна установка культури, яка існує. Оцінка сил: є інерція старого побуту і є щось нове, справді не таке гостре, як було в період воєнного комунізму. Не треба виходити з царизму; те, що йшло з революції, це йде, а старе це — інертне. І де б ви не були, це доведеться розв’язувати.

*Меллер:* Легковажне ставлення до моїх слів. Песимізм як такий, я вважаю, що це справжній песимізм у стосунку до певної справи, коли можна від однієї справи легко переходити до іншої. Питання, оскільки театр сучасності є життєвою справою. Як товариші вважають, чи театр вмер, перейшов до естетизму, — а це значить, що він вмер. Треба так і сказати, і нам нічого це приховувати. Принцип невірний. Ставлю запитання: оскільки товариші вважають можливим пробувати в театрі, який був би цілком зрозумілий для мас, який був би культуртрегером, що веде боротьбу проти забобонів, які є в масі, — тоді можна сказати собі, чим нам займатися, чи в кіно, чи ні?

*Лішанський:* За цей час, що я пробув у “Березолі”, я навчився говорити про “Березіль”. Театр і кіно. Оскільки “Березіль” не мав ніякої рисочки від захоплення мистецтвом, оскільки “Березіль” засобами театру впливав на маси, оскільки “Березіль” 1920—21 років мав потрібну масу сировини для обробки, тепер ця маса перестала бути актуальною. Публіка цим не цікавиться. Для “Березоля” це неприйнятне. Театру, що не має права кидати свої форми впливу, найкраще перейти в кіно. Зміст проходить тільки через форму. Це тут вихід. Я не уявляю собі, щоб “Духовий пиріг” ішов як постановка в “Березолі”. Коли можна говорити про який-небудь перехід, про зміну курсу в кіно, то ніяким романтизмом нічого не вдієш. Тепер міщанський сентимент, романтизму немає. Ясно, що одна форма, завдяки якій можна що-небудь зробити, — це кіно.

*Кудрицький:* Я згоден з Фавстом, що одна думка у нас не народиться, але тут є справи щодо погодження нашої тактики на майбутнє. Поправка Фавста: “Певна диференціація нашої роботи. Здобутки революції залишаються в головах кількох — це було в 1905 році”. Не так це було. Здобутки революції 17-го року вже можна означити так, що вони були, минулись і що ріст пролетаріату припинився; що нічого вже не лишилось і що досвід революції не дав нічого — це невірно. Я вчора був на заводі “Більшовик” і говорив з робітниками. Я не можу погодитися з тим, що не

сталось колосального зрушення у свідомості; я переконаний, що революція викликала процес, який продовжується, і цей процес іде в свідомості молоді, яка виховується. Казати, що здобутків нема — невірно. Говорили про лікнеп. Я вважаю, що це нонсенс. Цей лікнеп уже зроблений у великій мірі. Університет уже треба для нас — цей університет потрібний. Ми недоуки, не далі як за рік ми не будемо знати, що робити. Виникає справа принципова: чи театр непотрібний? Театр потрібний, і сьогодні потрібний. Лікнеп зроблений, маємо заяви клубстанції, поминаючи ширші шари робітників. Цей університет потрібний для нас самих. Справа диференціації нашої роботи: вона назріла, і як її проробити, чи революційним шляхом, чи мирним — це питання часу. Виникає питання, чи театр потрібний, чи ні. Коли так ставити питання, коли театр потрібний, то яку силу ми можемо виділити в кіно, щоб це не було безплановим киданням сил, щоб знову не повторилася справа минулого року? Справу треба вирішити так. Чи знову мають піти кілька чоловік у кіно, чи підготувати кілька чоловік тут, які почали б наступ там? Щодо диференціації — потрібне планове вирішення. Університет для виховання режисера потрібний. Наслідки нашої роботи не пройшли безслідно. Оскільки це потрібно, будемо продовжувати, тож нам потрібно це закріпити. Потрібно виховувати людей, які б закріпили ці здобутки “Березоля”.

*Бортник:* Боюся, що деякі товариші висловили той погляд, який у мене є. Вирішується питання бути — не бути. Звертаю увагу, чому це якраз так. Коли це питання назріло, то на це були певні причини. Причини: хмари на політичному горизонті, на мистецькому ґрунті в Харкові, луначарщина; береться до уваги публіка і її ставлення до наших спектаклів, репертуарна криза, наша ідеологічна установка та інші причини, які дали певні наслідки і примусили нас перевірити нашу роботу. Зараз обговорювалося політичне становище. Воно визначається, як певна реакція, як спад революційного піднесення, а справа не така тяжка; це тому, що ми забуваємо, все працюючи в центрі, забуваємо про периферію. Це надра, до яких не доходить наша продукція. Ходить про певну письменність, — лікнеп треба провести серед усіх мас, про які ми забуваємо. Гірше те, що всякі Пельше мають усі справи в руках. Думаю, що їхню роботу скоро засудять. Це головна причина, через яку ми забили на сполох. Нас не визнає Харків. Як справа в Києві? Нам в усьому йдуть назустріч і ГВК, і губком, і публіка, і всі. Тут, де нашу роботу бачать, де свідками кожного дня є ті, що в Харкові не можуть цього побачити, тут до нас ставляться добре. Підмога така, як нам потрібна, є, публіку маємо. В цьому році більше, як в інші роки, відвідування публіки зросло. Постановочних провалів немає. В цілому ні одна постановка не провалилась, і коли говорити про те, чи наша робота потрібна, то двох думок бути про це не може. Але чи вона зроблена як слід, — це питання. Пригадую, що минулого року було ухвалено план діяльності, говорили про певний виробничий план, — тоді це було в рожевому світлі, а сьогодні інша картина. Чи виконали ми план на 100%? Ні. Те, що ми не виконали план навіть і на 50%, це є причина, чому й Харків на нас не так дивиться. Коли придивитися ближче, то таких прикладів можна зібрати досить. Я думаю, що краще зробити сьогоднішні-

ній день ревізією нашої роботи, ніж займатися політичним оглядом і шуканням причин. Загальне становище СРСР: революція доїхала до станції, вивантажується, і держава відбудовується. На продукцію праці нам треба звернути особливу увагу. Настав час будівництва, і треба характеризувати цей момент не як момент занепаду, а як момент систематичного ходу. Вперед, у напрямку будівництва, може, не так до задоволення верхів, як до низів. Потрібний цей театр чи ні? Такий театр не те що потрібний, а без нього обійтися не можна. Ідеологічна установка наша, коли вона не платформа для вивіски (а вона породжена нашим вдумливим ставленням до революції), вона вже сама не може до цього допустити, оскільки ми взяли на себе роль провідника даних ідей, і разом з тим на добре захмарилось, і ми думаємо про ліквідацію. До цього допустити не можемо, навіть якби нам сказали, що ми непотрібні. Нам ясні наші здобутки, наше минуле, наш досвід нам каже, що наша робота відповідальна. Становище на Україні. Курбас після Харкова єдиний сказав, що ми констатуємо перемогу над академічними театрами, які приймають наші здобутки. Цей самий момент, коли він на нас підбадьорливо впливав,— він примушує нас задуматися. Питання, що буде з Юрою та іншими театрами, коли ми ліквідуємо “Березіль”, адже “Березіль” був підштовхувачем, який не дозволив нікому перебувати в засохлій формі; коли цього чинника не стане, для них це буде добре. Яка ж, однак, буде користь для розвитку радянської культури на селі? Не знаю. Це було б найсильнішим явищем, бо “Березіль” зарекомендував себе провідником у театральній справі, і він відступити від цього не може. Це, однак, не виключає роботи в кіно. Щодо нашої диференціації,— для мене це неясне питання. Ми вже мали спробу зробити її в цьому році. Режштак за цей рік ще настільки не зріс, щоб міг вести самостійну роботу. Кіно далеко необхідніше взяти, ніж театр, однак в плані роботи думаю, що треба з цим почекати до того моменту, доки майстерня, режштак не стануть настільки сильними, щоб вони могли самі вести роботу. Зараз цієї певності у нас нема. І коли ми за цей рік освіти не набралися, а орудували минулим і вказівками Курбаса, оскільки ми не вирости в цьому відношенні, не може бути мови про диференціацію, може бути частковий перехід на іншого роду театральну продукцію. Зводячи все до купи, хотів би дати таку думку: 1) дати один день для розмислу і ще раз питання обговорити; 2) звернути увагу не тільки на хмари на горизонті, а роздивитись на справи у нашому внутрішньому становищі, простежити, як у нас ішла робота, які були недоліки, зробити якусь певну діаграму, яка б говорила, що робота йшла так, а не інакше, підійти науково до цієї справи; 3) театр “Березіль” як такий — він необхідний. Диференціація необхідна в певному плановому зрощенні з “Березолем” як об’єднанням.

*Пігулович З.:* Нема у нас орієнтації — чи на касу, чи на глядача, чи на що. Провели ми анкети у клубстанції, яка примушена була зараз закритися. Наша передова робота тільки в театрі. Важливо знати мету і до цього йти. З’ясувати: коли ми працюємо в СРСР — нам треба об’єднатися однією думкою. Лопатинський не хоче і не може працювати в театрі. Він не прив’язаний до цієї роботи. Театр має набагато більше завдань, ніж

здається. Коли ми працюємо в СРСР, то тут потрібна певна тактика з боку ідеологічного, матеріального, формального. Цільова установка, про яку каже Шмайн, завдання “Березоля” — що він мусить відповідати на запитання сьогоdnішнього дня; вузьке завдання, з перспективами на завтра. Найважливіше те, що коли ми комуністи, так ми маємо право сказати, що ми настільки любимо маси, що мусимо на це орієнтуватися, щоб те, що ми робимо, було вповні зрозуміле.

*Тягно:* Все-таки, хоч би чим ми будемо, маючи на увазі — хоч ми доїхали до НЕПу — все-таки певна тверда установка компартії існує, і та сама тверда лінія мусить бути у нас; що ми комуністи, зайве про це говорити; що виробничий театр непотрібний, про це не треба говорити, коли ми не маємо змоги робити диференціацію. Чи можемо ми ліквідувати “Березіль”? Не можемо. Коли ви комуністи і маєте зброю для боротьби, то зброю не можна відкласти до тієї пори, доки ворога не стане. Нам треба робити колісне діло, бо коли ми спинимося, ніхто не продовжуватиме нашої роботи. Всяка мистецька школа, поки вона не виробила певної театральної традиції, мусить залишити певний наслідок, бо театр буде існувати. Багажу для залишення у нас нема. Треба докласти зусиль для того. Монополію в кіно має ВУФКУ, значить, коли ми покинемо насиджені місця, як і закріплені позиції, підходи, прийоми, все, що ми зробили, коли ми це покинемо, — вийде, що й там нічого не зроблено, і тут нічого не залишимо. Треба робити так, щоб за нами якийсь слід лишився. У нас є такі помилки: у нас нема ні акторського, ні режисерського університету, ми нічого з себе не являємо, наші режисери і актори нічого не знають. Так само і стосовно кіно — там ще більш невідома нам ділянка роботи. Вироблення певного досвіду, який би можна було прикласти, як перспективи на майбутнє і в кіно, це може бути цим правильним курсом. Справа в тому, що коли ви вмієте провести лікнеп так, щоб вас зрозуміли, — то це правильно. Коли наша культура повинна бути етична, то це також правильно. Ми установки на СРСР не робили. Коли наші студенти, дитячі будинки і комсомол не відповідають своєму призначенню, не являють із себе майбутніх добрих червоних громадян, то нам театрові нічого кидати. Курбас говорив, що громадянство хоче мати свого актора — тут багато вірного, весь час я зустрічаюсь із такими поглядами. Коли нарастають нові форми, родиться нове міщанство, і тут дійсно треба тримати курс дуже обережно. Єдине, з чим ми можемо йти, це елементи нашої майстерності, установка на це — більш глибоке зачеплення цієї ділянки нашої роботи буде корисним. Коли у нас товариші підуть у кіно, то підуть кращі сили, гірші залишаться тут; так само відносно режисури. Робити можна все, але обережно.

*Курбас:* Треба винести, це дефінітивне питання ніяк не вичерпане. До резолюції ми наблизилися, але не можемо ще її винести. Дуже помиляються і Фавст, і Пулька, що ми не дійдемо ні до якої однієї думки. “Березіль” або є “Березіль”, або він фікція. Фавст може дивитися на справу більш або менш песимістично, а другий — оптимістично, третій — середина: це все питання часткового порядку. Для розв’язання проблем роботи “Березоля” в найближчому часі не все має значення. Практично:

Фавст хоче працювати в кіно, але ставить постановку в театрі. У мене доволі ясна певна єдність, коли прийняти на увагу багато з того, що було сказано, багато треба викинути як непорозуміння. Те, що говорили Фавст і Пулька, — це помилка. Відрижка старого — це доказ того, як всяка вразлива людина в гостроті сприйняття втрачає себе. Я вважаю, що з цим сперечатися не треба. Ніякого театру і університету нам не треба. Ми не насаджуємо театру вищого і нижчого, а вважаємо найголовнішим: театр потрібний такий, у якому знайшли б себе всі. І це все було прикметою театру, в кращі роки його існування. Ясно, об'єктивно, що театральна справа — найбільш загрожуваний фронт, більше, як кіно. І хоч наш НЕП, наша втома, наша реакція, певна вичерпаність, просто творча вичерпаність можуть кидати багатьох з нас до бажання нового, яке виробництво — це питання для такої серйозної організації, як “Березіль”; це не аргумент, — що вірно сказав Шмайн, — що в кіно доведеться також вести боротьбу, і там будуть даватися сльозоточиві сценарії, тому, що в кіно яка-небудь “Укразія” — шедевр. І це антипод того, що ми колись робили. Лефівці там не будуть. Вірно сказав Лішанський, що одна сировина втекла, а другої ще немає. Тут причина нашого потягу до другого виробництва. Нашим завданням є: знайти цю нову сировину. Публіка не знає, що саме їй потрібне, але вона знаходить те, що більш-менш для неї прийнятне, що випадково старі методи впливли, оскільки є зовнішня схожість зі старими — то це нічого не значить, що театр на Україні буде гнити, що буде свинство в театрі — це без сумніву, так, як у всьому житті буде свинство. Тим не менше роботу продовжувати треба більш, як коли-небудь, не дивлячись на те, що ми тепер у глухому куті, що засоби театру, форма зробилися самоціллю. Направо піти — це значить прийняти основні положення правого фронту. Давай стиль, форму, новий зміст. Поза тим станки — це нічого не значить. Треба рахуватися з колективними даними. Нема у нас сил фізичних. Я знаю, що й багато хто з вас чується погано, що героїчної боротьби ніхто не має змоги витримати; ясно, що ми можемо працювати тільки при ліпших умовах праці. Стосовно нашого складу — у нас будуть висмикувати людей, без сумніву треба не очікувати, а може, зібрати всі сили і натиснути, щоб дали гроші, а не дадуть — тоді ми вирішимо, що далі робити. Треба роботу підняти і постаратися вирвати кошти, які потрібні. Не маємо права нічого зривати, доки не випробували екстрених випадків. Коли це не вигорить, тоді ясно, що ми об'єктивно непотрібні. Це не виключає, а, власне кажучи, підкреслює те, що нам треба не махнути на цю вилазку в кіно рукою, а зв'язатися з кінороботою. Коли б ми правильно поставили план роботи на майбутнє, то при нашій кількості ми могли б міняти сили, тим більше, що більше режисерів будуть на наступний сезон дебютувати. Навіть вважаючи нашу роботу якнайчастішим викиданням товару, навіть тоді ми могли б задовольнити ті вимоги, які є. Можливості є. Передбачається зміна ВУФКУ, що дає дуже широкі можливості, і приватна ініціатива: ми можемо завтра мати гроші. Пропозиції є. Смак публіки, те, до чого ми мусимо пристосовувати засоби, але ніколи — мету; смак міняється по відношенню до фактури. Сьогодні кіно є болочим місцем. Дуже можливо, що за якихось два — три —

п'ять років кіно, може, так обридне... Були такі моменти в 1914 році. Кіно має колосальне майбутнє, і, безумовно, на кінороботу треба звернути увагу.

На наступне засідання подумати не тільки над тим, що ми говорили, а й покопатися вшир і вздовж у цьому питанні, висвітлюючи його і з інших боків. Подумати над певною конкретизацією того, що нам треба в даному разі виразити.

17. 03. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 12

**Присутні:** *т.т. Курбас, Лопатинський, Кудрицький, Крига, Тягно, Бортник, Пігулович З., Лопатинський Я., Ірій, Лішанський, Макаренко, Усенко.*

Порядок денний: Орієнтація і курс (продовження.)

*Курбас:* На вчорашньому засіданні виявилися такі дві основні тенденції, які навіть крайньо суперечні на перший погляд, із котрих одну можна кваліфікувати як твердження про те, що робота наша не закінчена, що час для театру відповідальніший, ніж будь-коли, що ні в якому разі не можна і не треба ліквідувати театральну роботу. Правда, були застереження з мого боку, що це можливе тільки при відповідних матеріальних можливостях,— це твердження виходить з того, що завдання ще не виконані до кінця, що ситуація ще не така, яка б нас штовхала на перехід в іншу ділянку роботи, в кіно, а навпаки, така ситуація штовхає нас на діяльність творення, виходячи з основних положень “Березоля”; як ми були комуністами, так ними і залишаємося. Другий штандпункт, що його обороняє одноосібно Фавст, зводиться до того, що театральна робота не потрібна, що треба перейти на інший рід продукції, яка за своїми вимогами близька до театру і вимагає того знання, яке ми маємо, а значить, може дати можливість використати його. Такою ділянкою є кіно.

*Лопатинський:* Спростування: я ставив питання, виходячи з передумов, що становище нашої роботи критичне, страшні обставини, несприятливі. Ніде, ні в одному реченні я не казав, що театральна робота не потрібна. Підкреслюю, що потрібна певна диференціація. Театральна справа стоїть так, що її можуть вести працівники далеко меншої кваліфікації, що в театрі не потрібно Курбаса,— ні для об'єднання, ні для кого не потрібно тримати великі сили там, де можна вжити менших сил. Я думаю, що коли буде вирішено, що ми будемо продовжувати театральну роботу, то знов-таки не варто її продовжувати в Києві. Хочу розбити радужні настрої і героїчні подвиги. Коли до нас у цьому сезоні ставляться добре, а наші постановки набагато гірші, ніж минулого сезону, то до нас якраз тому й гарно ставляться. Товариші з правління також кажуть, що нам треба поправити. Коли необхідне продовження театральної роботи в майстерні, то треба йти до цього без ілюзій і перенестися в Харків, бо колування в провінції не має вартості. Коротко: сучасний момент у театрі не вимагає таких висококваліфікованих сил. Ці віхи, які Курбас поставив, щоб вони ще через п'ять років тільки пройшли, а вимагати від організації, щоб вона не поширювала своєї границі, щоб у режистабі виховувати

режисерів — смішно. Розходження в тому, що я кажу, що назріла певна потреба в диференціації; є певна потреба перекинути певну частину в кіно. Напружена праця в майстерні дасть негативні результати. Коли ми будемо інтенсивно працювати, громадська робота нікому не потрібна. Вважаємо хіба так, що робимо для того, щоб робити. Справу, однак, можуть так ставити лише одиниці, а не організація. Організація мусить вибирати роботу найбільш помітну, яка б надала організації найбільшого значення. Основна різниця поглядів: чи всіма силами в закамарку продовжувати свою справу до кінця, поки нас не розженуть, чи, перекинувши частину сил в іншу ділянку, там продовжувати роботу, повести наступ.

Курбас: Розходження такі: акцент Фавстом кладеться на кіно, куди треба кинути всі наші сили. Решта товаришів думає, що театральна робота, оскільки тут справа виховання режисури, оскільки тут наше діло не закінчене,— ми дали перший початок рухові, а не затвердили його — робота в театрі потрібна. Друге розходження — те, що Фавст наполягає на тому, щоб театральну роботу робити не в Києві, а в Харкові. Решта товаришів не вирішує наперед цього питання, не ставлячи його в кут, чи за, чи проти, а просто: хоч би де це було. Більше принципових розходжень немає.

Я особисто думаю так, що кіно-фронт вимагає працівників, і з розгортанням у нас кінопродукції, яка за кілька років досягне кількості американської, там сили будуть потрібні; і що ця поступовість зростання нашої кінопродукції буде вимагати вливання туди сил, я передбачаю, що багато хто з нас будуть зайняті в кіновиробництві — окрім театральних постановок. Я абсолютно не згоден, що кіно вимагає людей кращої кваліфікації, як театр. У цьому я переконався. Я бачив, як робилася “Укразія”, яка вважається одним із кращих, із найбільш витриманих ідеологічно фільмів радянської продукції. Можете ставити, нічого не вмючи, методом старого психологічного театру, змонтувати зовсім неграмотно, присмачити гарними написами, і буде витриманий ідеологічно твір. Коли добрий оператор, коли підбрались типи — успіх партійний забезпечений. Є в Харкові Тасін, це київський інтелігент найсолодкавішого типу, без ніякої виучки, без ніякої режисерської грамоти і техніки, і він ставить тепер “Октябрину”. Це річ солодкава. В кіно можна красти наліво і направо, там взагалі багато непомітного. Де випадковість — там майстра не треба. Коли в кіно прийде майстер, який переломить театральні методи через закони кіно, продукція тоді буде краща. Я уявляю собі, що коли хто-небудь з вас буде працювати в кіно — справа там поліпшиться. Ліпша вона буде як для кого. Чи вона потрібна ліпша тепер, чи треба на ній акцентувати? Там діло йде, там страшенно обмежені люди, вони збирають великі лаври, заробляють величезні гроші, й публіка задоволена, і преса задоволена, і, найголовніше, що кіно так чи інакше на місці,— що там затхло, що там потрібне свіже повітря, що там треба все зрушити з мертвої точки старої російської кінематографії, що треба поняття ідеології ставити інакше — ці вимоги не такі гострі, як театральне питання. В театрі куди важче працювати. Тут потрібні майстри, які б у цьому хаосі розібралися. Ця робота й може бути найбільш цікава, тому що вона буде йти серед

страшених протиріч; мусить бути знайдена нова формула, яка переверне наші теперішні уявлення про театральні методи. Тут складна ситуація. Чесно думаючи, розбираючись, що є мої бажання, що є моя втома, моя творча вичерпаність, — за ці роки праці в певному напрямку вичерпались і мої фізичні сили, і перспективи життя, — їх немає. Це, без сумніву, річ, яка мусить бути, коли так працюють, як у нас. Коли так розібратись у всіх мотивах нашого рішення, то повинно бути ясно, що між тими мотивами театр повинен зайняти головне місце. Тепер пізно висувати такі припущення, як минуцність театру, як певної установи взагалі. Для нас ясно, що театр буде працювати ще довго; але також ясно, що тепер він будується паразитом на минулому, а раз так, то недобре, не можна березільський театр прирікати на таке саме паразитування, залишаючи зовсім молоді його сили. Тут потрібна спільна напружена праця для розплутування цього вузла. Характерне для нашої роботи те, що нас переслідує якась розчарованість уже два з половиною роки, що вже два роки у нас немає того захоплення нашою роботою, без якого нічого визначного зробити не можна, соціально визначного, громадської значущості. Так я дивлюся на питання кіно. Це не зачіпає питання про можливість нашої роботи в кіно взагалі. Я уявляю, що коли нас так багато буде ставити постановки в наступному році, то, очевидно, не у всіх буде така часта робота; що взагалі ненормально, що Тягну вже два-три місяці без діла тиняється, не розвиваючись і не даючи ніякої продукції; так само стоїть справа з Васильком; а коли інші товариші з нас у наступному сезоні дебютують, то ще більше буде товаришів ходити без роботи. Що нам треба грамоту скінчити — це так. Але майте на увазі, що грамота — це безкоштовна річ, з одного боку. З другого боку, той мінімум, який потрібний, який може зробити нас самостійними працівниками, цей мінімум при загальній знайомості з випробуваннями театру, які мають місце, не є такою віддаленою мрією, і оскільки у нас перспектива така, що ми розмножуємось, як театральні колективи, не зможемо, доведеться кидати наші сили в кіно. Відносно Харкова, то тут така історія: поїздка в Харків, коли б вона вдалася, коли б нас запросили в Харків, на що немає сподівань (а коли є, то дуже малі), оскільки бойових постановок у нас зараз немає, — я не згоден із Фавстом, з його оцінкою; коли хочете, навіть “Зайці”, попри їхні помилки, — це краще, ніж те, що робиться на Україні; це створення п’єс із нічого. Репертуар не бойовий. Він черговий, — оскільки це так, то наші шанси на здобуття Харкова меншають. Коли в зовнішній роботі немає таких блискучих речей, які могли б нашого обивателя зрушити, — то я боюся, що справа не вигорить. Непрактично висувати цю справу. Нас у Харків не викличуть. Поїздка в Харків зобов’яже нас до того, щоб настільки віддатися продукції, наскільки віддається там театр Франка. Там треба бути справді до кінця профтеатром і, може, віддавати менше часу на те, що важливіше, тобто наш ріст внутрішній і наша кар’єра як колективу не грає ролі. Натомість грає роль матеріальна можливість для нашої праці. Я вважаю, що це положення не таке діаметрально протилежне тому, чого хочемо ми всі. І оскільки ми в оцінці становища маємо цілком різні думки, розв’язання питань, як бути далі, передбачає великі розходження.



Харків чи Київ — все-таки в нашій площині, в якій ми підходимо до потреб продовжувати нашу роботу, це питання часткове. Щодо перенесення роботи в кіно — заперечень я не чув. Думаю, що спільну резолюцію ми зможемо винести і, на ній твердо встановившись, не збиватися з неї в жодному випадку, хоч би які настрої у нас у зв'язку з матеріальним становищем не з'являлися. Наш театр не є театром обивателя. Справа ясна, справа була ясна вчора. Наші рішення можна конкретизувати в такій формі:

а) режштаб вважає теперішній момент у театрі найвідповідальнішим і вважає за неможливе залишити роботу на цьому фронті до поставлення її на певні рейки;

б) режштаб вважає за необхідне завершення профосвіти своїх працівників довести до кінця;

в) беручи до уваги не меншу важливість кінофронту і, з другого боку, зважаючи на більшу, ніж потрібно для одного продукційного колективу, кількість режисерів у “Березолі”, планово вливати свої сили в кінопродукцію для спрямування її на ті шляхи, що відповідають березільській установці;

г) режштаб вважає за потрібне вжити найенергійніших і крайніх засобів для забезпечення необхідної матеріальної бази для дальшої роботи, від чого ставить у залежність своє існування як організації.

Голосування пункту а): всі — за, Фавст, Лопатинський — проти. Це не відповідальний момент, театр може йти своїм шляхом.

*Курбас:* Це не шлях. Тепер глядач, незалежно від своєї партійної належності, приймає такий театр, у якому присутній елемент, що відповідає його теперішньому буттю, буттю мирного будівництва, буттю реакції після певного підйому; і оскільки немає, власне, ніякої дороги, просто йому підноситься старий театр, а він цим захоплюється, цими елементами, і разом з ним приймає все те, що цей театр із собою несе. Тим самим глядачі не знаходять у теперішньому театрі свого утвердження, і це, безперечно, саме й є завданням театру, як певного напрямного чинника. Театр на бездоріжжі. Те, що він мавпує в деяких постановках здобутки театральної революції, це доводить просто їхню невихованість, це швидше чи пізніше пройде у своїх елементах, як зовнішні прийоми, не як органічні частини. От у “97”, наприклад, — там така мішанина Московського Художнього театру і конструктивного розв'язання сценічного помосту, яка свідчить, що театр на бездоріжжі. Що він приймається глядачем — це інше питання. Громадянство бачить у ньому те, що зараз потрібне, і приймає те, що чуже сучасності, що навіть шкодить комуністичній установці. Який же тут шлях? Немає шляху. Маємо факт убозтва, факт деморалізації глядача, — але абсолютно не бачимо в театрі шляху. Там певний хаос. На постановці Глаголіна “Моб” роблять кульбіти, якусь психологічну біомеханіку, в “97” грають, як старий побутовий театр. Коли “Березіль” у такий відповідальний момент замовкне, то чорт його зна, чи воно добре. Це значить: основа — здача позицій, це розписка про свою неспроможність. Поки театр буде динамічний, поки в ньому була динамічність, поки

він займався формальними питаннями, доти було гарно. Коли справи йдуть інакше — вона опускається. Це для “Березоля” недобре.

б) Одноголосно.

При всяких напрямках нашої роботи ухил, принцип у роботі є. Ми на цьому не акцентуємо. Але він є. Маємо факти. Є момент, коли ми переходимо на самоосвіту, коли перестаємо одержувати вказівки іззовні і самі робимо самостійно.

в) Всі за. Фавст утримався.

г) Одноголосно.

18. 03. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 13

**Присутні:** *т.т. Курбас, Лопатинський, Чистякова, Пігулович З., Лішанський, Бортник, Тягно, Кудрицький, Крига, Макаренко, Ірій, Усенко.*

**Порядок денний:** Обговорення п'єси “Кар'єра” (переробка — “Вовчі душі”), постановка Лопатинського.

*Лопатинський:* Я поставив собі завдання з огляду на спішність постановки, і тому, що я абсолютно не бачу чогось такого, що б я міг зробити, що відповідало б і моїм запитам, і сучасності, я ілюструю автора. Персонажі з ідеологічного боку не витримані. Я їх повернув на свій манір, і виїшла річ, яка повинна йти таким чином. Усе, що я вношу нового, — воно закінчується в режисерській обробці. Маю на думці певний монтаж, розроблення п'єси; більш цікаве в акторській грі повинне дістати вираз у тому, що текст вимагає певної стислості, високого напруження тону і мінімального дотримання яскравої ритмічної лінії, не в тому розумінні, що буде ритмізований рух, а певна ритмічна лінія, яка повинна підкреслювати ритмічність ситуації. Це просто п'єса; можна її назвати при бажанні сатиричним детективом, оскільки вона є і сатирою, і побудована в детективному плані, на що мене нашттовхнула сама п'єса. Оформлення уявляю так. В основному мають бути дві площадки, одна верхня, а друга нижня, одна з другою сполучені чи сходами, чи чим іншим — не знаю. На них проходить дія, іноді одночасно, іноді в чергуванні, залежно від ситуації. Основним завданням є зробити її якнайбільш прийнятною для сприймання глядача, щоб не була нудна. Дійові особи: старий магнат Старкведер — заводій усього. Все в його руках. Його дочка Медж і молодша дочка Конні. Старша дочка Медж замужем за сенатором Чалмерсом, якого висунув старий магнат. Є другий сенатор Доусет, який також висунутий старим Старкведером. Далі другорядні персонажі: жінка Старкведера, пастор, китайський посланець, камеристка Медж — Лінда, яка має повну довіру. Губерт — журналіст, проститутка, який живе за рахунок Старкведера. Другий табір — робітничий лідер 2-го Інтернаціоналу Нокс і ті, хто з ним співпрацює, — їх дуже небагато. Я думаю їх ставити не театральними масками, а живими персонажами. Наскільки це мені вдасться, не знаю, вперше це роблю і хочу так поставити п'єсу, щоб глядач сам робив собі з цього висновки. Перша дія: на нижній площадці будуть два початки, або

буде на горішній площадці дія — площадка має являти собою салон Чалмерса, або буде бал, на фоні якого будуть йти певні сценки, або будуть чергування.

### *Зачитується п'єса.*

Нокс у першій дії буде утрований, але не так, щоб він викликав антипатію у публіки. Ансамбль буде грати чесно. План оформлення: є певна театральна умовність, тобто замість павільйону-салону даємо одну чи півтори стінки; але це мусить бути ясно видно, що це салон. Матеріали мусять бути салонні. А підлога мусить бути — блискучий паркет. Вводжу частину замість цілого, але вона мусить бути яскрава, щоб не викликати ніяких непорозумінь. Чим переплести нудні місця в першій дії? Я намагався в кожному епізоді підкреслювати Нокса, щоб викликати найбільше зацікавлення до його фігури.

*Курбас:* Зовсім нездатна образити п'єса, дуже м'яко і легко критикуються давно розкритиковані речі. Вибір сценічного матеріалу не зовсім доцільний, як певний фактор впливу на публіку, і тому, а також внаслідок того, що Фавст говорив, треба зазначити, що ситуація не вимагає таких далекосяжних поступок. Безумовно, на виборі п'єси відбилась Фавстова резигнація. Без сумніву, все-таки ця п'єса не є чимсь таким, що не могло б піти. Важко такому колективу, як ми, робити п'єсу з нічого кожного тижня. Кожен режисер має право перепочити над своїм матеріалом, поморочившись над тим, настільки, щоб він був прийнятний для нашого театру. П'єса, безумовно, може йти в нашому театрі, тим більше, що коли б ми хотіли її замінити, то нема з чого вибрати. Доводиться з тим миритися. Переробка першої дії — зразок, як можна з найнуднішої дії зробити її повною динаміки справді експозиційного характеру; але підвищення тону глядача не можна добре переробити. Я маю деякі побоювання. Я висловлююсь у формі побоювання. Такі речі: перш за все — план, сатирично-детективний. Чи наявна у п'єсі пропорція поміж методом детективним і методом просто конверсаційного, розмовного стилю спектаклю? П'єса конверсаційно побудована на діалогах, пропорція, яка б давала право режисерові без страху порушити певну її цільність, єдність, спускатися до підкреслення цих рідкісних детективних моментів, підкреслення згущеного роду — це стає страшенно ризикованим в умовах сцени. Чи є тенденція в підкресленні саме такою побудовою підходу, і коли так, чи родяться такі побоювання? У Лондона — там вони уклалися в єдність, оскільки все там однаково м'яке, тому м'яке, що детективний бік там подається в такій розмірній пропорції і так відтінений ритмом усєї п'єси, так пом'якшений, що він є органічною частиною. Різка інтерпретація може розірвати цілісність враження. Може, справа стоїть не так загрозливо. Далі. Трохи занадто резигнаційно діє на мене те, що в п'єсі, при тій свободі, з якою Фавст підійшов до інтерпретації, це не є ілюстрацією, а вільна інтерпретація; при цьому підході немає позитивного моменту в п'єсі. Це не є обов'язкове правило, що в п'єсі мусить бути такий момент. Але майте на увазі, що на мене особисто і на всякого глядача, який буде в залі, це діятиме як втеча від розв'язання найважчого питання, критика

певного середовища. Критику можна прийняти, і це добре. Майте на увазі, що всяка критика дає тим глибші наслідки у глядача або читача, чим більше можна підкреслити наш позитивний світогляд. Справа в тому, що всяка п'еса може руйнувати, але в руйнуванні ще нема обличчя того, хто руйнує. “Нема його так виразно, щоб воно було відчутне”. Воно є, але воно слабко виражене. По-моєму, це вульгарно — уявляти обивателя, на якого критика ще має вплив. На нас ця п'еса не справляє враження, оскільки вона зроблена на тему, всім відому. Я хочу підкреслити те, що ця слабкість, цей резигнаційний настрій, який спирається на критику того, в чім він заодно з комуністами, а обходить те, в чім він не заодно з комуністами. І цього мало для “Березоля”, тоді як я думаю, що без великих зусиль, може, вдалося б цей момент вплести.

Третє міркування, яке мене непокоїть: це план, у якому будуть працювати актори, те, що вони будуть чесно працювати з підвищенням певного тону подачі. Це визначення, над яким він не думав, як він по-старому виїздить, і коли Фавст не хоче для себе вирішувати питання того, що потрібне на майбутнє, в усякому випадку, вирішення цього спектаклю: він повинен вирішувати питання ясніше. Чесно можна грати психологічно, дуже нівелюючи психологічний момент, що вживається в камерному театрі. На вільному вживанні емоційного фону можна будувати. Я боюся, коли Фавст не з'ясував собі цього раніше і не внесе ясності в побудову спектаклю, — щоб не вийшов ляпсус. Я застерігаю, щоб підходити до постановки зі страшенно гумористичним настроєм. П'еса виграє від зміни Нокса — типу банального: це ідеал борця за визволення пролетаріату, схематична фігура. Так він живий! Постановка цієї п'еси не має порівняння з тією інтерпретацією, яку б вона де-небудь мала. П'еса талановито вирішена.

Щодо композиції п'еси, чи не здається вам, що винятковість побудови першої дії в порівнянні з іншими кульгає? Чи не можна метод побудови першої дії якось змінити, щоб вона не випирала особливою формою методу побудови, а коли вона буде випирати — то вона буде виперта за вуха.

Загальна моя думка: п'еса з усіма її достоїнствами, що їх вона набуває при цій постановці, буде порожнім місцем, коли в підході не буде наголошено ці фігури, котрі перестають бути масками і тим самим повинні позбутися схематичності; ці фігури повинні бути акторами дуже і дуже наповнені, щоб за повнотою акторського вияву зникла порожнеча, яка є в п'есі. П'еса безконечно виграє, коли Фавст не все залишить глядачеві для розв'язання; вся п'еса буде дуже тонко подана для нас, із певною абстрактністю, вона — неначе іронічна усмішка. Здогадатися з рельєфного життя — це занадто легковажне ставлення до життя, бо життя набагато цікавіше, і не треба призвичаювати глядача, щоб він бачив такі фейлетонні речі. Коли ця легка іронічна усмішка буде тонко підкреслена, не так помітно для очей, як для почуття, то п'еса може бути дуже гарним мистецьким надбанням. Ритмічне розв'язання: тут я боюсь наголошеності того, щоб Фавст не скочив у своєму розумінні певних наших методів у камерщину. Те, що виходить, — це виробничий ритм.

*Лопатинський:* Коли фраза може бути побудована інтуїтивно актором — на це було звернуто увагу, і актор буде мусити це проробляти. Це в старому театрі грали нутром, як у жесті, так і в слові. Щоб він не був нутряно-хаотичним, і остільки, оскільки він іде в загальножиттєвому плані, який не повторюється, а переведений до певної доцільності і має перед собою певне завдання.

Останнє слово: я не згоден з тим, аби п'єсу наблизити до сучасності, щоб вона була цікавою. Чим більше притягнути її до сучасності, тим нудніша вона буде для публіки. Для сучасної публіки це буде дуже цікавий спектакль, і це якраз те, що потрібне публіці, це якраз те, що потрібне глядачеві, і що п'єса дасть збори — в цьому я не сумніваюся. Але невже ви дасте так покінчити людині самогубством з економічних міркувань? До цього мене примушує Лазоришак, який крутить мені дірку в животі, щоб я дав постановку. Я поставлю і "Сватання на Гончарівці", коли цього від мене зажадають. Я маю іншу пропозицію: я не вірю, щоб до кінця сезону можна було здійснити ще дві великі постановки. Не вистачить часу, тому що одне чіпляється за інше: затягнеться справа з конструкцією, з костюмами — не буде часу. Разом з тим, коли така п'єса, яка, на мій погляд, як і на погляд усіх присутніх, ні к чорту не годиться, яка, безумовно, була б скандальною і для "Березоля", — є річ, над якою я раніше працював: я про неї ліпшої думки. Дайте мені можливість зробити її для мене. Маю на думці "Сількора". Гладачам п'єса не буде подобатись. Річ закінчена. Макети зроблені. Річ дешева і цілком пристойна, і на афіші я можу під нею розписатися; оскільки Лесь хоче щось дати в одній або в двох діях, — коли б можна було додати мою річ, "Сількора". Я з великим страхом дивлюся на цю постановку, — вона для мене взагалі жах.

*Курбас:* Так питання ставити не можна. Справа в тому, що нам треба як-небудь закінчити сезон. Три постановки, які у нас є, це не кінець сезону. Цей складний спектакль із мініатюр — це також не діло. Від останньої постановки ("Зайці") до кінця сезону два з половиною місяці. За цей час у такому типі театру, як наш, робити одну складну річ — це таке пониження враження про працездатність колективу, що коли ми думаємо ще підняти боротьбу, то в цих можливостях треба зберегти певний відбиток, що все-таки трупа працює; коли не було провалів у наших постановках, то всякі експерименти, всякі ухили у нас можливі. Ця п'єса також потрібна, і в ній є поступки тільки тому, що вона необхідна, що вона робиться чесно, без яких-небудь шахер-махерів своєї совісті. Це легка робота на маргінесі, яка дуже відповідальна, коли до неї підійти по-діловому. Справа ось у чому: я також розчарувався в перспективі зробити велику постановку в цьому сезоні. Розчарувався тому, що нема п'єси, і зі здоров'ям у мене погано. Часу мало. Я вважаю, що треба зробити все для того, щоб у цьому сезоні пішли ще дві речі, з яких одна може бути компромісна, репертуарна, і коли вона задовольнить усяких Олексієвих, то тим ліпше. Я не згоден, щоб ми орієнтуватися на Хрещатик, як не треба орієнтуватися на робітників. І якби це не був кінець сезону, невелика кількість потрясінь необхідна для глядача.

Друга постановка, яка повинна була йти, це мала бути постановка, що коригує враження певної розхитаності, яке є впродовж усього сезону, бо наші спектаклі так настроєні і тим самим руйнують певні настрої щодо серйозності, те, що розуміється під мистецтвом; ця річ повинна була відзначатися певною яскравістю враження. Але тепер я вважаю себе ще здатним у всякому випадку щось зробити з тієї теми, яку я обрав, я думаю, що цей спектакль потрібний, як кількісний і як коригуючий фактор. Обов'язково треба так спрямувати нашу роботу, щоб зробити ще дві постановки, щоб ця була 27 квітня, а на два-три дні пізніше — другу постановку, щоб ми до 12 травня пограли їх і закрили сезон, — то це було б добре, і це було б таке блискуче закриття сезону, що ліпше не треба. Своєї п'єси я не зроблю. До вчорашнього вечора я мучився страшно. Не маю матеріалу, що його я міг би вжити, але не розробляти. Коли протягом цих двох місяців Фавст зробить свою постановку, поставить її через місяць, а я мав би через півтора місяця зробити свою постановку, то я боюся, що вона позбудеться певного корективу щодо розхитаності. І, крім того, треба було б останньою постановкою дати надію глядачеві на те, що в нас є певний поворот, що наближає нас до бажаного, вимоги хоч би ошатності сцени. Це має величезне значення. Ми перестали їздити на підводах з кулеметами. Вихід дуже й дуже добрий. Уявіть собі таку можливість. Персонажів у Фавста небагато. Вся трупа буде гуляти, і от що ми можемо зробити.

Можемо зробити так: показати вікно в наступний сезон. Спектакль, якого вистачило б для якого-небудь Терещенка на три роки. Найголовніше, що ми виграли б на цьому, — це те, що ми могли б роботу режисстабу підняти до небувалої інтенсивності, ми могли б виграти дуже багато часу і дістали б можливість тренування на практиці. До літнього періоду підготовки сезону наша режисура була б підготовлена. Без сумніву, при вашому активному ставленні до всього, що йде у нас у режисстабі, ви можете взяти дуже багато. Тепер почато тренувальну працю з практики сцени з акторами. Ці лекції пройдено в основному, аби встановити віхи. За цей час підготуємо всякі матеріали. Можемо скласти спектакль, режисером однієї частини якого буду я, другої частини — інший, а може, краще покажемо етюди акторів без режисури. Ви пам'ятаєте, що студійні роботи були колись найцікавішими. Коли б зробити такий спектакль завдяки своїй дисциплінованості в нашому сезоні! Коли б можна було до цього дістати й фільм “Макдональд” — усе було б добре.

Користь: 1) ви практично працювали б; 2) можна було б вести нашу роботу режисстабу і станції фіксації досвіду більш інтенсивно, ми могли б краще підготуватися до літньої роботи; 3) публіка дістала б той спектакль, який потрібний для кінця сезону. З огляду на це я вважаю, що Фавста ми не хочемо вбивати. Він переборщує в тому відношенні, що п'єса не є нічим. У нашому театрі може йти така річ. Ставив я “Макбета” без ніякого переконання. “Протигази” — одночасна робота з “Гайдамаками” і “Макбетом”. Кожен з нас зобов'язаний піти на поступки перед колективом. Коли нема роботи, до якої можна було б кинути з певним переконанням — то є не злочинство, а слабший драматичний вибір; це треба

зробити. Коли нам треба кого подолати, то тільки Олексієвих. І коли їм така п'еса — блискуча постановка — дасть те, що вона уб'є враження Канських — то добре. Нам не важливо конкурувати з ними, а важливо домогтися того у публіки, щоб вона дивилася крізь пальці на помилки. Уявлення про “Березіль” формується. Хоч би як думали про майбутнє, виходячи з міркувань, які не дуже витримують критику, — не можна вибирати погані козири. Що можна зробити — треба робити. Коли б я міг поставити велику річ — можна було б обійтись одним спектаклем. У мене нема фабули. Часу мало. Наш театр не чисто експериментальний, ми експериментуємо попутно.

*Лопатинський:* Я не дам себе “Березолю” заїздити. Той “Березіль”, що мене заїздив, минувся. Це моє особисте небажання. Я можу довести репетиції до середини і втекти з репетицій. Я перевтомлений, я не можу.

*Кудрицький і Тягно пропонують свої послуги як лаборантів при постановці Фавста.*

*Курбас:* Нам треба рахуватися з тим, що ми на провінції, а не в Москві, в маленькому провінційному містечку.

Далі засідання набуває небажаного ухилу й переривається. Питання лишається невирішеним.

19. 03. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 14

**Присутні:** *т.т. Курбас, Лопатинський, Кудрицький, Тягно, Ірїй, Шмайн, Макаренко, Усенко, Лопатинський Я., Крига, Бортник, Івашутич.*

Порядок денний:

I. Найближча постановочна робота.

II. Робота на осінній сезон 1925—26 рр.

III. Поточні справи.

*Курбас:* Вчора набула небажаного ухилу наша розмова про найближчу нашу постановочну роботу. Я не можу собі ніяк уяснити причини такого становища речей, яке встановилося протягом кількох хвилин без чиеї-небудь вини з якого б то не було боку; я особисто думаю, що ніяка причина, яка родиться так швидко, не є настільки глибокою і серйозною, що її не можна було б як-небудь обійти і з'ясувати, тим більше, що вона здається мені досить переконливою; і я, і ми взагалі за останні дні з'ясували собі становище, яке зараз є, в якому “Березіль” перебуває внаслідок цілої низки революцій. Ми з'ясували й вирішили питання одноголосно — про потребу не піддавати театральну роботу якому-небудь пониженню, а навпаки, підняти її; і, не передбачаючи цього, маючи на увазі свободу товариша Лопатинського у виборі роботи на найближчий час, усе-таки були переконані в тому, що він зобов'язання, які взяв на себе, виконає. Очевидно, якась причина, що, може, й існує, примусила Фавста останнього разу поставити нас перед трагічною ситуацією. Я думаю, що сьогодні нам удасться дійти згоди на більш прийнятній точці.

*Лопатинський:* Для мене незрозумілим є те, чому тут на цьому пункті збіглися всі докупі. Мені здається, що справа стоїть не так трагічно то-

му, що я цю постановку не завершую. Я не відмовляюся від роботи — спочатку я думав дати складний спектакль. Одну річ я зробив; друга, над якою я працював,— нічого з неї не вийшло, і звинувачувати мене не доводиться. Корінь усього зла в тому, що я перевтомився й не можу нічого робити, а по-друге, не бачу перспективи для роботи. Коли справа ця відлетіла (комедія), я взявся за “Вовчі душі”. Я їх переробив. Я вважаю їх неможливим поставити. Те, що можу дати,— я дам. Однак під цим я не можу розписатися. Під “Сількором” — так. Режштаб же не може вимагати від мене виключної жертви. “Вовчі душі” не вичерпуються моєю особою. Їх може поставити і Василько. Це не постановка, яка має бути етапом. Коли режштаб вважає, що її можна поставити,— то нехай режштаб доручить їх Василькові. А я зроблю “Сількора”. Я хочу перебалакати з адміністрацією, і Дацків повинен бути тут. Його на правлінні закрикують. Становище в майстерні гірше, і з кожним днем воно дедалі гіршає. І поставити п’есу, з якої 50% припадає на те, щоб її показати тільки з зовнішнього боку, щоб вона з цієї сторони була як слід. Витрачати на це гроші недоцільно. Це не стало клином на моїй особі. Це не постановка, над якою я працював півроку. Василько зможе так само добре зробити її, як я. Це не буде якоюсь дикою претензією з мого боку, коли я прошу режштаб, щоб він задовольнив моє прохання, тим більше, що я від роботи не відмовляюся.

*Кудрицький:* Торкаючись фактичного боку справи, оскільки Фавст не відмовляється від роботи,— то зараз найкраще розв’язати справу, не здаючи постановку нікому, тому, що, як-не-як, Фавст працював над нею. П’еса стала з нудної прийнятною. Фавст — людина, яка вміє запалитись у роботі. Не можна допустити, щоб це було рівноцінне з тим, що міг би зробити Василько. Фавст більш талановитий, і це також має першорядне значення. Фавст має першорядну майстерність, він зможе зробити постановку цікавою і мистецьки обробленою. Коли він згодиться взяти верховне керівництво над справою, то нехай вибере собі когось із нас на допомогу, і справа розв’яжеться якнайкраще. За якийсь місяць він звільниться від цієї роботи і матиме нагоду працювати в іншій ділянці.

*Тягно:* Я тієї самої думки, що й Кудрицький. Я думаю все-таки так, що коли хто якийсь матеріал переробляє, то він тримається органічного злиття з матеріалом. Не можу уявити собі, щоб Фавст не торкався режисерської обробки п’еси, а здійснив лише драматургічну обробку. Ніхто з режштабу не те щоб не бажав працювати, а просто тому, що переробка зроблена,— можна думати, що вже щось цінне у цього, як у режисера, склалося. Хто б із нас не зайняв місце режисера — лише затягне справу постановки. Оскільки наш час тепер уже дорогий, дуже його мало, то, з другого боку, є велике підтвердження цьому. Передача постановки недоцільна. Василько відмовиться робити цю постановку, бо коли його просили вести репетиції “Гайдамаків”, він відмовлявся, ми мали таку розмову.

*Кудрицький:* Справа не у втомі Василька; але в нього певна особиста вдача. Постановка буде якоюсь милістю, а це нервує колектив, це відбивається на роботі.



*Курбас:* Ці аргументи, які Тягну висуває щодо Василька, — це не істотні аргументи. У нас цього немає. Коли треба — так треба. Річ у тому, що коли б Василько подав проект цілої п'єси навіть в такому вигляді, в якому Фавст її подав, — що здається неправдоподібним, — то ми не згодилися б на те, щоб її ставити, просто тому, що Василько занадто зжився з традиціями старого театру, тому що те, що в п'єсі є, може бути перетягнене на салонні сценки, отже, спектакль до нашої установки не підійде. Тільки в інтерпретації Фавста постановка може піти. Коли б справу було зірвано, то й п'єси не треба ставити, — або призначити когось іншого: не знаю, чи є хто з товаришів, кого можна було б призначити. Найкращий вихід такий: Фавстові додаємо одного або двох товаришів, які візьмуть на себе чорнову роботу з постановки, і всякі доручення з постановки будуть сумлінно виконані. Відносно “Сількора”, то я не знаю цієї інсценівки в її остаточному вигляді, одначе думаю, що просто через те, що невелика, вона могла б бути частиною якогось спектаклю; отож ми все-таки збилися на один спектакль у цьому сезоні, що збило б сезон на нуль. Дві постановки — сильне закінчення сезону.

*Лопатинський:* Хочу звернути увагу товаришів на те, що треба серйозно міркувати, чи зможемо ми підготувати дві постановки. Треба підрахувати наш матеріальний стан. Про серйозні кошти на постановки не може бути мови. Я говорив із Дацковим на цю тему. Дацків — найкомпетентніша людина в цьому, і нам відоме його ставлення до “Березоля”. Ні про які серйозні гроші не може бути мови, тому що нізвідки їх узяти. Позичити нема де. Ми винні скрізь, де тільки можна бути винним. З губвиконкому вибрали все, і ще понад те. Як буде краще: чи ми закінчимо сезон яким-небудь спектаклем, який буде мати вартість, як березильський спектакль, чи ми закінчимо сезон “Вовчими душами”.

*Курбас:* “Вовчі душі” — також березильський спектакль. “Березіль” підходить до цієї п'єси по-своєму. Щодо часу: зможемо, безперечно: склад наш сильний. Будуть якраз гастролі Євдержтеатру. Щодо грошей, майте на увазі, що Дацків — крайній песиміст. Це зрозуміле, оскільки він працює з фінансами “Березоля”. Коли це питання було піднято на останньому засіданні правління і Дацків тоді висував ці самі аргументи, то Салтиков і інші товариші з поширеного пленуму заявили, що хай це нас не турбує. І гроші ми якось дістанемо. Були вже в нас випадки, коли здавалося, що зав'язаний світ. Тим більше, що коли справа передусім у костюмах, то тут справи не дуже страшні, бо коли п'єса готується під кінець сезону, вона тільки в осінньому сезоні буде йти як слід; то на період цих двох тижнів можна ці дорогі костюми дістати. Жіночі костюми — це річ, яка залежить від майстерності кравчих і потребує дешевого матеріалу. Сукня для балу тепер дуже дешево коштує. Інший вихід обтяжує становище. Маючи ці дві прем'єри, виходимо з честю. Буде враження, що люди роблять усе, що можуть. Тут не лише чуття обов'язку, а й ініціатива.

*Лопатинський:* На обіцянки т. Салтикова не можна покладатися. Т. Семко сказав, що дістати грошей не можна буде ніде. Ви мене не переконали. Я можу взяти цю роботу для заспокоєння атмосфери. Переконали ви мене не переконали. Ця марна праця недобре відіб'ється на всьому.

Я буду працювати, як небіжчик Ігнатович. Конструкція не готова — репетиції не буде. Коли знов буде так, як було з Ігнатовичем, що треба — треба, пускай — і я буду примушений пустити постановку на конструкції з “Нові йдуть” і в костюмах із “Людини-маси”, — то я на таку угоду не піду. Не вірю, щоб були гроші. Офіційно буду ставитися до роботи.

*Курбас:* Що робота буде марна — Фавст голосливо оперує словами. Щодо офіційного ведення роботи, щодо грошових справ — ми можемо це взяти до уваги, і тільки з тим, що ми висловлюємо своє недовір’я; адже ми, безумовно, будемо прагнути, щоб усе було вчасно. Але щоб ставитися так відрядно до роботи там, де є можливість репетирувати без станків, — також не можна. Тепер треба ще одне вирішити: хто тобі, Фавсте, потрібний для постановки? Вибирай собі. Маєш десять чоловік у своєму розпорядженні.

*Лопатинський:* Шмайна вистачить.

*Шмайн:* До 15 травня буду відпущений для праці в “Березолі” з умовою, що буду ставити п’єски в клубі. Раджу взяти когось іще.

*Призначені лаборантами до постановки “Вовчі душі” тт. Бортник і Шмайн.*

*Курбас:* Решті товаришів треба братися до якоїсь роботи. Другий спектакль бачиться мені таким чином: у спектаклі будуть дві одноактні коротенькі п’єси з певною кількістю зайнятих товаришів. Якісь драматичні етюди на початок. Середню частину вечора повинні виконати короткі ударні, чисто зроблені, відчеканені етюди самих акторів. Вони вже щось роблять, шукають. Думаю, що шість цікавих етюдів можна буде вибрати. Імовірно, можна буде об’єднати деякі етюди аналогічного характеру, поставити певні завдання в плані перспектив майбутнього сезону. Я візьму головну режисуру спектаклю на себе, якщо ви нічого не маєте проти, і з акторами цю справу владнаю. Тепер інше питання до вас, товариші. Чи з вас хто-небудь не має випадково наміченого чогось такого, що могло б бути другою п’єскою в розумінні матеріалу, ідеї чи чогось такого? Перший акт я зроблю. Спектакль повинен піти через два-три дні після “Вовчих душ”. “Вовчі душі” повинні піти під кінець квітня. Цей спектакль — на перші дні травня. Треба буде дістати десь зал для репетицій, щоб тільки не було затримки з конструкцією. Влаштувати так, щоб попадала наша публіка; це навіть може бути безкоштовно; і влаштувати диспут після цього, зібрати анкети. Зробити так, щоб це мало для нас практичне значення. Зал обов’язково треба буде дістати для одного і другого спектаклю, бо театр буде зайнятий.

*Лопатинський:* У мене є “Сількор”.

*Курбас:* Може, ти б його приніс?

*Лопатинський:* “Сількора” я можу сам поставити. Нікому його не дам.

*Лішанський:* Яке обличчя вечора в розумінні компактності ідеологічної?

*Курбас:* Це буде спроба намацати ґрунт. Ми не з одним принципом підійдемо, а навмисне розіб’ємо проблему осіннього підходу до роботи на всі спірні нез’ясовані моменти, які для нас важливі. Зробимо певні спроби, оскільки зараз період аналітичної роботи в театрі припиняється, і те-

пер обов'язково у зв'язку з мирною обстановкою в житті мусить пройти спроба синтезування. Справа важлива і тематично. Теми: з життя західноєвропейського, колоніального, а також нашого побуту, історичні речі, історико-етнографічні і з музикою щось — це буде вінегрет зовсім різних речей. (Пантоміма — це є певний рід мистецтва того порядку, що кіно, балет, слово.) Коли щось цікаве буде, що зможе викликати, якось доповнити наші перспективи сезону, коли на пантомімі лежить якийсь акцент у розумінні побудови театру, безумовно, треба буде поставити. Це ми обговоримо. Я ще попрацюю над планом. Думайте, шукайте матеріал. Тільки спільною роботою можна щось зробити. Коли знайдете що-небудь, то сповістіть про це. Найближче засідання — з матеріалами.

Сезон 1925—26 рр. Остання пора про нього подумати. І ми не можемо зараз нічого розробляти. Мусимо спочатку виробити для себе певний рецепт, і тоді тільки зможемо матеріал упорядковувати, намічати завдання. Майте на увазі, що найбільша кількість товаришів мусить себе в наступному сезоні показати. В наступному сезоні ми мусимо піднести інтенсифікацію праці, більше налягати на готові п'єси, ніж на саморобні. Погані з нас драматурги. Хоч воно в нас і сходить, але слабо. Репертуарна станція у нас є. З Москви привезено: “Вчитель Бубус”, “Пугачовщина”, “Духовий пиріг”, “Хто найдурніший”, “Король Джон”. Може, подумати над організацією драматургічного семінару? Може, почати з літераторами-початківцями? Не може бути, щоб не знайшлося здібних людей. Теперішні драматурги не мають поняття, як писати. Таких, як Ярошенко, є багато, і коли б він знав, чого від нього хоче сцена, він міг би гарно писати. Це страшенно важлива річ — потрібні п'єси. Юра зміцнів тільки завдяки п'єсам. Потрібний зміст і його оформлення, а оформлення трохи накульгує. Які поети є в близьких зносинах з нами? Френкель — плиткий агітмайстер, він не живе своїми фігурами, він не драматург. Щербатинський — гарний композитор тексту. У станції фіксації досвіду розбирається якраз питання композиції. Може, можна б переробити студію над цим у побічну роботу, на яку притягнути і Щербатинського та ін., щоб вони познайомилися з технікою драми. Є ще Яновський — талановитий письменник. “Центростиль”. Кризі доручено розвідати, що вони являють із себе, принести спроби їхнього пера. Переговорити з Яновським. Пропоную подумати над такими справами: 1) треба сформулювати нашу загальну установку на наступний сезон; 2) теми, на які мусять бути поставлені п'єси; 3) пригадати, чи немає в старому репертуарі, який не мусить бути викинутий за тин, п'єс, які б для нашої установки підійшли у відповідній інтерпретації; 4) пригадати відносно оповідань, чи немає там інсценізаційних матеріалів.

Поточні справи: заяви Савченка, Карпенка і Стрелкової — прийняти в режштаб.

Заява Шмайна — дати кого-небудь на допомогу в полковому клубі — призначений Ирй.

20. 03. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 16

**Присутні:** *т.т. Курбас, Василько, Кудрицький, Крига, Тягно, Бортник, Лопатинський, Пігулович З., Лішанський, Лопатинський Я., Ірій, Стрелкова, Усенко, Карпенко, Савченко.*

Порядок денний:

I. Установа на майбутнє.

II. Організація театрального колективу для майбутнього сезону.

III. Справи репертуару.

IV. Поточні справи.

I. *Курбас:* Я думаю, що це питання — це якраз дуже складний весь вузол, до розрубання своєю складністю. Весь час виникають такі поворотні моменти, — а цей момент, який ми переживаємо, є поворотним, — оскільки ми маємо до діла з мирним життям, радянським, а не з бурхливим життям стихії, — в такі поворотні моменти все стає наочним, більш або менш змінна концепція театральної справи — не змінна, а пристосована. Це не значить, що ми пересідаємо на якогось іншого коня. Річ у тому, щоб із цього коня, на якому ми сидимо, побачити якийсь свіжий пейзаж. Те, що я кажу, — це матерія. Не думаю, щоб ми сьогодні що-небудь сформулювали. Це питання настільки важливе, що його так, зопалу, не передискутувавши, не можна вирішити.

Зараз ми маємо безперечний факт — те, що сприймання глядача можливе в певній потрібній мірі тільки через інакші теми, інакші образи, інакший навіть стиль у театральной роботі. Ми є свідками того факту, що уявлення про світ таке ж динамічне, яким воно було до революції, на взір передчуття того, що було під час революції, в розумінні накреслення перспектив у майбутньому і ревізування старого, що цей самий динамізм збанкрутував, він вилився у дуже неспокійну реакцію, часто істеричну в основній своїй формі, і навіть при тій реакції проти його зовнішньої напруженості, яку ми бачили в конструктивізмі, — за суттю своєї спрямованості в майбутнє він зостався суто революційним і динамічним напрямом. І ми мусимо констатувати, що це викликає, як зараз загально відчувається, потребу промовляти до мас через звично побутові образи, — це заклики повернути кермо театрального корабля в русло реалізму, чи, як інші називають його, неореалізму, який, по суті, відповідає спокійним стадіям життя. Вони вказують на те, що в нашій установці на осінь, коли ми не хочемо бути ізольованими від глядача і коли ми хочемо мати його у своїй залі, — нам доведеться внести певний коректив у зміст концепції театру — ці зміни, які доведеться внести, — не зміни, а перенесення певного наголосу — мусять звестися до такого підходу: психологічно глядач бажає, — не як публіка, що платить гроші, а як певний настрій у громаді, в суспільстві, — глядач бажає безумовного утвердження цих форм життя, в яких він зараз є, певного запевнення про відносно мирну непорушність існуючого, запевнення про якесь спокійне життя без революції. Він хоче відпочити, без сумніву, люблячи. Це значить, що у всякий час різні настрої, і навіть різні емоції, як певні суспільні явища, набувають певної гостроти чи втрачають її. Гострота охоти волі до боротьби, до здобування, до руйнування, до роздирання завіси, за котрою криється невідома пер-

спектива майбутнього; це саме момент гостроти, притуплений безперечно, так само, як притуплений момент там,— просто певні плани гротеску чи яскравого плаката. Зараз це притуплене. І от тут доводиться виходити з такого становища, що театр, як, напевне, і всяке мистецтво, як своїм змістом, так і формою вияву викликає у глядачів перш за все широку асоціацію певного середовища (середовище — це не вповні з'ясоване положення). Річ у тому, що, наприклад, мистецтво романтики — воно за своїми темами і за трактуванням їх викликало у глядача відповідний до його потреб певний світ, повний чи то таємничості, чи то підпорядкованого вищому законіві благородства, чи то нагадає про небезпечний світ, досить-таки однорідний в сумі — це те, що було в даний час насущною потребою для суспільного настрою. Що, наприклад, було потрібне для того суспільства, яке створило натуралістичне мистецтво кінця минулого століття — і пізніше, як воно розвивалося в буржуазному суспільстві? Світ, такий, як він здавався; якнайгостріша критика існуючого життя, існуючих суспільних порядків плюс певна пасивність, безпафосність часу, яка в буржуазному завмиранні була кінцевою, як перехідний момент, поки не пролунав протест більш активний. (Експресіонізм останніх років.) Я не знаю, чи я досить ясно висловився, коли хто-небудь натякне, я можу пояснити. Це буде ясно, може, з того, яких широких асоціацій потребує сучасний глядач. Чому він вимагає саме сучасного побуту? Візьмімо ближчий приклад: мені при такому поясненні особливо яскраво вирисовується роль таких драматургів, як Андреев або Чехов. Остільки, оскільки в них було певне утвердження, а не критика. Критика у них спільна, стосовно всіх слабких письменників для інтелігенції, які були в останні часи. Щодо утвердження в розумінні того, що висувалось як позитивне ставлення. Пригадую собі п'єсу "Дні нашого життя" — середовище студентів. Коли я пригадую своє знайомство з російськими студентами, тонус та барви їхнього життя, хочу сказати про рух їхніх інтересів, радощі та болі, які для них загалом були спільними; то мені уявляється, що в цій самій п'єсі й був цей момент утвердження в певній громадській касті існуючої культури життєвих форм і ідеології. Питання й розв'язувалося через утвердження у глядачів любові до цього побуту, до цього самого ряду відомих типів, у яких переломлюється так чи інакше конструкція тодішнього часу. Я переконаний, що коли вони йшли на війну,— я зустрічав у Галичині празьких студентів у солдатських та офіцерських мундирах, що, як патріоти, через непорозуміння йшли битися проти росіян,— те, за що вони билися, не було психологічно не чим іншим, як саме цими формами життя, в котрих вони в побуті своєму звикли, навчилися любити, були прив'язані за одну вечірку в якої-небудь Марії Петровни, через приємно проведений час, через те, що в розумінні радощів і горя зазнали інших переживань. Я не хочу цим сказати, що нам треба що-небудь виводити з психологічного моменту. Він трошки в дальшому ступені зводиться до моменту економічного, як усе інше. Але найостаннішим висновком у таких питаннях нічого не вдієш — оскільки ми маємо справу з такою проміжною ланкою, як психологія, і так і треба її розглядати. Що потрібне нашому глядачеві, і в якій мірі можливо дати йому на це відповідь?

Я собі уявляю, що театр, який зараз потрібний, який буде утверджувати існуючі форми життя, хоч би навіть і в їхній цілево-осмисленій установці на революцію в інакше майбутнє, але якраз здійснить утвердження саме в тій їхній спокійній установці на майбутнє,— такий театр мусить знайти це в сучасній дійсності, в нашому побуті цього типу, котрий найбільш яскраво якраз цю спокійну установку на майбутнє відбиває, і при тому він мусить бути цікавий, вивчений і показаний не тільки як абстрактна театральна фігура, не узагальнений тип, а як з елементів повинен бути показаний, унагляднений в тій текучості нашого побуту, в якнайширшому розумінні, навіть у розумінні яких-небудь дрібних радощів і страждань індивідуума, типізованого більше чи менше — це питання другого роду індивідуума. Я собі уявляю, одним словом, що цей постулат реалізму набуває, поза іншим, більш універсального характеру, всесвітнього навіть характеру, і з таких причин він являє собою певний протест проти загостреної тенденційності у трактуванні в мистецькому творі, трактуванні дійсності, яка в роки загостреної міжнародної та міжкласової боротьби мала місце. Конкретно кажучи: глядач не хоче бачити того самого буржуя таким дияволом, яким він потребував його бачити в недавні часи, і того самого, скажімо, комсомольця, який робиться досить-таки яскравою і поширеною фігурою в житті — також не хоче бачити ідеалізованою абстракцією, оскільки це також загострене трактування і також живий чоловік. Тут у тому секрет, що глядач має установку на відпочинок із задоволенням. Найголовніше, те гостре, на що він може відгукнутися,— це те, чим він живе, хоч би навіть випивка російської гіркої, купленої в “Ларку”, в колі приятелів. Цим пояснюється те, що так беруть сцени — ці моменти виведеного побуту, моменти, що містять критику, м’яку й гумористичну, яка є, наприклад, у “Зайцях” і в “Пошились”: люди оглядаються на свої хиби і дивляться з великим задоволенням на таких пройдисвітів, на взір того “Укрнархарчу” в “Пошились”. Як бути нам, “Березолу”, при такій обстановці на наступний сезон? Я не поставив гостро питання, бо все-таки я переконаний, що ви мене не так розумієте, як я хочу. Значить, як “Березіль” мусить поставитись до того? З великою обережністю. Загрожує вихід на сцену найгіршого жанрового мистецтва, яке завжди з’являється в такі моменти поглибленої суспільної реакції; жанрове мистецтво, котрому місце не в театрі, а на естраді, котре з усіх мистецтв найдовше тримається: адже в ньому є той самий момент незрівнянного, як говориться у Кугеля. Загрожує виступити на сцену жанр, який у наш час, саме переходовий, певними, хоч би навіть і прихованими, але сильними суспільними прагненнями все одно буде слабкий, тому що наш побут переходовий; і коли ми хочемо дати жанр на сцені, то він більшою чи меншою мірою буде запозичений зі старого арсеналу театральних прийомів, не маючи досить диференційованого матеріалу, поминувши те, що річ дешева, і тільки розважає. Потім, безумовно, небезпека є в утвердженні нашого життя таким, яким воно є, з усіма його шкідливими з точки зору комуніста сторонами. Реалізм, котрий по суті є прагненням по можливості близько до життя відтворити дійсність, також несе цю небезпеку; і, врешті-решт, третя небезпека — це те, що всякий побут у

мистецтві він законсервовує, утверджуючи його форми без розбору. Щоб уникнути таких небезпек, нам треба, безумовно, ясно визначити, що саме буде матерією майбутнього сезону. Оскільки ми не є безвідповідальними митцями і не хочемо тільки відтворювати, оскільки ми дивимося на мистецтво, як на засіб, до кінця, а саме відображення не може вважатися засобом, бо воно замінене нашою цільовою установкою, остільки нам треба утверджувати сучасність у тих її видах, — недобре сказано, краще — у рамках, у всіх ділянках, з котрими пов'язане формування майбутнього побуту, де тенденція до комуністичного устрою відбивається як щось майбутнє; з другого боку, крім цього утвердження, тут буде і тип, і нові побутові особливості. Нам не можна залишити цього самого руйнування, тобто критики тих сторін життя, тих середовищ, тих типів сучасності, які йдуть урозріз із нашою громадською програмою. Що це все значить? Це значить: те, що ми робили, ми будемо робити й надалі, бо ми у своїй роботі не сходимо із взятого курсу, як у нашій декларації сказано, — надалі утверджуючи на сцені проєкції форми життя в його становленні, але через те, що життя стало таким, ми в своїй роботі також уповільнюємо темп і замість агітувати займаємося пропагандою.

Наша робота буде не лозунгом, а подачею в розробленому поглибленому вигляді; відтак при сповільненому темпі споглядання речей, при менш динамічному способі уявлення речей буде висунуто не тільки саму основу, але й решту. В цьому розумінні ми застаємося вірні собі. Вносимо певну модифікацію, залежно від темпу життя. Так само на всякому місці, але так само з певною модифікацією (модифікація — значить пристосування, до певної міри згладження, певна переміна в способі, а не в суті), в розумінні принципу формального порядку нашої роботи, з яким ми підходимо до побудови нашої фактури — залишаємося на старих позиціях, вносячи певні модифікації.

В чому ця модифікація полягає? Ми стояли досі на такому штандпункті, що, оскільки мистецтво в частині театру хоче відслужити свою службу, тобто біля певної теми, біля певної ідеї зосередити глядача у можливо найбільшому його зацікавленні, тобто при викликанні у нього якнайбільшої кількості і сили процесів асоціативних і аперцептивних, оскільки театр, як і кожне мистецтво, прагне в даному разі виконати свою роль: він мусить побудувати свою роботу так, щоб це справді так відбувалось: ми знайшли, що найкращим, єдиним доцільним методом для сучасності є метод перетворення, котрий є чимсь протилежним до стенографічного повторення життєвих явищ; це є метод, котрий створює новий вигляд дійсності, новий по відношенню до життєвих норм, до яких звик глядач; новий настільки, що він мусить викликати у глядача потрібну підвищеність психофізичних процесів навколо цієї ідеї, яка виводиться на сцені. Цей метод створює особливу театральну фактуру, котра дуже різниться від просто театрального підкреслення реальної життєвої події, до якої ми звикли на попередній стадії театру, але яка є також по суті своїй перетворенням дійсності, але перетворенням, сказати б, останнім за своєю цінністю для сприймання глядача, для його захоплення. Ця нова фактура полягає у формах настільки яскраво окреслених, настільки, як формула,

промовистих, що може піддаватися певній механізації, причому слово “фактура” я вживав не в тому значенні, в якому ми його вживаємо, а в тому, яке нам доведеться знайти, в тому, що призначено як навмисне для сприймання глядача (пригадайте розмову про китайський театр і історію з віялом, тоді вам стане ясно.) Цей метод, оскільки він себе не скомпрометував, та й досі, безумовно, у своїх наслідках для майбутнього є вірним, цей метод ми будемо й далі застосовувати, поглиблюючи, розробляючи, оскільки це дається, але певна модифікація і в ньому потрібна.

Ця модифікація зводиться до такого. У мене є звичка починати з проміжної ланки. Я пригадую, що колись, у 1918 році я почував себе вправі написати, — і цього я навчав до останнього часу, як педагог, — що сучасний актор і режисер не потребують іти в гущу життя, студіювати його і брати звідти матеріал життя, — розумію під цим суспільство, — їм треба, як це говорилося, йти слухати стихію, і це для них джерело, з якого вони повинні черпати у своїй творчій роботі. Що я мав на увазі? У порівнянні з мистецтвом минулого це значить, що при побудові мистецького твору (мистецтво останніх років оперувало елементами, але не оперувало формами, що склалися); це значить, що мистецтво оперувало спіраллю, прямою лінією, рухом вперед, рухом назад, ритмом, фарбою, об’ємом, але не оперувало пейзажем, людиною, реальними стосунками — і це було цілком природним, оскільки така сильна була в житті стихія: війна, революція, як найсильніша стихія, як саме лінія, рух назад, а ніколи — як фігура, як пейзаж, як форма, — і це, безумовно, породило можливість, не тільки якусь одну можливість, утвердило в театрі існування і культивування ірреальних форм. Навіть тоді, коли стихію замінила революційна тенденція, вона була настільки сильною, що придушила всяке інше враження від життя. І цей коректив, цю модифікацію нам у нашу роботу на наступний сезон доведеться внести. Тут справа не в тому, щоб бути зрозумілими, бо такого питання взагалі не існує, а головне питання — у спільності психологічного моменту поміж глядачем і нами; і ми мусимо стати на той самий штандпункт, на якому стоїть наш глядач.

Цю модифікацію — наше перетворення базувати не на елементах, а на певних оформлених життєвих формах... як сказати. І це буде, мусить бути обов’язково в цій модифікації. Як бачите, товариші, в цьому немає злочину — по суті, ніякого. В цьому є просто чесна ревізія — навіть і самих себе. Ми всі відчували все-таки, що протягом двох останніх років ми були страшенно відірвані від життя (не двох років, а одного, та й то попереднього) і що нам доведеться до нього підійти впритул; це ані слова, що нам доведеться з новою літературою, яка зараз твориться, мати постійний контакт, щоб жити в унісон із сучасністю, а не бути мрійниками, відірваними від ґрунту, — це ані слова. Оскільки ми маємо певну установку на майбутнє, доведеться, з другого боку, поглибити нашу органічну відданість у певній перспективі і ввійти по вуха у світ техніки, — це також ані слова, це буде тим рівноважником, який нас не стягне в дійсність кооперативно-міщанську, а залишить нас комуністами і не зробить вибоїни в нашій установці — це треба собі зауважити.



Це практично значить: бути на радіостанції, ходити на заводи, користуватися телефонами, робити своє діло за певним підходом, не допускати богемщини, заводити НОП і виховувати з себе саме ту нову радянську людину, на яку майбутнє вже поклато свій знак. Це установка. І, врешті-решт, практично вона виллється в найкультурніший спосіб використання і застосування своїх сил, тобто застосування їх на чомусь зовсім малому, а це мале—наш театр—бажає працювати з тією невеликою кількістю допоміжних станцій і тих станцій, які можуть бути культивованими зародками нашої ширшої діяльності на майбутнє. З приводу того, що було сказано, може, вважаєте за потрібне висловлюватись, у тому розумінні, чи це прийняти в основу нашої установки на осінь, чи в основу диспуту про установку на осінь.

*Кудрицький:* Чи те, що говорилося з акцентом на побут, є єдиним, чи ще є інший тип вистави, інші питання?

*Крига:* Я не розумію ось чого: є побут робітничий, є протилежний побутові міста,— як взагалі бути з побутом решти громадянства?

*Курбас (до Кудрицького):* Тут така історія — я говорив про це, як про приклад, як треба підійти до розв'язання цього питання. Мої побоювання, що я сказав неясно, вірні. Річ у тому, що завдання наше — знайти і визначити цей світ, не в розумінні світла, а в розумінні певного плану, в якому життя проходить не на сцені, а в житті. Тут малося на увазі знайти цей світ, який для сучасності є предметом його інтересів, його любові, його інтриги, його зацікавлення, те, куди і як до найцікавішої країни його очі звертаються. Сучасний побут — це приклад того, що в тому світі має місце, мабуть, один цей сучасний побут, і, можливо, це тільки один із тих світів, які мають певну цікавість. Я не визначаю, що це мусить бути побут сучасний. (До Криги.) Стосовно питання, як бути з побутом робітників чи з побутом решти громадянства, — я думаю, що не можна так ставити питання остільки, оскільки матеріал у такому разі, так само, як і побут (Копилевич), є матеріалом для робітника, оскільки він не є відокремленим світом, а пов'язаний із нашим побутом у цілому, а відтак необхідним є віднайдення нового прийдешнього прапора майбутнього, типу сучасності, при якому ті й ті утвердження в такому-то темпі будованого майбутнього знаходять своє відбиття. Можливо, що, виходячи з цього, нам доведеться звернутися тільки до робітничих кварталів — не знайдемо його на Хрещатику, а тільки у робітників. Це потягне за собою потребу ближчого знайомства із тим побутом.

*Крига:* Мені відомо, що в Москві йде дискусія між представниками інтелігенції і робітниками стосовно питання, хто диктує побут у майбутньому (тепер лозунг — обличчям до інтелігенції.)

*Усенко:* Ведеться лінія триєдиного союзу: інтелігенція, робітники і селяни.

*Лопатинський:* Театрові доведеться мати половинчасте обличчя, бо є страшенна різниця між побутом типового міщанина, що буде, безумовно, давати збори, і робітничим побутом — це тут не буде задовольняти публіку. А оскільки такий, як ми, театр особливо зацікавлений у якнайбіль-

ших зборах, нам треба над цим подумати, а оскільки ми будемо забезпечені, нам не доведеться замислюватися над цим.

*Василько:* Доведеться страшенно звузити репертуар, доведеться обмежитися робітничим життям, мати яких-небудь п'ять п'ес, які будуть бити в одну точку.

*Лопатинський:* Якраз те, що було перевантаженням того року. Для чого театр урізноманітнює репертуар? Тому що він розраховує на різного глядача. Можна брати питання, наприклад: сількорство і комнезами; питання в тому, як їх висвітлювати, чи цікаві сторони села або міста. Коли ми ставимо сатиру на міщанський побут для робітника, чи селянина, чи міщанина — залежно від того мусить бути відповідне трактування. Доведеться добряче замислитися над цим.

*Лішанський:* З установкою на побут — які формальні перспективи на майбутнє?

*Пігулович:* З того, що сказано, ясно, що тут не так справа у репертуарі та в побуті; найважливіше те, що до цього часу театр був істеричним у своєму вияві протягом трьох років. У нас був безмежний порив істеричний, відбивався революційний пафос, а тепер незалежно від того, чи майбутній побут буде розроблятися, цей побут буде фіксуватись. Небезпека в тому, щоб не згубилося обличчя театру, і, оскільки починається утвердження, доведеться забігати в різні доріжки. Важливо, щоб обличчя наше збереглося у зв'язку з цією модифікацією. Цільова установка на комуністичну культуру лусне. Відбиваючи спокійний момент, нам доведеться відійти від пафосу, який був з орієнтацією на комуністичну культуру. Тут страшно загубити цільову установку, її треба в чомусь скріпити, захопити.

*Курбас (Лопатинському):* Постулат про те, що обов'язково треба ясно визначити: самого глядача ми маємо на увазі, як предмет обслуговування; і друге, які теми в розумінні виявлення побуту. Фавст твердить, що обов'язково треба це ясно означити, інакше театр буде половинчастий. Щодо цього, я дивлюся так: при реальному підході до справи наша лінія мусить бути цілком спрямованою, виходячи зі становища театру, не тільки рахуючись із тим, з яким глядачем він може мати справу і які гроші він може мати, а просто будучи театром, центральним у місті. І центральним у губернії, до певної міри навіть на Правобережжі. Що з цього виходить? З цього виходить, що в нас не може бути справи, зорієнтованої на безперечне і недвозначне обслуговування людей одного якогось виробництва, що в нашому театрі може бути установка, яка зачіпає і розробляє теми з життя певного району, певної території, на яких ми працюємо. Я собі уявляю, що, працюючи перш за все в місті і в щоденних виставах переважно обслуговуючи місто, — нам бажане міське робітництво, — ми одночасно своєю працею впливаємо на театральну роботу на певній території поза Києвом; також і до села наша робота має відношення. Важливо, що не треба ставити справи так вузько, що наш театр мусить у якому-небудь відношенні мати характер чогось локалізованого на вузьку ділянку. Вже тим самим, що наш театр — це театр професійний, він є певною протилежністю до локальних клубних організацій, вже хоч би тим,

що робітник Деміївки, і з кабельного заводу, чи з залізничної станції Київ—П, чи з “Арсеналу”, і цей робітник, що відряджений на радянську чи партійну роботу в центр міста, відірваний від свого виробництва,— за своєю психологією лишається робітником; цей робітник, який виховується у стінах свого заводу, клубу, району — тут, власне, у центральному театрі знаходить здиференційований у певну загальноприйнятну й цікаву концепцію. Я тут розумію, що те, що є специфічним на газовому виробництві для людей однієї спеціальності, наприклад, у “Протигазах”, містить речі, котрі рішуче не становлять ніякої перешкоди для приймання цього спектаклю робітниками металургійного заводу, де немає специфічних локальних інтересів. Я розумію, що ті приклади, які Фавст давав щодо сільтеатру, такі моменти можуть грати роль у театрі, наприклад: якась спеціальна кампанія, що вимагає глядача, зацікавленого в таких питаннях. У театрі, обтяженому завданням бути певним центром, у якому зібраний певний суспільний досвід не якоїсь виробничої групи, а суспільного класу,— то там він не грає ніякої ролі. Якби в п’єсі були речі, які становлять інтерес своєю темою для всього району, для всього нами обслуговуваного робітництва, якби в цій темі були такі речі спеціального виробництва,— ця справа не заважала б, і навпаки: якби п’єса була побудована саме на таку тему, для цієї теми — то, оскільки ми собі не вбачаємо можливості ніякої теми без її відношення до загального завдання, остільки це буде для всього класу прийнятне і потрібне. Я абсолютно не згоден з тим, що нам треба орієнтуватися на який-небудь уламок. Нам не можна орієнтуватися на непмана — це веде нас урозріз із життям. Наш театр є якимсь спектром, у якому виховується нова комуністична суспільність, одним із будівних моментів, і тут тематичні деталі не грають ніякої ролі. З другого боку, вважаю абсолютно неприпустимим і неможливим робити з нашого театру половинчасту установу, де один спектакль буде для селянина, другий — для робітника, третій — для інтелігента, четвертий — для комуніста, для інтелігента-комуніста і т. д. Цей шлях — від, а не до того ідеального театру, який у розумінні прийнятності, зрозумілості був би взагалі можливий для людей певної суспільної, громадської, класової ідеології. Таким чином, виходить так, що наш театр, за місцем свого розташування, граючи роль для всієї комуністичної громадськості всієї округи, практично обслуговуючи своїми виставами громадську масу, орієнтується на ту масу, на того глядача, який є тим, чим є ми, тобто його класова приналежність є пролетарська, або ж він став на рівень боротьби за інтереси пролетаріату; думаю, що ніяк інакше нашого театру не вдасться збудувати; причому ясно, що нашою метою є обслуговувати робітників від верстата, тих, які найбільше цього потребують, до яких звертається театр, трактуючи це як ударне завдання театру цього моменту, і які відчувають найближчий зв’язок із нашим театром, і це так чи інакше відіб’ється і буде нормувати наше обличчя, при більшому наближенні до робітничої маси і в міру зростання пропорції відвідування театру робітниками. Маю на увазі не матеріальний момент і не той момент, що це саме завдання, а просто природність такого процесу. (Лішанському): Які формальні наслідки це буде мати для нас — про це я

говорив: так само, як буде модифікація щодо змісту, щодо тематичної матерії в усій нашій роботі; так само модифікація торкнеться форми. Я говорив про елементи і життям завершені форми.

*Пігулович З.:* Ми мусимо втратити наше обличчя, бо нашим обличчям був нерівний, істеричний пафос, і це страшенно важко буде вловити. Період, який був періодом розкладу, я не згадую.

*Курбас:* Щодо цього... Я говорив про певні небезпеки, про жанр, про поворот до утвердження життя без розбору; до того, що утверджуєш, треба віднести й психологію. Я виразно казав, що ми мусимо в цьому чудово розбиратися — в тому, що ми будемо утверджувати. Будемо утверджувати нові елементи побуту життєвих форм, які є в нашій установці на комунізм; це: 1) зсув у бік колективності; 2) велика техніка; 3) науковий світогляд; 4) НОП: це речі, які є елементами нового в нашому житті, з чим пов'язується майбутнє комуністичної культури. Ми будемо це утверджувати, вони є в нашому житті, в певних трагедіях, проблемах, які виростають на ґрунті цього. Це теми, які треба утверджувати, до яких треба звертати симпатії глядача, будити антипатії до всієї міщанськості, до ілюзії вернутися до царських часів, до індивідуалізму людей, відірваних від життя, від завдань сьогоденного дня, чи нашого часу, чи класу, до мрійливості та психологізму. Проти цього треба боротися, як перше треба утверджувати. Щодо обличчя, то, безумовно, в нашому обличчі був цей момент революційної боротьби, пафосу, що виливався в істеричні форми,— іноді це бувало вірно. Ми що робили в нашій роботі? Ми не пролетаріат, ми засвоюємо його ідеологію і світовідчужання. Наше обличчя мусить змінитися, оскільки змінилося обличчя всього, що є довкола нас. Воно не зміниться в нашій установці, в нашому основному, оскільки ми не можемо перескакувати через час, через епоху.

*Крига:* Мені стало ясно, що нам треба брати ті накреслення до майбутнього побуту в робітничих масах. Але не розумію,— щоб не мати на увазі матеріального боку? Ми знаємо, що театр відвідує міщанство,— маса для театру неприємна,— у них процес сприймання тупий. У нас буде інтелігенція, де більше чогось диктуючого, чи робітнича маса. Каса розраховує на міщанина. Як із цим?

*Курбас:* З цього боку ми не можемо поступитися. У теперішніх керівників такий погляд на речі: той театр гарний, у якому є публіка. Така постановка питання для нас неможлива. Або ви нас забезпечите так, щоб ми могли працювати, або ми “закриваємо лавочку”. Працювати для розваги третього стану — міщанства? Ми не настільки професіонали, щоб це нас цікавило. Ми так мусимо будувати наші спектаклі, щоб робітники могли на них бувати. Давати у свята й по неділях по два спектаклі, щоб можна було притягати до нас робітників з найдальших околиць. Зате серед тижня можемо пропустити днів зо два без вистави. В іншому разі ми будемо мати на тиждень два—три спектаклі з половиною зали; а міщанин — людина модних вірувань; і все-таки, коли “Пролетарська правда” буде шуміти, то він усе-таки провідає наш театр; та це інше питання — на це орієнтуватися не можна. Якщо поступитися в цьому відношенні, це доведе нас до розкладу. Коли б ми мали добру матеріальну підтримку

два—три роки, ми мали б постійного глядача, такого, який би міг утримати наш театр.

*Пігулович З.:* Подібні питання ставили делегати робітничої конференції, наприклад: 1) чому не ставите п'єс на заводах і на підприємствах? 2) чому не ставите давніх вистав у свята і неділі? 3) треба подумати про околиці — підписала група; 4) чому немає ні диспутів, ані популяризації?

*Тягно:* Справа формального розв'язання нашої установки. Перетворення як таке нами ще не усвідомлене, а коли усвідомлене, то в прикладанні вимог театральної дії; а в такому новому освітленні — результатів ми досягли малих. Тут велика область не досягнена. Чи буде влітку провадитися експериментальна робота в цьому напрямку, чи буде якийсь інший спосіб?

*Курбас:* Питання з перетворенням: воно на практиці вами розробляється весь час. Питання усвідомлення — це питання двох ранків станції фіксації досвіду, щоби воно стало, як усвідомлений багаж. Щодо застосування цього принципу з поправкою, яка пов'язує з сьогоднішньою громадською обстановкою, — в цьому відношенні зроблені кроки, наприклад: “Пошились”, де побут виведений у плані не якогось реалізму, а в плані, цілком чужому життєвим формам; і все-таки він зостався побутом через живі побутові сучасні маски. Це театральне перетворення, котре, не будучи реалізмом, викликає у глядача набагато більше зосередження на ідеї, ніж яка-небудь інша форма. Наприклад, у “Зайцях” — там також є такі моменти — правда, там питання не про план. І тут усе питання буде полягати в тому, щоб знайти ті можливості перетворень, які будуть найбільш зручні, щоб вони, не втрачаючи своєї сучасності, в розумінні типу, маски, події і т. д., були найвищою мірою театральні, щоб уміли активізувати глядача у його сприйманні. Може, мою доповідь покладемо в основу нашої установки на наступний сезон, і, коли цей протокол буде передрукований, ми ще раз його переглянемо і ви викинете всякі недоладності; і, на другий раз виправивши протокол чи витягнувши певну резолюцію, додавши, переправивши дещо, покладемо її в основу остаточно. Стосовно експериментів, то не думаю, щоб ми робили окремі експерименти. Експериментів робити не будемо. Все — в процесі роботи над спектаклем.

## II. Організація театрального колективу для майбутнього сезону.

*Курбас:* У зв'язку з цим виникає одне питання, яке треба швидко вирішити. В зв'язку з тим, що 28 березня буде останній спектакль нашого старого репертуару — після перерви вже будуть іти тільки дві наші прем'єри, і за короткий час їхнього перебігу ми закриємо сезон. З огляду на те, що в цих прем'єрах зайнято не так багато людей, нам треба вирішити заздалегідь склад трупи. Ми не будемо зараз вирішувати в персональному розумінні, але мусимо встановити принципові рамки, тобто кількість, певний поділ на амплуа, який мусить бути заступлений, щоб можна було якнайшвидше скоротити колектив до того мінімуму, який буде потрібний на наступний рік, і таким чином розвантажити наш бюджет якнайшвидше, тим більше, що “Березіль” одержавлюється. Одеський театр буде дуже радий акторам “Березоля”. Я втомився — говоріть уже ви на цю тему. Скільки акторів треба? Ви режисери — за яким ключем їх вибирати? За-

чепитися можна за мінімум, який потрібний для драматичного театру; за мінімум, маючи на увазі правдоподібність масових постановок. Той мінімум побільшити до певної кількості акторів третьої категорії, які могли б грати на третіх ролях і могли б бути в масі провідниками. Із цього можна виходити. У нас художнього персоналу понад 60 чоловік — акторів усього 49, з амплуа виходити не можна.

Справи репертуару.

*Пігулович З.:* Чи теперішні постановки будуть іти в наступному сезоні?

*Курбас:* Усі підуть. Щодо перспектив літньої праці: за три місяці “Молодий театр” обробив шість—вісім п’єс. Це був дилетантський почин. Доведеться подумати про певний штат статистів.

*Бортник:* Саме скорочення, коли воно має бути, мусить мати обсяг, більший як десять чоловік. Треба мати на увазі наш старий репертуар. Середнє число найбільш зайнятих у всіх п’єсах, а не в одній. Про Одесу говорили у зв’язку з новою установкою; що б там не говорили, а таке становище, як було цього року, не дозволяє нам цього провести. (Запис Зіни стосовно запитання робітників.) Чи не краще було б мати при “Березолі” постійний колектив скорочених, який би творив репертуар на околицях?

Конкретно: 1) мати репертуар на увазі;

2) кількість скорочених, набір чи студія;

3) районний театр чи студія.

*Курбас:* Це безумовно, що так і що старий репертуар будемо мати на увазі. Це значить, що ролі людей у масі можуть грати нові позаштатні люди, а людей, які в масі, можна звільнити. Від цього постановка не мусить втратити. Може, будемо мати кошти, якими могли б оплачувати статистів.

*Кудрицький:* Статисти мусять бути кваліфікованими.

*Крига:* У нас справа обміркована з художнього боку. Тепер з грошового боку треба з олівцем у руках вираховувати: скільки нам будуть коштувати статисти на наступний рік.

*Пігулович З.:* Чи є певні бюджетні перспективи на наступний рік?

*Курбас:* Перспективи виглядають так: 19000 Харків, наші і Терещенка, всього 38000 крб.; 10000 з ГВК наші і 5000 ГВК Терещенка, разом — 53000 крб.

*Кудрицький:* Вважаю неможливим скорочувати, за винятком того мінімального скорочення, яке намічене правлінням.

*Пігулович З.:* При скороченні знизиться і продукція, це буде мати погані наслідки.

*Курбас:* Питання скорочення піднімається тому, що хоч будуть, з одного боку, більші кошти, зате будуть і більші видатки. Коли робота наша має бути на відповідній висоті, то ми мусимо краще забезпечити наших акторів з матеріального боку. Інакше нам на наступний рік акторів розкрадуть. Всяке терпіння має свої межі. Крім того, у нас постановок буде більше. Обладнання сцени буде більше коштувати. Коли у нас побільшиться обіг, тоді побільшиться й обіг публіки. Це обрахувати важко.

Поточні справи: справа оформлення сцени. Я вважаю, що все оформлення не відповідає своєму призначенню, оскільки воно не то ширма, не то декорація, не то абстрактна штука, не то конкретна. Я говорив з Меллером, і він згоден з тим, що треба це змінити. Що нам треба було б, добре і треба,— щоб режисери, кожен зокрема, на наступний раз приніс свої міркування, що потрібне на сцені у зв'язку з нашою новою установкою, який потрібний вигляд сцени, бо так вона не годиться. Виглядає, наче сарай. Що треба режисерові, що заважає, який принцип треба покласти в основу, упорядкувати задник з декораціями. До принципу кулісного театру ми в жодному разі не вернемося. Притягнути макмайстерню, дати завдання: що нам треба, щоб було на сцені, де який балкон, де яка лампа, чи потрібна нам рампа, просценіум — щоб усе було зручно, щоб вигляд мало лакований.

25. 03. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 17

**Присутні:** *т.т. Курбас, Лопатинський, Тягно, Кудрицький, Крига, Бортник, Василько, Лішанський, Дацків.*

Порядок денний:

I. Виробничий план на літо й на осінь.

II. Вибір двох делегатів на з'їзд "Плугу" в Харків.

III. Справа т. Лішанського.

IV. Поточні справи.

II. Вибір делегатів на з'їзд "Плугу".

Намічені *т.т. Лопатинський і Кудрицький.*

Директиви: треба брати активну участь у з'їзді, привітати з'їзд.

Буде доповідь головополітосвіти — відділу мистецтв; можна дати відповідь на вказіку, лайку. Треба репрезентувати "Березіль" і робити політику. Їдете на кошт "Плугу". Як поводитись і яку політику вести — це справа правління. Оскільки ми маємо деякі повноваження, може б, ми до від'їзду зішлись втрьох і, може, ще дехто з товаришів і поговорили на цю тему? Засідання з цього питання 2 квітня у т. Курбаса на квартирі.

III. Справа т. Лішанського (вільного слухача.)

*Курбас:* Т. Лішанський відбув іспитовий термін чотириразово. Він, щоправда, не подав постановочної роботи, але він працював у клубі, клуб-станції, робив багато роботи в режштабі та по інших станціях, виявив себе корисним їхнім членом. Може, захочете прийняти його в свій орден на рівних правах?

Ухвалили: Прийняти т. Лішанського дійсним членом режштабу.

Справи майбутнього сезону. Більш конкретно: склад, репертуар і термін (коли почати літню роботу і т. д.). Передбачалося, що можна скоротити чоловік сім—вісім без шкоди для колективу, бо в цьому році в жодній п'єсі не брала участі вся трупа. Актори, які грали центральні ролі, не зможуть грати поспіль. Може, цей стан потреби такого резерву чи то у

вигляді дублерів, чи то незайнятих акторів і тих, що відпочивають,— потрібний. Може, оскільки центр уваги нашої буде не на масах, то, може, без того доведеться держати вільних людей. Склад трупи за потребами. Може, нам яких акторів бракує, може, де забагато, а може, ми десь натяжку робимо. Справа складу: товаришів, які цього року працювали, прошу висловитися з цього приводу — чи бракує якого-небудь актора в розумінні представника амплуа.

*Василько:* Нема драматичного коханця, першорядного.

*Курбас:* Міг би грати Шагайда або Сердюк. Був Ігнатович. Це обов'язково треба. У нас нема також сильної драматичної старої (Пилипенко, Бабіївна.) Складати трупу треба в плані будування певного колективу, здатного до всього, щоб не було утруднень.

*Лопатинський:* Чи не ліпше було б раніше, ніж братися до амплуа, чи не краще розв'язати це питання, яке піднімалося на режштабі відносно того, що ми вважаємо доцільним частину перекинути в кіно. Кого ми перекинемо, — чи лише з режисури, чи, може, кого з акторів? Режисура без березільських акторів нічого не зможе зробити. Може, виникає потреба створення такої групи, яка була минулого року; але це може відбитися на майстерні, або це доведеться зовсім відкинути.

*Курбас:* ВУФКУ хоче взяти такий курс, бо фабрика не має ніяких своїх акторів. Друге: оскільки ми звузили свою роботу в цьому році, маючи на меті раз назавжди поставити театр на тверді ноги, щоб він стояв твердо і щоб не треба було його підпирати, остільки, по-моєму, небажано було б у якій-небудь мірі послаблювати цю ділянку, оскільки кіно потребує не так актора, як натурника. Акторів для фільмів набирають щоразу нових, відповідно до постановки. І найнездарніший актор, що зуміє бути дисциплінованим під орудою режисера, зможе впоратися зі своїм завданням. Це щодо актора; щодо режисури, то ми мусимо також виходити з такої передумови: коли режисер (поодинокі випадки можуть бути вирішені з певними варіаціями) в основному скінчить роботу тут, і тоді ми зможемо його відрядити туди, — оскільки фронт ВУФКУ не грає першорядної ролі. Звичайно, не виключено, що коли наш режисер буде працювати у ВУФКУ, чи то постійно, чи якийсь час, коли йому буде потрібний якийсь певний актор і коли актора того можна буде замінити за допомогою дублера, то можна буде і треба буде відрядити його для цієї роботи, тим більше, що фабрика буде в Києві і наші режисери будуть працювати тут. І коли фабрика буде в Києві, то справа в багатьох випадках вирішиться щасливо. Інакше ставити справу небезпечно.

*Лопатинський:* По-перше, мені здається, що так Америка, як і Москва базуються на тому, що фабрика знімає актора — паралель не витримує критики. Актор покидає фабрику — і кінець. До таких засобів вдаватися в "Березол" не можна. Цілком можливо, що багато наших акторів не можна буде утримати; особливо при тих матеріальних ресурсах, які будуть не дуже-то великі. Через те краще було б виділити певну групу. Це другорядна справа.

*Курбас:* Це першорядна справа. Коли справу ставиш так, що...



*Лопатинський:* Тут чергування не можна буде встановити. В середині сезону не можна буде виривати людей. Я ні на чому не наполягаю. Треба тільки поставити крапку над “і”. Або виділити людей, або нікого не пускати.

*Василько:* Я думаю, що Фавст має рацію. Я дозволю собі пригадати ті курйози, які були в “Арсенальцях”, і режштаб, який брав участь у роботах в Одесі, не міг через те працювати як слід. Найкраще так, як Фавст казав: перекинути центр уваги на театр і нікого у ВУФКУ не посилати, або ж відразу виділити певну кіногрупу, бо перекидання сил ніяк не можливе. Воно забирає багато часу, вбиває енергію, і не можна так робити, як у Німеччині. Старі п’еси йдуть слабко. Йде мова про зменшення трупи — то які тут дублери? Ліпше відразу вирішити питання, щоб режисер у ВУФКУ не сидів на льоду і тут щоб усе було в порядку, бо звичайно після роботи на зйомках усі приходили страшенно стомлені, так, що не можна було працювати.

*Курбас:* У нас нічого не сказано, що ми кого-небудь із акторів відряджаємо. Постанови такої не було, що ми кінофронт думаємо тримати не тільки режисерами, а й акторами. Фавст підняв це питання, на яке я казав, що ми повинні утвердити цей театр і його інтереси поставити в першу чергу. Звичайно, коли буде можна, то зробимо. Прагну принципово вирішити справу.

*Василько:* Для мене ясно, що ми ніякого актора не можемо дати. Спроби працювати і в кіно, і в театрі провалювалися.

*Курбас:* Коли інші актори примудряються якось грати в кіно, то й ми зможемо так робити. Вільні люди є — значить, можна буде їх використувати. Ми нікому не давали якихось неясних натяків. Це питання нове для мене.

*Лопатинський:* Не піднімаю нових питань, а просто, оскільки у нас була розмова, що ми підсилимо кіно, то цілком природним було подумати про виділення кіногрупи. Оскільки наші актори повинні мати роботу, то найкраще їх виділити в окрему групу. З паралельної роботи нічого не вийде. Неясно було, що ми тримаємо в руках фронт кіно, і це якраз з’ясувалося. Друге питання: як розуміти те, що “Березіль” зможе відпустити режисера, коли він скінчить роботу?

*Курбас:* Доки сезону не зрушимо — доти нікого не пустимо. Оскільки говорилося про посилення зв’язку з кіно в окремих випадках, це питання може відпасти, оскільки доводиться рахуватися з нашим планом і потребами кожного з нас. Ніхто не буде примушувати тебе щось робити в кіно, поки тут нічого не зробиш. Щодо інших товаришів: нікого на кінороботу не пустимо, поки наш репертуар не стоятиме на ногах. Інакше не можна робити.

*Крига:* Які кошти на утримання?

*Курбас:* Кошти в розумінні допомоги держави втричі більші, ніж були цього року. Другим нашим завданням буде підняти відвідування публіки. Вже по першій нашій орієнтації, більш правильній, орієнтації в настроях публіки, в більш близькому підході до неї, ми зробили вже дещо в цьому напрямку, щоб публіка ходила більше; і друге, до чого треба докласти зу-

силь, це те, щоб п'єс на другий сезон було більше. Це тому, що на наступний сезон на нас мають звернути особливу увагу, на нас поставити щось типу проби, дадуть нам усі можливості, щоб ми стали на ноги.

*Лопатинський:* Ці питання, які ми розбираємо, важливі; але кошторис не важливий. Ми знаємо, як кошториси затверджуються в Харкові — ріжуть, скільки можуть. Наша чесність доводила завжди до того, що нам зрізували його на 50%. Треба б виставити “липу”, але не цілковиту. Поставити, можливо, більші розряди, ніж актори будуть отримувати. Не відкривати карт, коли ми будемо скорочувати до сорока чоловік. Нам менше дадуть, і тоді ми зможемо скоротити і виправдати себе тим, що нам менше дали. Коли ми будемо ставити цифри в обріз, то тим менше ми дістанемо. Пропоную виділити трійку, яка б попередньо зробила дещо в цьому напрямку. Постановок ми не знаємо. Треба, щоб четвірка в порозумінні з адміністрацією і Курбасом з'ясувала: скільки постановок, що потрібно для того — і так по всіх графах. Нічого точнішого не зможемо дати. Від точного списку акторів у другому сезоні нічого не буде. Питання, яке підіймалося раніше, — це питання складу, заміни ампула, питання плану постановок, у якому вони будуть іти, — це виділити в одне питання, і цим режисабу буде займатися, а справу документів доручити комісії і подати режисабу на затвердження.

*Василько:* Не думаю, що Харків нам дасть великі блага. Коли Харків за цей рік поставив на ноги Юру, то на наступний сезон у них організується українська опера. Коли будуть якісь зайві кошти, то вони підуть на оперу. Ставки одержать більші, як де-небудь в іншій опері. Має бути п'ять держтеатрів, і туди гроші підуть. Я гадаю, що єдиним реальним джерелом нашого добробуту є підвищення нашої продукції. І коли ми й будемо щось мати, то є два позитивні чинники: це те, що до нас публіка пішла, не маючи постановки Курбаса. Це чинник, що диктує можливості. Коли ми вже тепер говоримо про майбутній сезон, то це вже гарантія, що більше буде постановок. Але оплата акторського персоналу мусить бути істотно підвищена. Це не підвищення оплати окремих акторів, просто в цілому коефіцієнт треба піднести всім до певної цифри. Не вірю в те, щоб наш актор грав день у день відповідальні ролі. Він втомлений і виснажений. Актора треба підлатати. Треба скласти кошторис і кваліфікувати актора по 8 крб. одиниця. Через те мені здається, що на матеріальний бік треба натиснути, як тільки можна, і не дивитись на це оптимістично. Упор будуть робити на державні театри, їм будуть давати гроші, і не думаю, щоб для нас багато грошей лишилось. Треба добре підрахувати, щоб не було на словах це діло з грішми. Поки будуть гроші з Харкова, — актори не будуть забезпечені влітку. Більшість буде примушена підробляти. Треба забезпечити людей. Над цим треба замислитися. Через це треба і про скорочення подумати, і дуже й дуже звернути увагу на те, щоб продукція наша була істотно підвищена, щоб постановки були не лише намічені, а щоб вони були готові. Весь порятунок у продукції. Це найпевніший ґрунт.

*Курбас:* Стосовно Фавста — розбити на два питання: одне фактичне, а друге фіктивне. Це буде мати наслідком те, що одну й ту саму роботу

будемо робити два рази. Нам треба зорієнтуватися для того, щоб скласти кошторис. Цей матеріал, оскільки у ньому не вимагають точних даних про назви п'єс, цей матеріал він може бути... вийде таке, що доведеться мені й ще деяким товаришам робити одну й ту саму роботу два рази, двічі припускати і двічі фіктивно робити висновки. Це непотрібно. Все одно ми маємо це питання вирішити, і то протягом одного тижня. Для чого це робити? Бажана участь усіх, у крайньому разі наполягати не можна. Питання треба якось вирішити. Вирішити в розумінні матеріалу, найправдивішого, щоб знати, як брехати, щоб не сісти в калошу при обороні. Щодо Василька. Він кепсько поінформований. Опера буде, але ніхто на це ні копійки не дає. Це справа кооператорів. Що є більше державних театрів — вони не будуть одержувати потрібну кількість грошей. І дотепер НКО мав менше коштів, а тепер буде мати більше. В цьому році одержить на 27% більше, як минулого року. Шумський стоїть на тому, щоб мистецтво піднести до певного рівня, і ті відсотки підуть на театри. Кошти, які ми одержимо, — те, що ми вирішили, те й буде. Коли не дадуть мінімуму для праці — ми закриваємо лавочку. Коли нам, наприклад, 60000 крб. за кошторисом не вистачить, то ми закриємося. Що акторам треба дати більше грошей — давно вирішено, що на літо гроші треба дати також — давно вирішено. Щодо продукції також. Зараз грошей не можна давати.

*Василько:* Коли грошей не дадуть, то багато акторів утече.

*Курбас:* Пропоную внести пропозицію, в яких категоріях вирішень ми маємо розмовляти.

*Василько:* Тут треба оперувати цифрами: акторам підвищити ставки, підвищити продукцію. Багато обіцяли, а нічого не дали. Також щодо продукції. Ми виконали план на 50%. Платня акторам також не підвищена, і виплачували платню погано.

*Курбас:* Все, що ми повинні намітити, намічено. Намічено питання складу трупі аж до бажання скорочення з мотивів, щоб підняти кількість одержуваних грошей; це деякий крок уперед чи ні? Як можна інакше вести розмову? Не маємо коштів, щоб зараз виплатити гроші.

*Крига:* База матеріальна на літній період. Літній період лишається на адміністрації і на Харкові. Сезон — ключ до складу: вибрати людей, найбільш придатних для майбутніх постановок; хто більше працездатний — таких людей лишити для наступного сезону.

*Курбас:* Ми без ключа не підійшли. Говоримо про ампулу.

*Дацків:* Відносно можливостей майбутнього сезону. Я їздив у Харків. Це мені потрібне на те тільки, щоб у Харкові сказати, що, наприклад, коли перспективи здадуться нікчемними і т. д. — то ми наперед ніяких операцій робити не будемо. Нам треба накреслити виробничий план, щоб улітку можна було існувати. Протягом одного тижня мусить бути план. План пізніше можемо на 25% виконати, а на 75% змінити його. Коли у нас не буде бюджету, ми не зможемо авансуватись у Харкові влітку. Кошторис необхідний для того, щоб брати кредити. І як довго я не буду мати плану, то я признаюся зараз, що не зможу нічого робити і буду складати з себе всяку відповідальність. Коли план буде й фіктивний, то це не зна-

чить, що його немає. Відносно побоювань Василька. Харків хоче поставити на ноги “Березіль” — тільки їм треба вічно нагадувати про це і докучати. Що інші театри заберуть гроші, за це я не боюся. Вони нічого не отримали поза тим, що вони мають одержати восени. На наступний сезон висувають “Березіль”, а далі — Катеринослав. Тамтешнім театрам дають поки що державну марку, а гроші повинні давати ГВК і місцеві органи влади. Не вірю в те, що наші актори далеко розбіжаться. Театр Франка не прийме багато наших людей. Інші театри працюють у гірших умовах, ніж ми, і не скоро будуть у добрих умовах. Цей план потрібний, і нехай зараз він блаженський, пізніше його треба поповнити, і в міру того якось побачимо.

*Кудрицький:* Або ми дістаємо грошей стільки, скільки треба, або закриваємо лавочку. Виходить, що наша постанова — це мильна бульбашка. Ніхто не може нам сказати, чи дадуть гроші, чи ні. Пропоную таке: виробити план, і не тільки не орієнтуватися на ніщо, а й виробити програму-максимум. Склад трупі в розумінні амплуа. Потрібний драматичний коханець: тоді буде бойовий працездатний колектив, пристосований до всіх потреб репертуару. Драматична стара — для цього не залишати місця у штаті. Кількість акторів — тепер 48 чоловік — можна скоротити на п'ять чоловік, лишаються 43. Виходячи з цього, не цілому режштабові, а активній режисурі намітити п'ять нещасливих кандидатів.

Репертуар: постановок треба якнайбільше, треба, щоб вони не були халтурою, щоб ми не були репертуарним театром, який крутить катеринку. Треба шість прем'єр, з них чотири на відкриття сезону. Це вирішує долю сезону. Протягом першого місяця дати три прем'єри, на другий місяць — одну. Постановки дають: Курбас — дві, Лопатинський на кінороботі не засидиться, Тягно на осінь зможе ще більш самостійно робити і ще більш цікаво; Василько, Кудрицький, Шмайн, Крига, Лішанський.

П'єси: можна сказати про деякі різновиди; про назви нічого не можна сказати. Скільки має бути постановок соціальної драми?

*Дауців:* дві драми, дві комедії і одну оперету.

*Василько:* Я боявся, щоб не йшов репертуар однорідний. Сезон 1923/24 років був одноманітний (“Джінні”, “Людина-маса”, “Машиноборці”.) Вони всі були по одній лінії. Весь сезон був з акцентом на героїчний репертуар. Репертуар мусить бути різноманітний. Якби і той сезон зачепив різноманітні питання, наприклад, комсомольське питання або побут вузівської молоді, найрізноманітніші теми; і не перетягати ні в комедію, ні в драму.

*Тягно:* Диференціація широких шарів громадянства велика. Певне винесення за межі порядку чисто радянської етики, що торкається побуту і що має велике значення, і, маючи на увазі пролетаризацію люмпен-пролетаріату, питання радянської моралі, яке підходить під межу нашого часу, з приводу форм, які зараз складаються, і, напевне, коригування нашої установки, — тут виникає новий погляд нової драматургії з натиском на той бік, який можна використати шляхом ствердження театрального видовища.

*Курбас:* Ваша пропозиція зводиться до того, що сезон потребує моменту романтики; і друге — культивування певних проблем ідеологічного

порядку в розумінні їхнього тлумачення і проведення в маси. Від моменту агітації перейти до пропаганди.

*Шмайн:* Треба дати героїчні п'єси з моментів громадянської війни або етапи революційної епохи в її минулому (європейський роман: "Виверження" — чудовий роман — показує яскравий момент із громадянської війни). Ми — не переломлення чогось іншого. У нас певне романтичне ставлення до того, що було вчора. Друге: етика сьогоднішня — питання, яке цікавить маси. Третє: побут міський — конфлікти, негативні яскраві сторони нашого радянського суспільства; четверте: село; п'яте: п'єса, яка переносить із нашого радянського побуту в міжнародне становище. П'єса американська або така, як "Вовчі душі", п'єса, що бере моменти боротьби не нашої народності або держави. Колоніальна політика.

*Лішанський:* Пропоную додати: зробити генеральний перегляд класичної літератури і знайти таку п'єсу, яку можна було б так інтерпретувати, що вона мала б право бути включеною в репертуар. Досить прикладів із музики при новій її інтерпретації. (Мейєрхольдів "Ліс" також.) Екскурсія в царину старих п'єс із їхньою інтерпретацією, коли це можливо.

*Усенко:* Немає репертуару на тему розкріпачення жінки, п'єс на теми робсельтеатру: змички, індустріалізація села.

*Василько:* Як ти дивишся на таку справу: чи можлива п'єса, яка б малювала минуле, наприклад, таку історію, як народовольці — моменти підйому підпільної роботи?

*Кудрицький:* Події в якомусь специфічному переломленні, може, яку-небудь постановку дати в такому плані.

*Усенко:* Цікавляться страшенно історією літератури. І на цю тему п'єса була б добра.

*Савченко заперечує Лішанському щодо інтерпретації старих п'єс.*

*Макаренко:* Історія РКП має успіх, комуністична етика чи життя партії.

*Лопатинський:* Я хочу натиснути на старі історичні п'єси. Савченко неправий. Бачимо з практики: "Пошились" і "Зайці" добре використані і мають успіх.

*Курбас:* Я, правда, не думав про наш репертуар у зв'язку з хвилику, не привів це в порядок, але думаю, що певну резолюцію ми винесемо щодо плану. Я також скажу свій погляд, може, що-небудь на наступне засідання знадобиться, ще певні переміни будуть. До цієї справи можна підходити таким чином. Ви самі бачите, що те, що ви розказували, — це дев'ять тем, і всі вони потрібні; а я думаю, що крім цих тем можна назбирати таких речей багато. Це найнебезпечніший шлях — підбір цілком конкретних тем сучасності. Справа сезону в театрі — це може бути щось закінчене, це повинен бути певний охопний цикл. Старі директори театрів охоплювали певну кількість драм, комедій і т. д., і коли цього не було, то критика відзначала ці прогалини. Сезон — це один всеохопний спектакль. Можна так не підходити. Ми досі йшли чи то від матеріалу, який у нас був, чи то просто випадково, чи то підбираючи матеріал частково. Від цього одноманітність сезону. Тенденція на побут і на критику сучасного побуту в цьому сезоні — була така небезпека, — але це природне, остільки, оскільки ми природно займалися такою аналітикою. Ми робили екс-

перимент і творили театр, як установку. Мені здається, що на цей сезон доведеться з'ясувати справу так, щоб була ця певна цілість, щоб не було випадковості — це перше. Друге: що в цій цілості мусить бути, як у певному принципі, розв'язана, може, і відповідна пропорція з аспектом, з яким ми підходимо до тем комедії, драми, трагедії, і тим самим певні різновиди спектаклю — певна пропорція до тем, як ці теми мають бути сконденсовані, щоб вони схоплювали певну цілість. Що можна дати в шести спектаклях. У шести спектаклях, маючи на увазі, що "Тайдамаки" можна було б зняти з репертуару. Шевченківське свято — свято, що проходить, воно втратило свою гостроту, але в плані,— треба б це зазначити,— може, потрібний новий зразок, нова п'єса,— тут я хотів сказати, що з'являються моменти, деякі зовнішні, на кшталт святкування, коли щось таке одне в сезоні, приурочене до якогось свята, для цієї самої цілості, може, й потрібне, через те, що свята робляться побутовою формою нового устрою. В усякому разі, це треба мати на увазі, і оскільки ми хочемо більше зв'язати театр із новим побутом, і оскільки старий театр був зв'язаний із побутом так, що на "Всіх святих" ішла в Польщі п'єса "Дзяди", а на другий день ішла п'єса Грільпарцера "Прабабка роду Добротинських", оскільки це був час релігійного світогляду, то, звичайно, так театр був зв'язаний. Є такий момент і зараз у Шевченківському святі. Це за традицією йшло до нас від української інтелігенції, яка святкувала, і народ сам святкував, і оскільки Шевченко — революціонер, остільки, може, це треба підтримати. Одне слово, це момент пов'язання репертуару з тим,— може, це буде сім п'єс,— але у вирішенні справи репертуару, може, не від тем того ладу доводиться йти, не від тем, так соціально розроблених, остільки, оскільки є небезпека, що наш театр зробиться моралізаторським і перестане бути театром, він не буде такою відповіддю, яку ми маємо дати. Ми маємо дати театр, який буде як засіб, який орієнтувався б і на теми, але в якому теми ці не були б самодостатні. Питання це набагато складніше. Маю на увазі, оскільки є момент громадського здобуття, оскільки ми беремо на себе сміливість, що ми хочемо перебудувати психологію тих, які ходять до нас у театр, пам'ятаючи, що ідеологія є наслідок громадської психології, пам'ятаючи це і не забуваючи також, що є й великі взаємовідносини між ідеологією і психологією протилежної сторони, що думка з трибуни і сцени, певна і конкретизована, може відповідно діяти на психологію. Тут є якась заковика. Не можу її конкретизувати. Треба розібратися в настроях нашого громадянства, по такій лінії, що в психології нашого громадянства позитивне, в нашому становищі, що в ньому є розкладове, негативне, і це позитивне і негативне далеко не вичерпуються тими установленнями становища жінки і т. д.,— я вважаю, що куди важливіше знищити у глядача,— і з того виходити при складанні репертуару,— знищити інтелігентське самокопірвання й самозакоханість, яка перешкоджає не тільки інтелігентові, але тим самим і пролетареві, який, заражений тією звичкою, зуміє в сумі громадського настрою поставитися до всіх цих питань цілком інакше, і там, де ці питання будуть розбиратися, там, де йому доводиться почути з доказами всі "за" і "проти", щоб він був психологічно добре підготовлений. Треба мати на

увазі — таких речей багато, але їх не так багато, як цих тем, оскільки вони існують, оскільки ми можемо їх класифікувати, вони є основними психологічними рисами, котрі можна скласти в три або чотири підрозділи. Це в розумінні руйнування. І вже по тому, коли вирішимо, що і як, ми підберемо відповідні теми, можливо, те, що на жіночому питанні найбільш гостро відбивається, або при нашій бідності на матеріал до нас потрапляє тема з радянської практики і дає матеріал для виявлення впливу на глядача в цьому напрямку. Не забувайте, що ми можемо намітити теми. Це не є орієнтація. Вона повинна бути більш широка, тим більше, що можна посперечатися, що гостріше, що має більше право увійти в число шести постановок. Конкретні теми, проблеми громадського життя — не вони найважливіше, а важливе те, що за їхньою допомогою з основ, на яких усе будується, можливість існування шкідливих речей... ви мене розумієте? З другого боку, не тільки критика, якій тут відведено місце і в цьому підході, а критика взагалі, безумовно, буде мати, мусить мати не тільки матеріал комедії, що ми робили досі, а також і драми в серйозному аспекті,— це ризикована справа, але вона потрібна.

Потім друге, що має бути: знайдення в нашому житті позитивних мікробів, будівничих мікробів, здобуття позицій у вигляді нових типів, нових психологічних прикмет, які треба утверджувати. Значить, такий же підхід за темами або від тем не дасть бажаної відповіді, бо утверджувати можна і романтику на взір такої, про яку каже Пулька. Тут можна утверджувати самоосвіту. Найважливіше, безумовно, любов до нашого революційного минулого; важливо, щоб ми ним пишалися, і це потрібне. Чи треба це робити? Такий підхід дасть більше ясності, як треба робити, ніж така широка рука, як революційна романтика. Можна більше уточнити, поширити, що саме треба робити. Проблема статі, етики, моралі, тут небезпека моралізаторства, страшна небезпека.

Що таке театр? Коли він хоче бути театром і хоче виконувати своє завдання, мусить показувати: ми веселі, байдужі і такі штуки викидаємо, що наплювати на все. Це публіці подобається, бо публіка робить те саме. Є певні настрої, які розв'язують усе, і є певні настрої, які мають певний попит і дають відповідь. Виходить театр. І от що, виходить, від певного моменту треба жіноче питання, чи питання статі, чи питання соціальне з'ясувати на сцені і тим агітувати. Це значить: позбавити театр його кісток, бо це можуть зробити брошура і агітбесіда. Це справа дуже груба і дається почувати. Проблема статі й інші проблеми моралі та етики, і взагалі проблеми нашої ідеології — вони ґрунтуються на певній середній ланці... Митець знайшов свої барви і т. д. У нас така ідеологія, і те, що ми будемо робити на сцені, це остільки, оскільки ми беремо реальне життя як матеріал, і ми можемо поставити п'єсу дуже наукову в певному розумінні, глибоку агітку, агітку, що цікава нам і як розв'язання проблем старого устрою, і як побудова чого-небудь нового, і ще більш інтересна, що вона тим самим одмінила таку-то людину і зробила з неї те, що треба для певної нашої цільової установки. Я не протестую там, де це непотрібне, але я проти постановки питання, якщо воно звужене. Це підбір засобів,

занадто конкретних. Це той матеріал, який нас не повинен обходити. Чи це буде статевна проблема, чи що інше — це не важливе.

Критика сучасності — добре. Тут відпадає. Таким чином, коли потрапить п'єса з міжнародного побуту, історичного, селянського, оскільки вона підійде до нашого плану, ми її поставимо. Це при нашій репертуарній бідності випадало б сісти й писати п'єси. Ставити тому, що це класики, не можна. Треба підрахувати наші особливості, які є на національному ґрунті. Момент з української історії, революційна романтика від українського ґрунту — в цьому ми розходимося з багатьма. Багато партійців так думає, що в нас така-то кампанія, треба те-то. Тут не можна так будувати театр; розв'язати питання театру — це не значить, що ми маємо ставати на ґрунт кампаній. Той ключ, який у нас є, не дозволяє нам закритися. Того ключа не має ні один театр. Цей ключ треба лишити. Ці проблеми театру не розв'язані. Вони намічені до розв'язання. Це синтез: розваги, жаж, смерть, страта, розстріл, усілякі потрясіння, і чорт знає що, — соціальні потреби: все це не він, не в тому, щоб знаходити відповіді на питання. Знаходити відповіді на питання, які нас мучать, — це регулювати життя; смішно регулювати жіноче питання. ГВК однією постановою зробить стільки, що ми за десять років не зробимо. В цьому вся справа. Коли ви добре продумаєте це, то ви, без сумніву, прийдете до подібного висновку. Взяти до уваги всі моменти, жіноче питання і т. д. — все можна зачепити в одній постановці. Попівський погляд — чим тема не така гарна. Ми не намічаємо кампаній у тому плані, а в іншому: в плані перебудови суспільної психології. І, зрозуміло, оскільки це в природі театру — мати певну ідею, навіть абстраговану, викликати певне абстрактне мислення, оскільки цього розбирати не можна і оскільки цей рік буде мати момент агітації і буде йти на убуток, оскільки цей момент підкресленого ідейного, лозунгового, агітаційного моменту п'єси в тому, що говорять, остільки він буде гостріший. Це в природі речей нашого часу, і тим самим нашого театру. При тому театр мусить зостатися театром, а то нас будуть бити академічні театри, бо глядач буде там знаходити, не роздумуючи, підхід агітаційної кампанії, він буде там знаходити театр. Він там знайде відповідь на все. Його буде коробити зміст, усе інше — ні. Цей самий Салтиков і інші відомі працівники, — вони себе чудово почувають на "97". Йому більше нічого не треба. Він психологічно в більшій мірі зостався тим самим. Нова ідеологія, що чинить свою дію на психологію стару — вона, звичайно, не вичерпна, і це повинні робити театр, мистецтво. Треба взяти до уваги весь комплекс нашого побуту і, виходячи з театру, з нашої ідеології, дати йому сьогоднішню відповідь у таких темах, у двох положеннях, що руйнують і утверджують, таких темах, як наприклад: загальні речі, як-от про інтелект, відворотне в розумінні утвердження, рішучість, не як частина цілого тощо; ви повинні довести: енергія, ідейність, міщанство, як певне національне буття, атавізм, атеїзм, світогляд, космічне світовідчуження — це теми, і з цих тем намітити шість найголовніших п'єс, спеціально з українських. Колосальну кампанію треба повести стосовно хліборобської психології старого типу в українському народі: свитка, воли, — помаленьку зародити в публіці бажання, щоб у нас були українські фер-



мери, електрифікація, трактори, щоб він енергійно працював, швидко, — це весь комплекс. Ясно, що ми будемо користуватися цим матеріалом, не тільки цим, а типами, всяким установленням і т. п. Думаю, що це треба покласти в основу. Це буде ключ для підбору матеріалу. Матеріалом буде це все.

Представником у райпартком делегований Лішанський.

У режштаб прийнято т. Кононенка.

1.04.1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 18

**Присутні:** *тт. Курбас, Василько, Тягно, Бортник, Савченко, Карпенко, Макаренко, Ірій, Стрелкова, Отмар, Кононенко, Шутенко.*

Порядок денний: виробничий план на літо і осінь (продовження.)

*Курбас:* Останнього разу ми говорили про те, що треба поставити в основу накреслення репертуару; це те, що треба вважати вихідною точкою при визначенні тем і взагалі перспектив усього сезону. Ви пам'ятаєте один штандпункт усіх товаришів, які пропонували в своїх словах брати конкретні завдання радянського будівництва, конкретні завдання на зразок жіночого питання, змичка з селом, КСМ; за родами набір такий, як оперета, комедія, драма і т. д.; і була з мого боку пропозиція підійти до питання трошки інакше, підійти до питання таким чином, щоб сказати собі ясно, що те, з чим ми стикаємося, те, що ми маємо будувати, — це перш за все психологія мас, і тільки в цій ділянці життя ми можемо бути сильні, тут ми можемо знайти своє обличчя, як обличчя театру. Що ви надумали в цьому питанні?

*Василько:* Твій погляд посадив нас у калошу. В тебе цілком інший ключ. Називання тем, які я давав, — це не було згідно з ключем. Справа у перебудові психології мас. Конкретно говорити про наступний сезон — це основний принцип. Вихідна точка. Тут я перед потребою п'єси, матеріалу, над яким можна було б конкретно працювати, маючи на меті перебудову громадської психології.

*Лішанський:* Я думав над таким моментом: коли перебудувати психологію мас, а в даному разі переходити з непівської психології в якусь іншу, — це значить стати на бойову позицію, стати знову до боротьби. Не має такої п'єси, щоб можна було боротися з панівною тепер психологією.

*Ірій:* Для мене ближчі такі події в житті, як комсомольці, жіноче та інші питання. Для мене ваша думка не така ясна й не така зрозуміла. Поки що нічого конкретного сказати не можу. Для мене важко це досягнути. Коли б була п'єса, то, може, я й зробив би що-небудь.

*Макаренко:* Цей вихідний пункт можна розбити на два: що утверджувати і що руйнувати. Багато є і одного, і другого. Що з них переважає, те буде й переважним чинником у цілому сезоні.

*Крига:* До цього часу в театрі не показана ясно попередня психологія, ясно до кінця не дискредитована. Вона ще є в масах. Одним з важливих пунктів є добивати цю психологію, щоб глядач побачив себе, як у дзеркалі; бо коли в попередніх п'єсах дискредитувалася буржуазна психологія,

вона все-таки приймалась, як позитивна, як симпатична. Доказом цього була остання постановка “Березоля”. Треба до кінця висміяти цю психологію, щоб вона наштовхнулася на здорове. Коли давати здорове все, то воно буде меншою мірою перебудовувати. Треба до кінця оскардити буржуазну психологію.

*Савченко:* Є психологія масова — соціальна й індивідуальна. На що буде звернута наша увага і на що ми мусимо класти наголос — чи на перетворення масової психології та утвердження колективізму і руйнування індивідуалізму, чи навпаки?

*Усенко:* Чому ви відкидаєте в своїх поглядах можливість розробки питання жінки в окрему п’єсу або окрему ідею? Це все ж таки частина боротьби за психіку пролетаріату. Я, правда, добре не розумію, чому ви відкидаєте це; я думав, що можна брати цю тему, прилучаючи до цього розробку в такий спосіб, що сама тема увійде, як окрема ділянка, до тих завдань, які поставив собі пролетаріат, але яких він не розв’язав, а тільки намітив.

*Курбас:* Я свідомо виносив це питання на таке широке й ґрунтовне обговорення, оскільки це питання важливе. Воно вирішує обличчя театру і те, як ми будемо працювати, навіть питання форми, весь майбутній сезон,— через те, що одне і друге — вже два різні принципи. Ставлю це на обговорення, бо воно мені самому ще не ясно. Я назву кілька таких моментів, які, може, вам роз’яснять краще це питання, ніж мені це вдалося. Ось для прикладу: кілька днів тому я взяв до рук Гетевого “Фауста”, і так, граючись, як це буває в компанії, прочитав уголос кілька рядків. Розумієте, що сталося: сталося те, що всі присутні одноставно заявили: яке це глибоке, справжнє, і яке плоске все те, що ми робимо! Тут питання не йде про те, що у Гете зроблено більш або менш талановито, а в тому питанні, як Гете вирішив для себе питання сезону, як вирішуємо його ми. Я не протестував проти жіночого питання. Можна його зачепити, можна цілу п’єсу поставити, але ось у чому річ: можна п’єсу про жіноче питання написати і поставити, можна через таку п’єсу розкрити і зачепити у глядача і глибокі, і основні речі, в яких жіноче питання є тільки складовою частиною, а можна через п’єсу просто впливати на глядача шляхом агітування за певні форми життя,— це значить, можна створювати п’єси на тему жіночого питання, можна творити театр, який має стосунок до всієї психологічної установки глядача, можна видозмінювати масу і можна просто робити те, що ми робили до цієї пори: це є написана п’єса, з якої ясно, що жінка не мусить бути поневолена, вона повинна брати участь у всіх державних справах, віддавати дітей у притулок і т. д. Це те, що в театрі плоско, бо це не театр. Це речі логічного порядку (тому що так,— тому так), а це речі, що стосуються матерії мистецтва, це саме ті речі, котрі мають потрібну великість теми. Тут не тільки в кількості справа, в більшій чи меншій глибині, а в суті справи, і саме в моменті агітації — з одного боку, в тому, що виростає, коли ми так поставимо питання; або, коли ви не хочете бути голими агітаторами, ви переводитесь у те питання. Я розумію, що при визначенні репертуару, тобто тих критеріїв, до яких будуть надаватися або не надаватися п’єси, що траплятимуться нам

(п'єси, які ми будемо робити), в цьому питанні присутній практичний момент: як це практично розв'язати, до цього ми прийдемо. “Боротьба з непівською психологією” — це невірно. Ми будемо робити те, зовсім те саме, що ми робили досі. Ми повертаємося до старого. Я думаю, що в основному ми зостаємося на старому ґрунті і роботу поглиблюємо. Іти на утвердження цієї психології неможливо. Коли на думці психологія при НЕПі, то тут розв'язується питання тим, що ми говорили: утвердження дечого, проекція майбутнього, яка вважається основою нашої роботи. Тут у цьому відношенні я читав у Гегеля характеристику драми: що драма ширяє поміж буттям і становленням, між тим, що є, і тим, що становиться. Оскільки це було ще в ті часи, і Гегель не був революціонером, тим більше набирає гостроти в наші часи у відношенні до психології, це саме утвердження в бутті того, що є зразком становлення позитивного, тим більше є для нас прямим завданням.

“Утвердження” і “руйнування” — мається на увазі, ми це ще з'ясуємо. Щодо психології колективізму чи індивідуалізму, щодо відбудування психології мас ми ясно говоримо, з одного боку, що, як певне завдання, яка психологія буде нами утверджуватися, це ясно: колективізм.

Я собі уявляю, що, виходячи з таких положень, що ми не думаємо займатися голою агітацією: таким шляхом ми театру не створимо, агіттеатр непотрібний — до глядача він не доходить; це зброя, яка вже використана і яка до певного часу не підходить. Питання піднесення продуктивності праці — це питання, яке розв'язується законами та постановами організацій державного масштабу, і це має більше значення, ніж те, що ми будемо наснажувати глядача. Коли прийде інструктор на фабрику і заведе нам НОП,— то це більше дасть користі, і він нам більше зробить, ніж ми могли б це зробити. Що це матеріал для нас хороший, це злободенна тема, цікава, як для шекспірівського театру того часу, чи які-небудь відносини між королівським двором, чи яке-небудь питання того часу, яке цікавило б філософів; бути чи не бути — це для нас драматичний матеріал у своєму прикладанні до чогось більш основного; та головне щось інакше, а саме те, що за цим самим лозунгом ховається те, що належить до психології в цілому. Інакше ми театру не створимо, бо всяка культурна установа,— чи це агіттрибуна, концертний зал, танцювальний майданчик, клуб, ресторан і т. д.,— кожна з них буде собою тільки тоді і буде вповні відповідати своєму призначенню, коли буде давати відповідь на те, для чого вона існує, коли буде відповідати на ту соціальну потребу, яка її створила. Агіттрибуна — це соціальна потреба. Люди потребують мати місце, де вони могли б на якісь наболілі питання знайти відповідь у правильному висвітленні стосовно класових інтересів. Коли робітник іде на мітинг, то він іде не по естетичне враження або щоб наповнити свій шлунок, щоб пограти в шахи,— він іде, аби щось почути, він хоче почути розв'язання питання логічного порядку (на мітинг робітник несе свою логіку, він іде туди, може, з певним класовим емоційним ставленням до сторін, які на мітингу виступають). Він несе свою емоційність у прямому життєвому відношенні, він іде зі своєю класовою солідарністю, але в уся-

кому разі він має пряме відношення до злоби дня і до реальних життєвих інтересів.

Правда, мистецтво має також відношення до життєвих реальних інтересів, але інакше, не тільки інші форми. Щось інше несе у театр глядач. Не логіку, не соціальну прив'язаність, не емоцію, а щось інше. Коли б ми на мітингу хотіли розбирати філософські питання, це було б зовсім не на місці, бо глядач не має філософського начала і не приносить його з собою на мітинг; просто природа великої зали й голосних слів не наштовхує на філософські міркування. На це потрібна інша фактура. Читати філософські лекції для нас — нонсенс. Мітинг по відношенню до театру — це щось дуже яскраве, грандіозне, велике самим виразом, щось таке, що орудує незаперечними схемами, близьке до цирку за своїм рисунком. Філософський трактат неможливий у таких формах. У ресторан ідемо зі своїм шлунком, щоб його наситити, з бажанням відпочинку, яке також там є, і коли ресторан цього не буде задовольняти, то його треба закрити. У театр ми приносимо певний комплекс наших потреб, на котрі театр му- сить дати відповідь.

“Протигази” — це одна з тих п'ес, які цілком укладаються в наш під- хід. Вона не є агітаційна, але агітує. Театр усе за щось агітує. Питання як- раз у тому, що в “Протигазах” немає лозунгів, а є цілий ряд фактів, що викликають лозунги. Там ціла суспільна психологія одного класу, який потрапив у певні обставини, серед певних побутових подій, який своїми діями розкривається і тим самим заражує такою ж психологією й інших, і тут формальне питання вирішене в постановці справи; так, як ми підхо- димо, в цій площині лежить формальне питання, а не інакше. Коли б Тре- тьяков сказав, що в його репертуарі мусить бути п'еса на тему самоосвіти робітників на виробництві, то акцент був би на цій самій темі. В самій по- становці питання розв'язується формальне завдання, а не навпаки. Коли ми поставимо собі завдання: жіноче питання буде моментом нашої про- грами, то ми його не поставимо в “Протигазах”, а поставимо агітку на цю тему. Воно логічно мусить виплисти через те, що в підході до розв'язання цього завдання ми відразу орієнтуємося тільки на той світ, який пов'язан- ий із жіночим питанням, і те, що ми зробимо, не буде фрагментом, виде- ртим із життя, яким є “Протигази”; одне слово, форма не буде вищою за зміст, як це є в “Протигазах”, де однією подією розкрито набагато більше, ніж містить саме питання посвяти, потреби певного героїзму у виробницт- ві. Тут цілком інакший акцент виходить у темі, і через те все зовсім інакше мусить бути оформлене. Наприклад: звичайно, можна і в непра- вильно поставленому питанні знайти лазівку, яка може вивести на певне у своєму принципі доцільне розв'язання завдання. Це, скажімо, коли б ми розраховували на те, що навіть така постановка програми, яка нами на- мічалася, навіть при такій постановці програми ми самим трактуванням цих самих завдань надамо виставі обличчя.

Театральність існує також як момент комедіантства, і кожен що хоче розуміє під цим усім,— він відповідає тим потребам, з якими глядач при- ходить у театр. Тут дуже легко можна збитися на стилізацію. Нам треба встановити такий критерій, щоб, коли нам трапляється п'еса, яка, напри-

клад, є прекрасною побудованою сучасною мелодрамою, і при тому дуже театральною, дуже сценічною мелодрамою, вона цілком сучасна і потрапляє нам у руки,— щоб, за винятком одного моменту (програма РКП — момент, який вульгарно називається ідеологією п'єси), ми по відношенню до психології мас могли вирішити, чи ця п'єса бажана нашому пролетаріатові, чи ні; чи вона в масах утверджує те, що ми вважаємо за потрібне, чи вона до тих завдань має відношення, чи ні. Вона може бути написана навіть на таку тему, що має стосунок до боротьби класів. Наприклад, “Озеро Люль” — маленька революція, але вона не може підійти нашому театру; “Озеро Люль” не підходить нашому театру, тому що утверджує якраз не те, що треба, руйнує не те, що треба. У плані логіки п'єса доволі правильна, але те, що вона для глядача буде, абсолютно неправильно. Ось критерій, який повинен бути.

Коли ми напишемо собі, що нам потрібна п'єса, яка має темою жіноче питання, і там буде в розумінні логіки те, що потрібно, а в розумінні театрального впливу те, що театр дає і що залишає у глядача психоаналіз, ви побачите цілком по-інакшому, якою логікою театр зможе впливати на глядача через два-три місяці або через рік; ясно, наскільки це важливо. Якщо у нас така п'єса з'явиться, ми її не прийемо. Коли ми будемо робити п'єсу, то вона не буде тільки на тему жіночого питання; ця п'єса утверджувала б щось у пролетаріаті, а жіноче питання було б, як вівіска “Ларка” на сцені; так само мало що додаткове буде домішане, додаткове остільки, оскільки й питання змісту важливе; нам треба, звичайно, підбирати матеріал і більше зважати на питання змісту, оскільки це питання не набрало особливої життєвої важливості. Змістом життя якого-небудь драматурга буде скандал з актрисою в Паризькій опері. В наш час люди живуть саме жіночим питанням, про це говорять, пишуть і книжки, і газети, і в усій установці на будування це питання особливо важливе, а в плані будови театру це зовсім рівнозначна річ. Хоч би яке було питання, воно не розв'язується театром як таке,— воно є матеріалом для фактури, для сюжету, як тема. Які речі мусять лягати в основу цього критерію, цієї програми — в повному розумінні цього слова — нашого сезону? Звичайно, що цей критерій, ця програма мусять розпастися на деякі речі з формального боку. Тут мається на увазі питання аспекту, яке також входить у принцип, у саму психологію. Десь писали, що поет не розкрився і поета ми не знали, оскільки він не писав любовних поезій. Це вірно. Але от у громадській психології, і так само в театрі, як певному посереднику, коли нема поруч з комічним аспектом аспекту трагічного,— він ні на що не годиться. Він невразливий. Тут треба це взяти до уваги. Дальше питання — засоби фактури в розумінні певної звучності всієї театральної палітри. Тут треба взяти все до уваги. Музика. Обійти музику, істотну частину театру — це значить не розв'язати питання, не задовольнити всіх потреб глядача, задля яких він приходить у театр. Театр — не синтез мистецтва. Я проти того, що це синтез мистецтва, але в його фактурі є елементи, є музика, як елемент,— не музика, як музика. Питання малярства мусять мати своє розв'язання. Це все відправні точки. Це ще не програма. Останнього разу я давав вам приклади. Це колективізм, як певна психологічна

категорія (не як пропагандистська ідея), як певна психологічна категорія, науковий світогляд — це все не тема в розумінні тієї, яку треба пропагувати.

Далі, певний життєвий тонус — це утвердження життя всупереч утвердженню якогось позаматеріального існування, утвердження життя, і саме в його мажорному, позитивному звучанні. Це є велика різниця, чи театр є сухо-раціональним, чи театр є м'яко-мрійливий, чи театр бризкає життям. Велике питання: що треба, і в який час утверджувати? Для нашого часу, з новим устроєм і спеціально домінуючою заданістю на саме таке життєствердне світовідчування, прямо розуміється, що в нашому театрі мусить бути цей момент життєрадісності, фізкультура, молодість, дерзання, завзятість,— це теми куди важливіші, аніж жіноче питання. Велика техніка — от що ми мусимо утверджувати; нове світовідчування — це саме те, що властиве пролетаріатові, як класові машинного виробництва, найбільш пов'язаному з технікою, машиною, у якого техніка виробила особливу психологію. Вона спільна з психологією промислового капіталу; але майте на увазі, що ми у громадських формах розвиваємо те, що було в останній стадії капіталізму. Далі треба кудись віднести момент раціоналізації побуту. Це тема, яка охоплює собою момент перебудови психології.

Те, що не є великою технікою — це є відсталістю, а ми за відсталість не можемо бути. Тепер ясно, що кожне з цих положень має свою протилежність за законом діалектики. Колективізм — індивідуалізм, життєрадісність — пасивність, мінорність; кожне з них має свою протилежність, кожне розв'язує питання про те, що утверджувати, що руйнувати. В розумінні аспекту ясно, що треба це підкреслити, що в нашій роботі мусить бути взятий до уваги всякий аспект без обмеження, і, оскільки ми маємо два головні аспекти, трагічний і комічний, і підрозділи цих двох аспектів: драма, комедія, фарс, шарж,— вони мусять бути заступлені. Питання йде про пропорцію, якої в певній мірі треба буде нам дотримуватися, щоб обличчя сезону не було перекивлене. В питанні елементів фактури ми повинні постаратися, по-моєму, в цьому сезоні, оскільки ми творимо нове обличчя театру,— їх використати, всі, які тільки в театрі можливі.

Тепер перед нами таке питання: воно мене мучить досить довго. Чим ми повинні займатися в майбутньому сезоні: чи дати ряд мистецьких постановок, чи створити театр? Шість постановок на рік, підготовлених за певним планом,— вони все-таки наріжні камені, і вони в щось складаються, і щось собою являють. Але тут ось яка різниця: різниця в тому, що коли є будинок і в ньому ставлять спектакль, то це ще не значить, що це є театр. Але я пам'ятаю, що коли я був студентом, так помимо того, що це був занепадницький час розкладу культури, я чув, що це театр не тому, що там грали так, а не інакше, не в формі була справа, а в питанні охоплення глядача, і питання повноти звучання. Це питання ми зачепили, але в розумінні охоплення глядача у нас не все зроблено. Добре було б посидіти, подумати і вирішити це питання, чи, скажімо, мало праці витратити за рахунок зовнішньої викінченості спектаклю, але в ім'я захоплення, зокрема, і молоді; по-друге, і дітей; по-третє, утримання в публіці постійної

свідомості, чим є театр. Це велика річ. Якщо ми говоримо про театр Мейерхольда, ми його ще не вважаємо театром, оскільки це лише мистецькі постановки. Але Москва має свій театр — це всі театри разом. Київ має свій театр — це всі театри разом. Але який це театр? І тут іде питання про збільшення плану. Шість постановок мені здається замало. Коли глядач не має свого враження, що він був сьогодні на спектаклі, і в п'ятницю він повинен знову бути, щоб дістати інше враження. Коли ми хочемо зробити новий театр, а не тільки заповнити місце, де грають, розуміти театр, як соціальну інституцію — установу, то в такому розумінні шість п'єс — це дурниці. Охоплення тільки дорослих людей — це також негаразд. Можна спеціалізуватись, але не можна робити діла по-казенному. Театр мусить охопити всіх. Я пам'ятаю, що театр у мирний час у Галичині давав спеціальні вистави для молоді; у Відні — спеціальні для робітників, були осередки акторів, у яких актори по неділях грали вранці для робітників. Це — охоплення глядача. Це небезпечна дорога, бо можна збитися на халтуру, але не така небезпечна, коли є такий режисер, як у нас. Я думаю, що кожен із режисерів повинен поставити по дві постановки на рік. Ми не можемо накидати Києву інакшу форму театру, ніж він може винести. Ми мусимо знайти найдосконалішу форму театру для Києва, причому він може бути аж ніяк не гірший, як те, що в Москві готується довго. Річ не в тому, що є в абсолютному порівнянні частковості, а в тому, що вони є по відношенню до розв'язання принципу певний матеріал, певні обставини. Пригадую одне висловлення Гете: як у дилетанта спектакль усе не готовий, майстер двома-трьома штрихами робить діло майже готовим. У театрі це так само справедливо, як і в живописі, і в поезії. Важливо тільки, куди покласти акцент у роботі, як організувати сам процес роботи, щоб він саме на темпі своєму виграв; і тут просто треба поміркувати над цим більш ґрунтовно, зважити всі "за" і "проти", щоб вийти зі становища.

*Зарахований у режисерів Шутенко.*

4. 04. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 19

**Присутні:** *т.т. Курбас, Василько, Тягно, Крига, Шутенко, Карпенко, Івашутич, Кононенко, Бортник, Усенко.*

Порядок денний: план праці на літо, поданий адміністрацією.

*Курбас:* Нам треба буде в найближчі дні намітити репертуар частково, нам треба буде вирішити, хто перший робитиме першу постановку. Я повернуся до майстерні тільки 1 липня. Весь червень я повинен набиратися сил. 15 днів червня, тобто від 15 по 31, майстерня мала б працювати над якоюсь постановкою. Потім щодо плану. Питання, чи добре є робити закритий перегляд серед літа? Вірно, що треба разом з репетиціями робити оформлення і костюми, бо через костюми і конструкцію вічно затримується робота. Але чи воно так буде, щоб кожного місяця можна було виготовити постановку? Практика показує, що доведеться деякі постановки репетирувати одночасно. Ще не предбачено таку історію: приїхали з

Харкова, днями вам зроблять доповідь про поїздку. Думаю, що будемо з новим репертуаром гастролювати в Харкові, і тільки після того відкривемо сезон тут. Як ви думаете? Адміністрація просить у терміновому порядку дати резолюцію відносно плану.

*Крига:* Чи доцільно ставити прем'єру тільки два рази цього сезону?

*Василько:* Я тієї думки, що даремно ми борикаємося, що сезон уже закритий. Цілком правий Крига, що даремно хочемо провести прем'єру для того, щоб показати нашу працездатність. Це нераціонально, тому що була колосальна перерва, вистава робиться з великою апатією, актори і Шкляїв працюють із примусу, і Фавст також. Навіть коли б не було так, як я кажу, то ті колосальні грошові кошти, які потрібні,— їх, по-моєму, нераціонально вистрілювати зараз. Далеко доцільніше сказати, що ми закрили сезон. Відпустити людей на два місяці із зарплатою, а через два місяці активніше взятися до підготовки майбутнього сезону, щоб той сезон був цілком організований. Я думаю, і я переконаний, що "Кар'єра" не піде. Це моя особиста думка. А можливо, що ще й піде, бо ще місяць часу. Дуже боляче було б, коли б п'єсу відкинули і не працювали над нею. Тоді я беру свої слова назад. Однак, думаю, зараз ліпше розпустити акторів і тоді активніше взятися за майбутній сезон.

*Савченко:* Думаю, що вже ліпше прем'єру, бо вже розголосили, що прем'єра піде, інакше морально підірвемо свій авторитет.

*Бортник:* Щодо "Кар'єри", така загальна думка: що прем'єра не піде, що актори не хочуть працювати — то винятки такі є, що не хочуть працювати, але більшість працює, приходять на репетиції, легко працюють над постановкою. Слід було б режисурі поставитися більш активно до постановки. Маю на увазі т. Лопатинського. Все від нього залежить, щоб п'єсу довести до кінця. Я переконаний, що коли б не кінець сезону, то п'єса пішла б вдало. Однак в мене думка, що на три дні видавати дві тисячі крб., і при тому можливо, що п'єса буде певним здобутком, а може мати й певний неуспіх,— це і надаремно витрачена енергія акторів, і капітал до певної міри. Але все ж таки треба як-небудь подумати про те, щоб закінчити якимось сезон. Думаю, що шкода витрачати гроші на три дні. І треба сезон якимось закінчити. На три дні треба знайти якусь іншу форму роботи. Щодо ставлення акторів до роботи, в мене найкраща думка. І коли б Шкляїв не змінив своєї думки про постановку, все було б у найкращому стані — тепер доведеться всі сцени вести інакше. Чекаю на Фавста. План праці дуже схематичний, помісячний, неможливий до виконання. Я боюся, що постановка за два місяці до прем'єри втратить свою свіжість. Я думаю, постановки ліпше робити одночасно. Приділити якимось кожній постановці по одному дню. Але ні в якому разі постановка не повинна бути готова за два місяці до прем'єри. Справа щодо скорочення ще не вирішена; певно, однак, що скорочення буде. Треба якихось п'ять днів лишити на оформлення колективу. Чи не краще було б, коли такий настрій є довкола постановки, чи не краще було б піднести тренування в майстерні? На це звернути всю увагу. Може, фактично обійтися на ці три дні без постановки?



*Тягно:* Говрити про літню роботу передчасно. Я пропоную розбити на дві частини все обговорення: 1) в якому стані стоїть постановка “Кар’єри”, і вирішити так чи інакше саме її закінчення, й обговорювати план адміністрації на літо; 2) мають велику рацію товариші в тому, що постановку робити на три дні начебто невігідно. З другого боку, в нас було вирішено на режштабі, що “Кар’єру” пустимо, що вона і складений спектакль йтимуть три-чотири дні в цьому сезоні. У нас у такому випадку помилка старого вирішення. Коли давати акторам перерву на місяць, а режштаб має працювати, і за два тижні режисер повинен приготувати роботу, лишається ще місяць на те, щоб режисер міг сам працювати, то мені здається, що тому чи іншому режисеру зостається замало часу для роботи. Ті кошти, які мають піти на постановку, ліпше обернути на оплату художнього персоналу на час відпустки. Щодо репетицій одночасно трьох постановок, то коли можна вести через день репетиції і не мати перебоїв у розумінні підготовки у акторів,— сумніваюся, щоб воно було так гарно. Актори не будуть знати, що робити. Акторів, які ведуть перші ролі, доведеться займати в усіх спектаклях. Виходить така історія, що коли мають іти три закриті вистави, треба тримати в якійсь готовності п’єси, підготовлені раніше. Ліпше паралельно вести репетиції двох постановок, а третю пізніше, після закінчення приблизно двох перших.

*Макаренко:* План складений дуже добре. Чи мусить бути ця прем’єра — ми настільки закредитувалися, що п’єсу вже треба давати. Поганий настрій можна ліквідувати однією промовою т. Курбаса. Що п’єса йтиме лише два дні — це не має значення. Не всякий перевидаток є збитком. Він через певний час дає свій прибуток. Витрата виправдає довір’я громадської думки до нас. Щодо розподілу закритих вистав, це дуже добре. Весь час минулого року ми писали, що готуємося, виходило, начебто в нас було мало не шість готових постановок — а вийшов пшик. Коли глядач побачить улітку, що маємо закрити виставу,— а це вже певного роду готовий товар,— ясно, що громадська думка буде настільки добре настроєна до нас, що це матиме велике значення.

*Василько:* Я не згоден з тим, що каже Тягно, ніби вистава загубиться до початку сезону. Я думаю, що треба заготовити начорно всі вистави і за тиждень до відкриття сезону дати ще один тиждень для репетицій. Паралельно вести репетиції всіх трьох постановок недоцільно. Акторам дуже важко вести паралельно три ролі. Актор розірватися не може. Він мусить увійти в роль. Краще готувати одну п’єсу і в тоні, і в темпі, а по другій п’єсі вести механічну репетицію (намічення мізансцен і т. д.). Потім можна закинути, а за тиждень перед сезоном вигладити їх. Місяць підготовки п’єси — це можливо при максимумі ідеальних умов: 1) колектив не буде голодний; 2) режисер буде мати абсолютно готову п’єсу від першої до останньої дії. Щоб хто-небудь 1 червня почав роботу, звідкись мусить узятися готова п’єса. Треба десь дістати п’єси, які в нас мусять іти. Коли таких нема, то прем’єра за місяць не піде. Лесь починає роботу тільки в липні. В жовтні відкриваємо сезон з новим репертуаром у Харкові. У Києві — 1 листопада. Складається враження, що Лесь зробить постановку не раніше. Вже добре було б побачити свіжий етап роботи Курбаса, кон-

кретизацію нових думок. Ніхто не заперечить, що наші постановки були під впливом минулих робіт Курбаса. Я не уявляю, чи ми так легко візьмемося за нові постановки і чи зробимо щось добре. Коли б у нас була пророблена програмова робота Курбаса, тоді легше було б працювати і нам. Виходить те, що ми щось зробимо, а потім доведеться переробляти, бо це буде не те. Щодо оформлення колективу — це мусить бути зроблене перед відпусткою. Скороченню підлягає і адміністративно-господарський апарат. Я не згоден з тим, що в нас не такий великий апарат. У Галичині у нас вели справи всього троє чоловік. Чому у нас в одній конторі є сім душ? Це невміння вести справу. Коли в райспілці троє чоловік ведуть діло, і їм підлягають ще двадцять п'ять сіл, то невже “Березіль” — така велика організація, що не може впоратися з тим? Контору можна сміливо на чотири чоловіки скоротити. З літераторами ліпше працювати відрядно, поставивши найсуворіші умови; приклад: Ярошенко.

*Крига:* Нам треба перш за все переглянути матеріали, що є на майбутній сезон. Коли що є, тоді з'ясується характер постановки, і тоді можна вирішити, скільки постановок будемо репетирувати і т. д. Як охопити ці три місяці, щоб підготувати ці три постановки? Я думаю, що ліпше не фіксувати точно часу готовності кожної п'єси. Щодо закритих вистав: будуть видатки, є три адміністратори — хіба не можна так підготувати справи, щоб прем'єра пішла без усяких закритих? Закріплювати вистави перед публікою недоцільно. Ліпше оголошувати в газеті про початок репетицій нової постановки. Я за паралельну роботу.

*Василько:* Коли матеріал буде обставлений різними людьми, то можна вести паралельно репетиції.

*Крига:* Літні вистави по клубах — зайві.

*Макаренко:* Щодо поїздки у квітні — погані умови; де наші п'єси можна ставити, невідомо. В Чернігові приміщення не більше як на 800—900 чоловік.

*Василько:* Я також проти гастролей — тим більше в Чернігові. В Черкасах — добре.

*Тягно:* Я проти гастролей; у Черкаси — так. Поїздка відіб'ється на акторах благотворно. Тільки хтозна, чи театр вже не зайнятий на ті дні.

*Проти літніх постановок в клубах усі одногласно.*

*Курбас:* Щодо перегляду закритих вистав улітку є різні думки. План не треба брати буквально. Але сам принцип переглядання, причому мається на увазі внутрішній перегляд, не публічний, — дуже добрий. Справа в тому, щоб усе було готове до нитки. Показувати п'єсу для публіки — це значить втратити її успіх. Принцип переглядання дуже добрий, він підтягає всіх і вся. Паралельна і непаралельна робота — в залежності від п'єси. Ми ж вели репетиції і “Джінні”, й “Машиноборців”.

*Бортник:* Добре було б починати роботу з другою п'єсою на півмісяця пізніше. Почати другу і паралельно вести першу. Визнати закриті спектаклі для себе бажаними і доцільними, з тим, однак, щоб порядок праці, чи то паралельний, чи по черзі, поставити в залежність від розподілу ролей і п'єс, від практичних даних.

*Курбас*: Тепер майстерні розпускати не можна. Це принципова річ. З Харкова гарні звістки. Щоб спектакль “Кар’єра” не окупився — такого страху немає. На осінь маємо готову п’єсу, яку можемо експлуатувати. Костюми для п’єси цілком реальні. Щодо термінів — план вірний. Трупя відпускається на 35 днів, а може, й довше; тим більше, що ми не мусимо виписувати на 15 червня всіх акторів, деяких можемо лишити. Будуть усі забезпечені. Одержать, в усякому разі, платню. 1 жовтня починати сезон — це також вірно. На другий рік треба грати шість разів на тиждень. Не сміємо пускати сюди гастролерів. Терміни, за винятком кінцевого виготовлення п’єс, вірні. Репертуар мусимо з’ясувати до перерви. Одна п’єса мусить бути заслужана щодо її плану в режштабі — це п’єса, яка має бути першою. Днями заслухаємо план першої постановки. Я думаю, що це буде “Учитель Бубус”. Він уже намічений у Бориса. За цей місяць ми попрацюємо, передумаємо проекти, порадимо щось, проробимо її, і я думаю, що над нею треба буде в першу чергу почати працювати. Є ще друга п’єса, це “97”, але з огляду на те, що будемо їхати в Харків на місяць, то для Харкова вона не має значення. Вона вже витріпана. Все-таки треба буде заслухати план постановки. Це дві речі, які повинні ввійти в репертуар, тому що маємо велике вбожество репертуару. Я буду ставити інсценівку. Щодо драматургів, то я притягнув до роботи Яновського. У нього дуже живий діалог. Нам важливе словесне оформлення. Штат: адміністративно-технічний персонал бажано скоротити по можливості. Режштаб буде менший. Фавст іде на кінороботу. Зіна також, Пулька також хоче туди, заїкається. Фавст іде зараз, після закінчення постановки. В середині травня Пулька також іде. Треба мати на оці, що силуваним ко-нем не наробишся.

*Василько*: Є актори, які не задоволені платнею. Треба деякі похибки, які були в цьому сезоні, виправити. Це морально впливає. Гірняк одержує менше від Зіни Пігулович. Це нісенітниця. Гаккебуш одержує менше від Зіни. Дехто з середніх товаришів також менше одержує. Багато з акторів проявили себе — треба переглянути не тільки штат, а й розцінку. Після закриття сезону треба буде придивитися. (Я говорив раніше про Карпенка.) Ясно, що коли у нас буде більше грошей, то ми більше будемо одержувати. Треба всі недоліки виправити. Щодо преміювання режисерів — я не погоджуюся. Це зведення справи до перегонів. Це недоречний засіб. Краще оплатити людям той рахунок — ми ж люди дисципліновані й ідейні. Щодо режштабу й акторів — у принципі згода. (Число акторів — до сорока трьох.)

Намітити завмузчастиною т. Буцького — за малу плату. Завлітчастиною намітити Миколу Терещенка, взагалі літераторів приймати відрядно. Доручити переговорити з Терещенком т. Василькові. Фотограф: лишити на штатній посаді. Помреж: бажано лишити на зиму від 1 вересня. До вересня місяця — компроміс. Преміювання режисерів: абсолютно всі проти, а замість цього бажано влаштовувати якісь заходи, поновлюючи освіту, допомагаючи освіті, на зразок подорожі чи книжок (подарунок книжок — 25 прим. мистецького змісту) або щось інше.

На наступне засідання принесу “Бубуса”. Ми його зачитаємо. Репертстаном буде тепер весь режштаб — це в розумінні розробки п’єс, але щодо вишукування і діставання їх — це мусить робити репертстан. Крім

того, він має завдання прочитувати матеріали, рецензувати їх і вишукувати їх. Всім товаришам пропоную шукати п'єси, перечитувати, шукати, добувати і приходити з пропозиціями. Засідання режистру завтра, 8 квітня. Порядок денний: установка на майбутній сезон.

7.04.1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 20

**Присутні:** *т.т. Курбас, Василько, Крига, Тягно, Бортник, Макаренко, Савченко, Отмар, Івашутич, Карпенко, Кудрицький, Усенко, Шутенко, Лішанський, Лопатинський, Лазоришак.*

Порядок денний:

I. Звіт про поїздку в Харків.

II. Питання теми нашого репертуару.

III. Обличчя сезону в розумінні його основної тенденції.

IV. Справи репертуару.

V. Склад.

VI. Поточні справи.

*Кудрицький:* Сталася чвара поміж “Гартом” і “Плугом”. “Гарт” у певній мірі ізольований. “Плуг” піднявся. “Гарт” через хворобу Елланського послаблений. “Комункульт” заворушився. Серед них пішли думки, що годі загнвати, сидіти на місці, не маючи продукції, не маючи де друкувати, містити свої роботи, молодь сидить без діла, фактично масової роботи ніякої не ведеться. Серед них виникли певні думки в такому напрямку. На 1 квітня в “Комункультурі” сталась така подія. Семенко подав у ЦБ заяву, без мотивів, що він виходить із “Комункульту”. На прохання пояснити чому — не дав ніякої відповіді, мовляв, “Комункульт” потрапив у глухий кут, із якого немає ніякого виходу; насправді є один вихід, але тому, що він для всього “Комункульту” неприйнятний, він сам виходить із нього. Зробили кілька засідань, щоб з'ясувати цей шлях. Витратили кілька ночей, і це думання вилилося в таке: Бажан, Шкурупій, Слісаренко і Яловий увійшли в погодження з “Гартом”. “Гарт”, якраз шукає спілників, і навіть така організація, як “Комункульт”, яка була в загоні, ще має певну вагу, оскільки вона має в себе людей діяльних, енергійних, людей потрібних, продуктивних. “Гарт” якраз у цей час без проводу. Оскільки “Гарт” ішов на поступки, то, нарешті, переговори вилились у таке: ЦБ “Комункульту” підписало угоду з “Гартом”. Оскільки в програмі “Комункульту” немає розходжень щодо практичної роботи, оскільки “Гарт” дає можливість для теоретичної лабораторної роботи, оскільки “Гарт” дає змогу не перехресчуватись, “Комункульт” прийняв платформу “Гарту”. Це в харківській атмосфері підвищило вагу і “Гарту”, і “Комункульту”. Після цього Семенко звернувся до ЦБ з заявою, що він з цим не згоден. Усі лишилися при своїй думці. Семенко негайно розіслав телеграми по периферії, щоб довідатись, як там справи. Сотник з Одеси відповів, що злиття там передчасне, з Києва вістей не було (від Коменданта.) Тепер виїздять в Одесу Христовий, Слісаренко, Хвильовий, і Шкурупій — у Київ для приєднання периферії. Коли периферія приєднається до “Ко-

мункульту”, то це буде фактично переведенням в життя злиття “Гарту” з “Комункультом”, а коли з’єднається з Семенком, тоді це буде вступом кількох членів “Комункульту” в “Гарт”. З цього видно, наскільки “Гарт” зацікавлений у тому, щоб прийняти таких людей як Слісаренко, Яловий, Бажан, Шкурупій. Між іншим, ЦК КП(б)У мав послати одного партійного в “Гарт” для догляду, на зразок політкома. Після злиття це довірено партією т. Яловому. Коли почалася гризанина між “Плугом” і “Гартом”, Пилипенко, ідеолог “Плугу”, здорово виїздив на “Гарті”. ЦК партії викликав його до себе і задав йому доброго чосу, і його примусили здорово розшаркати перед “Гартом”. І він на з’їзді “Плугу” вже на третій день заявляв на засіданні, що оскільки “Гарт” — це пролетарські письменники, він коли-небудь стане керівником усієї справи; але “Гарт” треба “помити”, почистити, внести деякі корективи, надягти білу сорочку, і справа готова. Свою політику він змінив уже під впливом ЦК партії. Тому що партії вже обридла ця взаємна гризанина, і вона натискає на те, щоб усі працювали як слід. “Гарт” зацікавлений у тому, щоб ця історія переходу “Комункульту” дала якнайкращі плоди — ми бачили це з явної агітації нас особисто з боку колишніх членів “Комункульту” Ялового і Слісаренка, Христового, які хочуть схилити “Березіль” на таку точку зору, щоб він увійшов в організаційний зв’язок із “Гартом”. Словом, те, що робиться в Харкові, — це біржова гра. Придворна коаліція дає щодня нові звістки, мінєє курс і т. д. У цій усій авантурі організацією, яка має яку-небудь цінність, із усіх, які є, — це “Березіль”, який є найміцнішою з усіх організацією і найбільш потрібним товаром. “Гарт”, коли він дістане допомогу “Березоля”, піде на всі поступки. Він може дуже легко згодитися утворити який-небудь “жовтневий блок”. У цій справі вони нас агітували. В цій справі поїдуть в Одесу Христовий і Слісаренко, вони приїдуть до нас і будуть розмовляти. Можна сподіватися на всякі поступки. Цю справу треба обмірковувати — наскільки можливий такий крок у цій атмосфері. В даному разі кожне з цих угруповань, “Гарт” і “Плуг”, зацікавлені в тому, щоб приєднати “Березіль” до себе. Даються найширші можливості. Той, хто отримає цю допомогу — той гегемон харківської ситуації. Це все, що має стосунок до нас, як організації.

З’їзд “Плугу”. Моє враження: “Плуг” переміг у боротьбі з “Гартом”, скликав компанію і урочисто проголосив: ось які ми сильні. Це не хвалення самих себе, але самозадоволення. Ніяких корективів у роботу не внесли ні в розумінні організації як такої, ні з погляду поставлення на кращий шлях молоді, яку гуртують коло себе. Все як було. Наука серйозно не ведеться. Вона ведеться у філіях. Школи письменників не видно. Гуртують молодь і вважають, що це потрібно. Мають свій журнал “Плужанин”. Може, вдасться їм при допомозі цього журналу звести думки всіх своїх членів до однаковості. Це орган, який сповіщає про те, що діється в центрі. Делегати, які приїхали з периферії на з’їзд, плужани, відсталі більш як ми. Для них була страшенною несподіванкою сварка “Плугу” з “Гартом”, бо вони на периферії жили в дружніх стосунках, браталися. Були ми на засіданні театральної секції “Плугу”. Це зовсім дитяча штука. Нема жодної людини, яка б стояла близько до театру. Є

кілька літераторів, які рецензують весь матеріал, що надходить. Коли Фавст виступив із заявою, що треба зв'язатись із організацією, яка має в цьому відношенні певну компетенцію, то вони прийняли це до відома і за-мовчали. Пишуть п'єси як попало. Говорять, що треба вчитися драматургії, але так, щоб у "Селянській Правді" друкувати лекції з драматургії. Хвалилися, що за час від першого січня до цієї пори здали в архів 1 пуд 30 фунтів рукописів. Говорив особисто з Пилипенком. Через Киричинського чули про настрої "Плугу". Загальне ставлення до "Березоля" симпатичне. Статтю нашу прийняли із захопленням. Відносини приятельські. Ми утримувались від будь-яких виступів і обіцянок, тому що не можна було пристати до однієї чи другої сторони. Тому що досі невідомо, куди нам іти. На з'їзді нічого видатного не було. Виступ представника російської організації свідчив про певний зв'язок — навіть не організаційний; цей зв'язок ще не розвинувся. Коли "Плуг" переміг у боротьбі з "Гартом", — організував студію "Молот" на чолі з Равичем-Черкаським. Організація ця побудована тільки для того, щоб показати, що й у них є такі. "Гарт" організує російську секцію — також дуга цінність. Фавст говорив із Христовим. Були ми два рази у Юри. Два рази бачили "Віа". Щиро треба сказати, що більше одного акту дивитись — важко витримати. Юра здорово лягнувся з "Вієм". Всюди чується незадоволення. Здорово заговорили про "Березіль": дали б "Березолю" цих 9000 крб., які викинули на постановку "Віа", — побачили б, що "Березіль" зробив би з цього. За кулісами атмосфера розпаду. У кожного бачиться зацікавленість, що робиться у нас. Страшенні скарги людей, які вміють добре працювати, — наприклад, Шуварська, Пруслін; бо тут така безсоромна халтура, що годі працювати далі. Пруслін нарікає, що не може писати музики: "Коли треба було писати музику до "Віа", Юра сказав мені: "пишіть"; що писати — невідомо, і Юра теж не знає; коли я побачив після першої репетиції, що твориться на сцені, побачив, що це зовсім не те, що я написав, довелося змінити музику зовсім, і все одно вона тепер ще не відповідає тому, що треба: режисер сам не знає, чого він хоче. "Вій" — це співи, танці і таке інше. Шуварська також плаче. В п'єсі багато незрозумілих місць. Коли ми запитали, нащо вони, чому там в одному місці, наприклад, піднімається завіса і двоє танцюють фокстрот, нам відповіли: там порожнє місце, його треба заповнити, і, по-друге, для динаміки. Це дослівно сказано. Сам спектакль — із нього не залишилося нічого. Є баба Яга та бурсаки. Все заповнене балачками, це вінегрет, без ніякої провідної думки, без цільової установки, бавляться протягом п'яти актів. Маса музики, руху та більш нічого. Найкращим доказом того, що вистава нічого не дає, був такий факт: після вистави приходять два плужанці, які разом з нами прийшли, і ось як відгукуються про виставу: "Добра вистава, та на чорта вона? Коли я пишу що-небудь, я мушу знати, для чого вочо".

На постановку вгатили 9000 крб. Машинерія прекрасно ходить. Костюми, барви, світло, конструкції — все побудовано тільки для того, щоб показатися. Сцена на Марсі — величезна клуня. На сцені — душ двадцять марсіан. Прилітає Хома з відьмою на Марс і веде такого роду балачки: "Що, у вас самогон гонять?" — "Гонять. — "І в нас теж". "У вас украї-

нізуються?” — “Українізуються”. — “І в нас теж”. — “До побачення”. І полетів. На екрані перелітають униз. Колосальне коло зі шкла діаметром метрів вісім—десять і величезний напис “Озеро з “Лісової пісні”. Біля шкла — мавки і водяник. Мавки нагадують типовий балет. Приїхав Хома і питає: “Що у вас, погано?” — “Погано”. — “І в нас теж”. І до побачення. Вистава лишає сумне враження. Повна нісенітниця. Публіки повно. Аншлаґ за аншлаґом. Публіка якась чудна. Враження, що вона ходить в театр тільки тому, що немає куди більше піти. І тому, що так треба. Становище таке. Юра сидить тому, що нема кому на його місце сісти.

*Лопатинський:* Переробка “Вія” зводиться до того, що вставлено від вільного пера О. Вишні різні штучки. На базарі співають дурні пісні (повертаються два рундучки, “Ларьок” і “Сорабокп”). Словом, клять дурня на 9000 крб. Коли відьма сідає на Хому і вони збираються відлітати, спускається екран. Видно, що вони летять на шнурку і бовтаються на ньому. Погано зроблено. З’являється куля, яка має означати планету Марс. Перед спектаклем актори на екрані демонструються так, як в “Мобі” Глаголіна. Машинерія сцени поставлена чудово. Зникає екран, на сцені зовсім інша конструкція. Стоїть великий кут із сходами і на конструкції чоловік двадцять—двадцять п’ять марсіан. Костюми шикарні, дорогі, схожі на костюми з “Аеліти”. Сценка на Марсі продовжується хвилини три, не більше. І на це витрачено величезну суму грошей. Знову спускається екран, знову вони летять на землю, знову на екрані величезна морда, підіймається екран, на сцені — третя конструкція: величезна тарілка, круглий блат діаметром вісім—десять метрів із написом “Озеро з “Лісової пісні””. Стоять коло нього мавки і водяник. Мавки співають: “Моя мама шансонетка” і т. д. Вигуки такі, наприклад: «“Гарт” з “Плугом» убили романтику”. Як сказано, п’еса нічого не варта, клесення дурня на 9000 крб. Щодо з’їзду: коли бачиш, що обидві групи (“Гарт” і “Плуг”) заграють, стає ясно, що гастролі восени треба там провести. Я повів балачки в цій площині й попередив Христового, що коли не буде грошей, ми закриємось. Я сказав, що ми на осінь мусимо приїхати до них на гастролі, тому що це введе, можливо, коректив у нашу роботу. Христовий дуже радо взяв це до уваги. Я це весь час передавав лідерам партії, що ми не можемо вести такої широкої організаційної роботи, що нам доведеться злитися з однією з організацій. На запитання: коли? — я відповів: ми не така бузова організація, щоб зливатися з ким-небудь, що будемо зливатися тільки восени, бо ми без з’їзду не можемо нічого зробити. Думаю, що обидві групи будуть наввипередки намагатися приєднати до себе “Березіль”. Коли я виїздив, сказали мені, що Христовий бігає по Харкову і шукає грошей для “Березоля”. Юра тримається завдяки жінкам на сцені, ніхто в його обороні не стане. Терещенка викликали в Харків і поставили йому умову: або виїхати з Києва, або знімуть його із субсидії. Терещенкові запропонували крім цього справу організації театру сатири. “Вій” перероблений вже чи не вшосте. Є думка дати 9000 крб. на постановку “Вія” “Березолю”.

II. Питання теми нашого репертуару.

*Курбас:* Ми говорили на двох засіданнях про те, чи взяти нам певні теми кампанії і т. д. і тим самим бути агіттеатром, те саме, що робили досі, робити далі, чи поставити питання глибше і свою установку на критику і утвердження звернути на вихідний пункт, а саме на громадську психологію, беручи все інше: гасла дня і т. д., як матеріал чисто життєвий, як матеріал для розгортання, виведення теми. На такі два штандпункти я ділю це питання. Думаю, що суперечок відносно цього не буде. Я вважаю, що від того, як поставимо тут питання, великою мірою буде залежати сезон, оскільки одне і друге — це два дуже різні питання. Пропозицію прийнято.

III. Обличчя сезону в розумінні його основної тенденції.

*Курбас:* Чи наш сезон має бути побудовою театру, чи має бути, як досі, театр саме як виконання певного завдання, чи це має бути театр, яким він стає через певну обмежену кількість постановок. З цього приводу було багато балачок, і ми ні до чого не дійшли. Питання відповідальне, оскільки є небезпека ухилів у недоробленість. Ще раз: є дві різні речі — творити театр так, як ми робили досі, тобто ставити певну обмежену кількість постановок, і друга можливість — така, що в роботі взяти курс на утвердження театральної справи, як певного громадського необхідного і постійного діючого чинника, тобто на дотримання в роботі такого темпу, який би міг утворити зв'язок публіки з театром і навпаки — певну неперервність.

*Василько:* Мені здається, що ми все-таки домовились до чогось. Я пригадаю, що ми говорили про те, що час і умови для того, щоб давати дві-три постановки на рік, минули. І обставини вимагають того, щоб у Києві був театр. Ахіллесовою п'ятою репертуару "Березоля" була невелика продукція. Що глядачі фактично говорили? "Я бував би кожен тиждень у вас у театрі, але немає чого дивитися". Друга велика перешкода — це перерви від того, що немає репертуару. Це не театр. Покажуть постановку і знову заховуються. "Березіль", як високо не тримав прапор театру, не був, по суті, такою організацією, яка виконувала б своє завдання. Треба утверджувати такий театр, щоб висококваліфікований колектив давав висококваліфіковані постановки, щоб цей театр заповнював потреби, які є у громадянства. Хоч би які висококультурні постановки ми давали, все ж таки давати чотири-п'ять постановок на рік — це замало. Київ — не Москва, де вічно нова публіка. Ми мусимо рахуватися з тим, що ми, по суті, одні. Інші театри йдуть на спад. Я підтримую думку Курбаса. Не треба цього розуміти так, що ми маємо випікати п'єси тільки на те, щоб їх здати. Це значило б зменшити їхню вартість. Життя вимагає від нас більше.

*Крига:* Все залежить від драматичного матеріалу, який у нас буде, від працездатності режисури, а, головне, від терпіння Курбаса щодо праці нових дебютантів. Цим може збільшитися кількість постановок. Найперше треба було б підсумувати той матеріал, який намічається для майбутнього сезону. Від того можна підійти так чи інакше до питання. Чи буде у нас дві, чи три, чи чотири постановки.

*Курбас:* Питання дуже важливе. Коли ми говорили взимку про те, що театр треба наблизити до клубу і т. д., то хоч, може, воно й неправильно у



своєму висновку, але в основі, у прагненні оживити контакт театру з глядачем, тобто в театральному розумінні перенести наголос із двох окремих речей, фактури і глядача, на момент змички, то це в розумінні принципу театру також являє з себе певну проблему і позначиться на роботі; може, навіть, у певному розумінні ця робота відносно викінченості форм у такому значенні, як ми це зараз розуміємо, то є саме форми тих речей, на яких ми зараз виїздимо у фактурі; може, це позначиться так, що вони будуть недороблені. Може, форма театру буде ґрунтуватися на чомусь іншому. Треба мати на увазі те, що такий рід театру можливий, коли театр не буде експериментальний за суттю. Від цього ми відмовилися. Ми ним не хочемо бути. Експерименти будемо робити остільки, оскільки всяка творча робота мусить бути експериментом. Але на ньому в нас не буде наголосу. І питання виростає. Чи є у нас такий театральний принцип, який би уможлививлював створення такого театру? Мій погляд такий, що такий принцип є. Це принцип, за котрим ми весь час працюємо. Далі питання такого роду, чисто тактичне. Коли ми думаємо протягом найближчого сезону підняти момент змички театру з глядачем, тобто театру, як певної громадської установи в житті, такої, що стоїть, а не стоїть осторонь, такої, що діє, а не збоку прищпилена. Коли ми ці завдання проведемо, то надалі досягнемо того, що театр буде настільки популярний, тим більш популярний, чим менше публіка матиме часу переглянути постановки. Коли публіки вистачає на шістдесят вистав одного “Джіммі Гіґінза”, то ясно, що на сто п’ятдесят вистав усього сезону, які нам треба зробити, досить, може, було б і п’яти рівноцінних п’єс, які могли б зацікавити публіку. На це розраховувати не можемо, щоб було п’ять цінних п’єс. Нам треба буде трохи більше п’єс, і коли б серед цих п’єс було кілька таких, як “Джіммі Гіґінз”, настільки ж притягальних, то вся публіка не могла б їх передивитися. Це дало б нам резерв репертуару, який міг би нам стати в пригоді в майбутній роботі й дати змогу віддатися експериментальній роботі. Я думаю, що коли відкидається експеримент як принцип, тоді розробка п’єс на роки відпадає. Тепер ставка на драматурга, а не на інсценізацію, виходячи з обставин, і тільки на цей сезон. Інсценізація займає багато часу, і ми не такі майстри в інсценіровці; готова п’єса — це половина зробленої роботи. Це те, що говорив Крига про п’єси. При такій постановці питання нам не довелось би бути щодо вибору п’єс такими суворими, як намагалися бути досі. П’єс витриманих, що відповідали б нашій установці цілком, до кінця,— таких п’єс можна знайти багато, хоч би навіть слабка вона була, можна її все-таки ставити. Поки конкретно нічого не можна зробити. Перед закінченням збирання матеріалу не можна нічого зробити.

*Василько:* Я тієї думки, що репертуарна криза є перешкодою. І не всі ми відчуваємо себе певними в питанні композиції. Доказом цього є велика кількість втраченої енергії при роботі над композицією “Секретаря профспілки” і “Зайців”. Друге,— я хотів би, щоб надалі при обговоренні репертуару звернули увагу на таке. Аби збільшити наш репертуар за рахунок великої постановки Курбаса. “Пошились” наштовхує мене на таку думку, що коли б ми мали два “Пошились”, ми могли б репетирувати дві

п'еси, це зайняло б менше часу. Така ставка на п'еси з малим ансамблем прискорила б можливість дати більше продукції. І дати дешеві й прості за матеріальним оформленням постановки. Тут є певні можливості швидкої постановки. На наступний сезон кожен з молодих режисерів повинен би дати одну нову постановку. Це заткнуло б дірку в репертуарі (п'еси, які могли б пройти ранками для молоді). Звернути увагу, щоб не витрачати час на велике дублерство, краще дати вісім п'ес і дати можливість пограти всім акторам, аніж займатися дублерством.

*Крига:* Коли брати наш побут у здоровому розумінні, чи не буде він одноманітним. Це мене турбує.

*Курбас:* Ні. На останньому засіданні ставилось запитання цього роду, і я дав пояснення, що побут — такий матеріал, як і всякий інший.

*Бортник:* Щодо репертуару. Мені ясно, що наша репертуарна станція в такій стадії, в якій вона є, навряд чи може що-небудь зробити. Мені ясно одне: все-таки, коли мати на увазі наш репертуар перероблених старих п'ес, може, буде звернуто увагу і на побут, і на інші речі; я думаю, що з часом питання репертуарної кризи відпаде. Меллер, коли їздив до Москви, все-таки привіз дві п'еси, які нами прийняті до постановки. Тепер, по закінченні сезону в Москві, є п'еси на наступний сезон і п'еси, які пройшли в цьому сезоні. Більш конкретна робота — це відрядження однієї людини в Москву і привезення п'ес. Далі треба підрахувати робочу силу, тих, хто залишається, за силами, хто скільки може зробити, і скільки нам треба п'ес, щоб цій робочій силі дати роботу.

*Курбас:* Щодо заходів, це ще не все. Є асоціація драматургів, у якій лабораторним шляхом проробляються п'еси. Можна звернутися й туди. Щодо з'ясування сил, це не грає ніякої ролі. Ми знаємо, що в нас є чотири режисери, з яких троє можуть поставити по дві п'еси, і один — одну п'есу; крім того, ми знаємо, що є цілий ряд таких, що не дебютували в нашому театрі, які подають певні сподівання, і вони також зможуть поставити річ. У зв'язку з цим кількість буде необмежена. Сім п'ес можуть бути гарантовані, і ті кілька товаришів, що не дебютували, — ви маєте колосальну цифру, яку можна також здійснити.

*Бортник:* Я підняв це питання тому, що коли справа стоїть так, що режисери є і постановки можуть іти, то ці молоді люди все-таки мали можливість що-небудь зробити, однак не знали, коли їхня робота піде, не було для молодих сил стимулу, що час для них є. В такому розумінні ставиться це питання. Відчувається потреба з'ясування в певному світлі.

*Лопатинський:* Зовсім не такий був план. Був такий план: ставлять Курбас, Лопатинський, Тягно, Василько, Пігулович З., Крига, Курбас, Лопатинський Я. Стимул був, аби робота була.

*Курбас:* Щодо цього мушу сказати: тут світло певне внести можна, але, може, не так вичерпно, як воно було б бажане. Оскільки ми не можемо охопити своїм планом точних термінів, які потрібні. Ми точно ухвалюємо, що під кінець жовтня майбутнього сезону має піти четверта постановка. Ми здорово зариваємось. Треба буде великих сил, щоб це виконати. Я сумніваюся, щоб це можна було зробити. Було б добре, коли б до кінця листопада пішла четверта прем'єра; що потім буде — важко сказати. Аби

знати, хто буде ставити, може, хто трапиться, в кого буде готова п'еса. Важливо знати, що оскільки режштаб буде працювати, ні один із дебютантів не буде без роботи, і оскільки будуть вестися практичні роботи, і постановочні роботи будуть вестися, в яких дебютанти зможуть себе проявити. Очевидно, треба буде натиснути на те, щоб усі себе показали.

*Василько:* Я не згоден з питанням Бортника: “Якщо я не буду знати, коли я буду працювати — я не зможу працювати”. У нас раніше в режлабораторії здавалися постановки: здавав “Вільгельма Телля” Бондарчук, здавався “Вавилонський полон” і т. д. Мені це багато дало. Так само й іншим це стало в пригоді до розвитку. Тут до певної міри всі повинні давати свої постановки, і що з п'яти постановок, може, три підуть, то це не значить, щоб зовсім не треба було працювати.

*Курбас:* Все вже вам ясно з тим, аби можна було винести якусь постанову щодо цих питань: чи окремі постановки, чи театр, як певний принцип; чи обмеження шістьма постановками як мінімум, і тоді з потребою внесення в бюджети умотивованої більшої кількості постановок, у котрі повинні бути внесені речі для охоплення публіки.

1) Чи в нас буде такий план, що шість постановок — той максимум, який можна поставити працюючи, як ми зараз працювали.

2) Чи, може, змінити установку і, може, змінити метод — це є повести працю в тому напрямку, щоб створити театр не як будинок, у якому грають п'еси, а як установу в безперервному контакті, заківленні з публікою.

Від того, яку взято установку, від початку залежить усе. Тим, як накреслюється план у темпі, і визначається продукція та її форми. Важливо з'ясувати принцип, тому що коли прийде п'еса, яка нам цілком підходить, але для якої знайшлося найпростіше інсценізаційне розв'язання, саме, без ніякого натиску на спеціальні загострення, сприйняття п'еси глядачем у розумінні роботи режисера, але п'еса в усякому разі підходить, — коли б трапилася така п'еса в нас у цьому сезоні, то всі крутили б носами так, як і крутять. І треба вирішити, що в нас це не тільки припустимо, а навіть виправдане нашою цільовою установкою, коли нам треба пустити п'еси навіть п'ять разів для того, щоб був постійний контакт з глядачем, його зацікавлення до театру. Це капітальна робота — шість постановок чи більша кількість легких речей. Тоді, може, краще дати чотири постановки і чотири легші речі, що пролітають, тому що це відіб'ється на кількості постановок. Це значить, що в нашому театрі відводиться місце для репертуарного театру, де, по суті, буде переважати драматург. Вся робота мусить бути добра, але питання — який принцип обрати і який узяти масштаб.

*Кудрицький:* Мені здається, що кожен з березильців, беручись до роботи, не мислить її собі інакше, як, поруч із п'есою, розв'язання певного мистецького питання. Виходячи з кількості людей у режштабі, які в силі розв'язувати питання мистецькі, дати спектаклі у загостреному вигляді, — є певна кількість людей, які можуть дати такі завдання, і є така кількість товаришів, вповні грамотних, які мають намір намагатися давати у своїй роботі загостреність і розв'язання мистецьких питань, але не настільки грамотні, щоб вони могли це робити легко, коли трапиться

якась п'еса,— поставити її грамотно тими засобами, які в нас є, не буде важко. І тоді, може, так розв'язати це питання, що більш зрілі товариші мусять узяти собі роботу, а молодші товариші мусять у порядку зрілості і талановитості також узяти роботу. Тоді ми можемо мати певну кількість постановок, які продовжували б шлях, який вів “Березіль”.

*Курбас:* Найкраще залишити практиці дальшої нашої роботи це питання, бо воно не зовсім ясне. У плані, який ми дамо Дацкову, ми напишемо, що збираємося поставити мінімум шість постановок, причому при складанні бюджету нехай він укаже десять п'ес, оскільки там треба давати більше.

IV. Справа репертуару. Пропоную Василькові, Лішанському й Ірієві взятися до складання списку наявних п'ес, які так чи інакше являють для нас інтерес. Я розумію перш за все: 1) всю нову драматургічну продукцію, яка є на ринку; 2) продукцію, яка йде в театрах, а на ринку її нема; 3) переглянути “Правду” і “Известия” за останній рік, переглянути всі засідання драматургічної асоціації; 4) переглянути бібліотеку Ленінського театру; 5) переглянути публічну бібліотеку, причому мати на увазі, що нас цікавить і драматургія старого часу, оскільки вона за своєю темою і за сюжетом підійшла б нам, як матеріал для такої переробки, як підійшли “Пошились”, “Макбет”, “Зайці” і т. д. Мені пригадується п'еса “Флоріан Гейер”. Вона з часів селянського повстання в Німеччині, боротьби з феодальним устроєм. Оскільки тема доволі глибоко взята, вона підійшла б як матеріал для нас. Таких п'ес можна було б знайти досить. П'еси на теми соціальні. 6) Зорганізувати протягом не більше тижня у режштабі і поза режштабом перегляд наявного новелістичного матеріалу, щоб ми мали матеріал для вирішення репертуарної справи на столі. Все закінчити протягом тижня. Орієнтуватися за авторами, за роками.

V. Склад трупи. Завтра, 9 квітня о 6 годині зійтись активу режштабу (режисери і лаборанти, які працювали в цьому сезоні і знають, як проявили себе окремі актори). Принести список усієї трупи, і ми визначимо тих кілька чоловік, яких треба послати в Одесу.

Треба, щоб мене товариші у дводенний термін повідомили про те, чи вони на наступний сезон абсолютно і безоглядно будуть працювати.

8.04.1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 21

**Присутні:** *т.т. Курбас, Тягно, Василько, Крига, Кудрицький, Шутенко, Кононенко, Макаренко, Івашутич, Ірій, Бортник, Лішанський, Савченко, Карпенко.*

Порядок денний:

I. Справа репертуару.

II. Першотравневе свято.

I. Збирання матеріалів.

*Лішанський:* Я проглянув усі готові п'еси в магазинах. Є “Празник крові”, “Жакерія”, “Оттейлор”, “Епісін”, “Мовчазна жінка”. Я пропоную переглянути “Віндзорських кумоньок”.

*Курбас*: Безперечно, могла б іти з тих усіх п'єс “Жакерія”.

*Василько*: Я переглянув репертуар усіх “лівих” театрів: “Бубус”, “Народна воля” (1881 р.), “Насіння”, “Спадщина Германда”, “Над кручею” Плетньова, “Мандат” Ердмана, “Віриня” Сейфулліної, “Духовий пиріг”, “Джон Рід”, “Смерть командира”, “97”, “Лі люлі”, “Моб”.

*Курбас*: “97” відкладемо надалі, бо вони в Харкові так заграні, що везти їх туди не варто. Коли Юра не буде ставити “97” тут — тоді візьмемося за них. Абсолютно прийнятна річ — “Жакерія”, але чи потрібна вона? Це висвітлення історичної епохи. Вона мусила бути надзвичайна для того часу, але вона для нас спізнена. Все-таки здорова, соковита річ.

Ухвалили: доручити т. Шмайну написати до О. Магат листа з проханням прислати п'єси Третьякова, Плетньова “Над кручею”, Сейфулліної “Віриня”, “Смерть командарма” і “Джона Ріда”.

II. Першотравневе свято. Губполітосвітою складено план першотравневої постановки, до якої потрібний режисер. Оскільки було б добре взяти наших режисерів до цієї роботи, то, може, ми послухаємо план і потім відрядимо когось.

*Гарник* (заступник Лазоришака — завідувача відділом мистецтв): План є. Складений він режисерською колегією, в яку повинні були ввійти і представники від “Березоля” і театру Михайличенка. Було щось із три засідання, але ні на одне з них представники цих організацій не прийшли. Режисерська колегія внесла в цей план цілий ідеологічний додаток. Є два протоколи, які я можу подати; треба розробити цей сценарій і починати роботу.

Зачитано план святкування 1 травня і кошторис видатків.

*Курбас*: Треба було б включити в наш репертуар на наступний сезон наші жовтневі і першотравневі свята.

Ухвалили: Прийняти на розробку план, а потім скликати організаційне зібрання і розробити його. Засідання з цього питання призначається на 14 квітня о 14 год. і на 18 год.

Матеріал настільки не зачеплено, матеріал настільки багатий можливостями, що мене зацікавило. Організувати це дуже просто. Більш як три-чотири репетиції робити для всіх абсолютно не можна. Сценки будуть не більші як на п'ять хвилин (як у грецькому театрі.) Річ мусить бути монументальна, але вона не потребує особливої шліфовки, не має ніяких традицій. Стадіон, перш за все, і карнавал. Сценки для цього доведеться робити режштабу. Це, однак, не мусить зупиняти роботу режштабу. Пропоную взятися за цю роботу Кудрицькому, Тягнові і Шмайну.

Справа асоціації клубних працівників (колишня клубстанція) — статут поданий на затвердження до губполітосвіти — не затверджено. Дозволено працювати поки що при методкомі, допущено подвійне керівництво і методкому, і “Березоля”. При Робмисі засновується така ж асоціація. Питання: що робити?

Лишитися при “Березолі” як лабораторія (залишатися так довго, доки не з'ясується справа в методкомі), домагатися самостійності асоціації.

Порядок денний на середу, 15/IV ц. р.

I. Справа репертуару.

II. Драматичний семінар.

III. Доповідь про “Віндзорських кумоньок”.

13. 04. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 22

**Присутні:** *т.т. Курбас, Макаренко, Кудрицький, Крига, Тягно, Кононенко, Івашутич, Василько, Лішанський, Ірій.*

Порядок денний: свято 1 травня.

*Курбас:* Хто має які уявлення про саме видовище на 1 травня?

*Кудрицький:* Чи воно має бути карнавалом, чи ні, чи воно може прищепитися у нас? Чи форма карнавалу має залишитися? Коли так, то тоді похід з автомобілями наївний. Не можна розраховувати на те, щоб учасники, йдучи, що-небудь робили. Треба зробити просто якийсь похід усіх учасників, які, прийшовши на місце, розіграли б що-небудь веселе, над чим можна було б посміятися. Щодо дії на площі, не маю ще нічого конкретного.

*Лішанський:* Згоден з Кудрицьким. Треба зробити так, щоб чоловік стрінувся з якимсь ексцесом між карнавальниками і глядачами, щоб карнавал виправдав себе. Щодо дії на плацу — дати пантоміму, схематично побудовану, веселу, дотепну, обставити бутафорськи.

*Савченко:* Карнавалу надати політичного характеру. Треба використати політичне становище, всі засоби проти капіталу, всі засоби для придушення робітничого руху, момент релігії, історію і т. д.

*Кононенко:* Це страшенно казенний проект. Перше травня збігається з весною. Потрібно більше молодості, більш популярно зробити.

*Макаренко:* Треба знищити казенщину. Маніфестація сама по собі має казенний характер, вона мучить людей. На стадіоні тяжко працюють. Засоби найновішого робітничого руху: під час страйків уживали опудала підприємців, палили їх абощо — це надавало бадьорості і веселості.

*Крига:* Я думаю навпаки. На святі буде робітництво, пролетарська маса, і їй ще не надокучило дивитися на революційні речі. Коли цей рух театралізувати, це зробить величезне враження (знаю це з власної практики.) Коли робити забаву, до цього треба готуватися довгий час. Тепер, оскільки є якийсь план і від нього відступати не будуть, то треба з цієї точки і в подіях з того виходити. Наприклад, Польща — гальмівний фактор у міжнародних подіях: агітація з фашистами, терор польських панів. Дати масову дію з хором і оркестром. З'ясувати, що дадуть гуртки. Розробити інтермедії з побуту і вставити в дію.

*Івашутич:* Вийдуть ті самі пересувки, які були. Треба дати якесь веселе видовище.

*Кудрицький:* Коли ми будемо робити акцент на цих інсценівках, то це буде повторенням пересувок, виготовлення певною кількістю професіоналів продукту, відірваного від маси, що його масі демонструють. Це не буде нічим відрізнитися від статичного театру. І оскільки ми прагнемо театру органічного, то треба зробити спробу втягнути масу в гру. Зробити це не казенним святкуванням професіоналів, а справжнім народним свя-

том, зробити щось на зразок традиційної звички, щоб із часом знайшлися уже й крамарі, які будуть заготовляти відповідні речі завчасу до карнавалу.

*Тягно:* Треба мати установку. Вона така: треба зробити спектакль і карнавал. Чи карнавал — підготовка до вистави, чи це окрема частина видовища? У пропозиціях усіх товаришів була певна недовомленість такого порядку, що карнавал, такий, як він існує, має свою ідеологію. Не треба забувати, що робітники не кохаються в політичних видовищах. Політичний аспект вистави, на мій погляд, не зовсім прийнятний. Побудова ходу карнавалу з такими прийомами, які мали місце досі в буржуазних карнавалах, до певної міри у нас не підійде. Треба пам'ятати про те, чи карнавал — це частина матеріалу, який має бути розроблений, чи це підготовка. Взяти до уваги сприймання глядача. Треба звернути увагу також на ідеологію карнавалу, виходячи із загальної ідеології суспільства в той день і установку на агітацію і пропаганду.

*Савченко:* Товариші помиляються, коли відкидають політичний момент. Чого боятися шаблону? Можна давати які хочете типи, і глядачі будуть усе приймати. Не беруть до уваги того, що з себе являє свято 1 травня. Тягно каже, щоб не давати чого-небудь на політичну тему, і при цьому не дає нічого конкретного. Спинячись доведеться все одно на політичному моменті.

*Лішанський:* Все-таки робити установку на політичний момент не можна. В Москві після вбивства Воровського несли опудало Керзона і спалили його на Театральній площі. Це був протест. Перше травня треба так зробити, щоб це не було казенним. Я не берусь визначати ту форму, яка має бути, але Савченко помиляється.

*Крига:* Не погоджуюсь, що робітники не сприймають політичних моментів.

*Кудрицький:* Політичного моменту не треба уникати. Справа в тому, як його подати. В мене така думка, щоб під час походу використати злободенну сатиру міста Києва, зіставлення таких фігур: робітника і спеца, хазяйки й куховарки; комгосп і каналізація.

*Курбас:* Безумовно, я думаю, що це має бути перша спроба. На жовтневі свята в Ленінграді робилися такі постановки. Це був незвичайний початок театральний. Тут були також спроби робити карнавал, інтермедії і т. д., але для нас ці спроби були статичні. Оскільки ми маємо охопити весь театральний бік цього свята, остільки ця справа нова. І тут важливо спинитися на тому, що це має бути, що маємо провести. Я думаю, що тут є дві речі: є карнавал, який не є початком видовища. Навіть у плані так наївно все складено, наприклад, втеча буржуїв перед робітниками, — що він механічно закінчується. Все це у грубих, наївних рисах (поневолення, повстання і т. д.). Так само виникають у нас два питання: свято 1 травня, як певне свято звичаєве, зі своїми важливими формами, притаманними нашому клімату, особливому почуттю, в якому своє місце займає видовище, оскільки воно є окрасою спектаклю. Треба мати на увазі, що карнавал — це до певної міри дуже потрібна і добра річ. Помиляється Макаренко, коли каже, що публіка не зверне на це уваги. Публіка стежить за прапорами,

написами. Величезною різноманітністю є: пароплав, ресторан європейський, вагон, у ресторані вся фашистська братія, все це страшенно наївне й переконливе; коли б це уявити собі, що воно забарвлене кричущими кольорами, коли б уявити собі, що цей ланцюг автомобілів є певним походом з такими фігурами, і коли б при тому можна викликати людей на таку участь. На Заході це викликало істерію. Ми можемо стилізувати під карнавал, брати ті самі прийоми від того, — але треба звернути увагу на те, якої мети ми домагаємося. В Італії це мало свій утилітарний сенс, поєднання зі святом весни. Було зрозуміло ставити перед постом, коли треба повеселитися; або, наприклад, свято квітів на весну. Це вимагає коштів, і воно має рукавичковий, не пролетарський характер. У нас можлива установка, з якої ми виходимо в театральній роботі, не виключаючи моменту агітації. Нам треба пам'ятати, що нам не можна збитися на якесь позакласове звеселення. Єдиною ознакою, яка буде розділяти учасників на тих, що беруть участь, і тих, що не беруть, буде певний політичний момент. І оскільки це свято першого травня, остільки тут цей момент, уся ідея першого травня — це погроза капіталістичним акулам. Це агітка. Те, що намозолило вже нам вуха, не має відбиватися сухо по-казенному, але цей момент мусить бути. Він мусить входити в загальну цільову установку цього свята: 1) підкреслення моменту солідарності пролетарських мас і погрози капіталістичним акулам — це основний зміст, без цього воно мусить утратити своє значення; 2) це не мусить бути гола агітація; 3) пов'язання свята першого травня з весною, з першим днем весни, що є основним настроєм у даний момент у пролетаріату, може, навіть більше, оскільки вони це більше відчують, ніж паничі, цей момент як момент радощів, який також мусить знайти певне відбиття в побудові цього свята. Уявляю собі так: перший момент, політичний, повинен бути розв'язаний, оскільки ми думаємо про майбутнє і думаємо в плані будування певної традиції, прищеплення певних звичаєвих форм, і тому мусить бути покладена в основу певна легенда. В поганських звичаях бог із богом бореться — момент легенди релігійний. Тут дуже добре можна пов'язати боротьбу пролетаріату з капіталом, і це може і повинно бути притягнене до вічно свіжої злободенності, кожного року інакшої і постійної, як певна форма. Це може бути оформлене частково, а потім воно повинне вилитися у всенародне постійне, щороку повторюване трагедійно-комедійне видовище, в котрому легенда в основі була б виведена. Грецький театр також побудований на такій легенді. Другий момент — це момент театрального сприймання. Ми це вже до певної міри зачепили, і тут тільки доведеться розв'язати його, як це зробити. Щодо третього, щодо радощів, — так само, як і до театру, ми підходимо з моментом перебудови психології мас, так само і тут у моменті радощів пряма думка, перша, яка виходить, це саме момент спортивний. Момент заініціювання шляхом підставних нарочито інсценованих провокаторів суспільних радощів, які після кількох років можуть прищепитись і без провокації, можуть виникати, як випадкова ініціатива глядача. Конкретно, як я собі уявляю: вони зробили таку річ, що як карнавал, то так і видовище одне й те саме (поставивши в основу, що карнавал — це буржуї, які відступають перед робітництвом);



сама ідея добра, але задумана фальшиво. Це в них театр до певної міри на площадці, він рухається, і глядач рухається з ними, не беручи до уваги того, що принцип такого пересувного видовища єдино можливий статуюально, без дії, за якою треба стежити, а просто жива картина, що так чи інакше символізує і не дозволяє рішуче показувати рухом певний характер. Тут вони зробили цілком іншу історію — це демонстрація, показування в певному плакатному висвітленні в його головних представниках. На долині — відступ капіталу перед демонстрацією робітників. Тут якось треба комбінувати. По-моєму, єдине тільки можливе навіть без живих людей, а можливо, з найменшою кількістю людей, але так, щоб воно не віддавало тим, чим агітки, такою примітивністю, наївністю, вискоченням із масштабу, і щоб весь карнавал виражав яку-небудь втечу, щоб з'явилася асоціація втечі у глядача. Так вона не з'явиться. Тільки тоді, коли вони будуть виражати страшенний переполох, відступ, лінія похилена вперед з оглядкою при появі перших рядів робітників — це буде асоціюватися з відступом. Але що ми досягаємо цим? Це зовсім не карнавал у широкому розумінні, як певний звичай, у котрому уможливлений зв'язок із глядачем, і окремо стоїть полотно, яке йде перед цим. На це також треба дивитися збоку і подивляти. План відступу має цю слабку сторону, що він сам по собі важкий до охоплення в цілому спектаклем чи чимсь іншим. Маси, які йдуть, цілком затягнені в це зовнішньо, і маси, які дивляться — також зовнішньо. Поставлена над цим якась надбудова фактично з цього моменту широкого свята, моменту, який би кровно зацікавлював, і перевертав до коріння, і прив'язував до свята просто бажанням дати волю весняному і революційному настроєві, не буде існувати.

Набагато щасливіша думка — це малі інтермедії, які розігруються по різних місцях. Це тим щасливіша думка, що в цій екстериторіальності (в розумінні, що не знаєш, де це виникає) це зберє цілком випадкових глядачів, які трапляться в момент певної розкиданості, — це є частка динаміки, яка може бути ближче до того, що ми собі уявляємо під цим святом, щодо залучення маси в це свято. Безумовно, люди будуть втомлятися. Можна було б так зробити, щоб кожна група грала три рази. Обставити це зі слуховими інструментами, які привертають увагу, і давати картинки на три-чотири хвилини, не більше. І переноситись далі. Я пригадую, що це дуже настроює, так, що хочеться бігати по місту й шукати, де ще є такі несподіванки. Вони складають те, що є основою будь-якого свята: шукання, тягне до злиття. Тим, що воно несподіване, різнорідне — воно було б набагато ближче підходові щодо впливу на глядача в той святочний день. Мусить підвестися буденний тонус.

Щодо сценок минулого революційного побуту. Сучасний побут більш цікавий. Вся інсценівка, за винятком міфа, основної думки, страшенно зовнішня, не гладко символічна — дурниця. Наприклад: заздалегідь побудовані великі опудала, входить увесь карнавал, терористичні акти, наступ груп і т. д., гармати, балони, — коли б це було не театром, а ігрищем, у якому брали б участь, тоді це мало б глибокий смисл. Коли б усіх учасників розділити на капіталістів і робітників і влаштувати якусь форму гри чи якусь частину, де вони брали б участь як у певній грі, то це мало б ве-

ликий смисл. Це було б те, що потрібно. В цьому моменті є багато чого до знищення: інертність, яка без певної традиції важко на це піде. Можна було б побудувати на спортивних ігрищах, осмислених символічно, навіть умовно до певної міри, це було б видовище наполовину не для учасників, а для тих, хто дивиться. Найбільш доцільна була б спритна комбінація поєднати і театр, і гру, і спортивні завави. Міф затасканий, може, він навіть і істотний.

Історія зовнішніх подій. Може, тут можна було б знайти таку річ, покласти в основу багатше за інтересом не своєю свіжістю, а саме своєю невичерпністю. Історія зовнішніх подій, яка тут взята за основу, є чимсь дуже одноразовим. Тут треба щось хвилююче. Це не міф, не легенда, яка б повинна бути. Мені здається, що коли б було взято зовнішні історичні події поруч із злободенним моментом страждань і боротьби за визволення пролетаріату,— не те, як відбувалася класова боротьба, але момент, у якому є трагедія,— воно уможливило глибоку концепцію; без цього трагедійного моменту, мені здається, що найбільш веселе буде порожнім — через те, що воно не настроїть. Є радощі і радощі. Є радощі, які кінчаються в шинку, і є радощі, які виключають у себе шинок, є певний момент не розвінчаного тіла, а одухотворена радість, те, що ми хочемо дати. Щоб воно вийшло виховуюче, щоб мало свій утилітарний смисл, не будучи одночасно голим лозунгом. У грецькій трагедії основою було також страждання Діонісія чи у християнській релігії — спектакль богослужіння, містерії, міраклі. Тут такий міф можливий у вигляді всяких драматичних перипетій, які переносить пролетаріат на своєму шляху до визволення. Воно збігається з весною, з першим травня. Треба було б якось суб'єктивізувати, тобто знайти суб'єкт, який би міг нести на собі цю боротьбу. Це може бути маса. Тільки вона асоціюється з масовою декламацією й іншими такими недобрими речами. Може б, центр перемістити, може, центр не був би в капіталізмі, як у фортеці, яку здобувають, через те, це зовнішній одноразовий момент. Він не втратить свого інтересу, але він дуже пересічний. Виглядати воно могло б як сполучення спорту, основної дії й інтермедії. Було б прекрасно, коли б поставити здоровий рупор з радіостанції з магнітофоном, за яким виконувалось би все різними голосами на всіх місцях. І інтермедію саму обов'язково треба було б вести в масках і на контурах страшенно обмеженими рухами і рефлексами — тими, які визначають зовнішню дію, які є зовнішньою дією на зразок: входу, виходу, вбивства, наступів і т. д. — зробити шляхом спортивних групових вправ. Зміст інтермедій найрізномірніший: наприклад, що робить капіталіст у день 1 травня, що угодовець, що наші побутові фігури, навіть і Усас.

*Крига:* Щодо інтермедії — школи щось роблять. Так, як ви думаєте проводити свято 1 травня, на це лишилось мало часу. І мало грошей. Це треба на місяць раніше робити, а тепер доведеться зробити що-небудь простіше й примітивніше.

*Кудрицький:* Оскільки цей кошторис не такий, що його не можна було б змінити, то це не позбавляє можливості подумати над тим, що робити.

Треба спробувати провести свято в життя із загального принципу, але треба обмежитися найнеобхіднішим.

*Лішанський:* На стадіоні зробити великий екран і дати інсценізацію китайських тіней.

*Курбас:* Китайські тіні — до певної міри те саме, що кіно. Коли взяти до уваги мультиплікаційний метод кіно, то це те саме, ефект, якого можна досягти, один і той же. З тим лише, що тут випадковості, а в кіно все зафіксоване. Це не значить — досягти у глядача певного моторного настрою, яким є радість. Я певен, що всяка спортивна справа — щось цілком інакше. Це не виключає того, що китайських тіней не можна ужити, але це не розв'язує питання.

*Кудрицький:* Маємо можливість притягнути найдисциплінованіші організації, спортивні частини комсомольців і піонерів. Коли решту дії покласти на цю частину, то може вийти дуже гарно.

*Курбас:* Чи це лишати так, як є: карнавал, відтак інтермедії і сюжет, фабулу, яка подана, і тему драматичного видовища, чи в принципі залишити карнавал у вигляді рухомого походу з можливостями матеріальними?

*Савченко:* Вивести фігури не як самоціль, а як засіб боротьби класу, надати їм дійового моменту.

*Курбас:* Треба вирішити, чи ці фігури живі на автах, чи вони будуть відповідати святу в такій мірі, в якій воно доцільно.

*Кудрицький:* Карнавал завжди був, є і буде демонстрацією, і більш нічого, — дії ніякої тут не приліпиш.

14. 04. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 23

**Присутні:** *т.т. Курбас, Крига, Макаренко, Савченко, Івашутич, Кононенко, Карпенко, Кудрицький, Стрелкова, Тягно, Бортник, Гарник, Шутенко, Ірій.*

*Курбас (до Гарника):* В якій стадії організація цього празника і яку роль ми мали б виконати?

*Гарник:* Я думаю, що буде виділено з режштабу чоловіка три, які будуть вести всю роботу, а всіх тих, яких треба використати, доведеться викликати з організацій. Оскільки питання форми свята було передано в режштаб, то я чекав рішення режштабу.

*Курбас:* У нас розібралися тільки в матеріалі. Засідання було аналітичне. Ми спинилися на тому, щоб узяти такий курс, аби дати початок певній традиції, яка може прищепитися й утвердитися, і, виходячи з природи свята, думали над тим, як би її якнайширше розгорнути. Масове видовище, — ми спинилися приблизно на тому, що намічено, з тим, щоб по змозі намагатися його поглибити від зовнішнього факту боротьби до якоїсь глибшої концепції, яка була б більш інтересною, відвести настільки більше місця спортивним змаганням, зосередитися не на тому, що є спектаклем, а на тому, що є показанням чогось того, що носить у собі зародки традиції культу 1 травня. Щодо карнавалу — форма трошки невдала. Якщо робити його офіційно, так, як він думається, треба буде

багато грошей на це, бо на живих людях нічого розіграти не можна, а тільки можна зробити певні символічні групи; в матеріалі — не в людях, а в тому, що піддається розмалюванню у велику форму, як у європейському карнавалі, тільки там це позбавлене ідейної значущості, а тут це буде пов'язане з 1 травня, з лозунгами. Зв'язок карнавалу з демонстрацією не розв'язаний у цьому плані, й він взагалі важко прищеплюється. Це дуже зовнішня річ — буржуазія, що відступає. Глядачам це нічого не дасть. Зв'язок випадковий,— він не випадковий, але не агітаційний, і має таку цінність: ідуть авто, якісь прикрашені фігури і т. д. Карнавал у такій формі не зовсім добрий. Цей момент інтермедій узято в основу тому, що вони можуть викликати те, що має дати свято 1 травня в розумінні піднесеного настрою, святкового, оскільки він виникає несподівано і оскільки їх можна влаштувати так, що можна і глядача втягнути в це, і таким чином виробити певні звичаєві форми вуличних забав, у яких брала б участь публіка,— це могло б увійти в традицію. Звичайно, не можна нічого мати проти цього карнавалу, коли він не буде багато коштувати, так, як його робили, наприклад, минулого року. Воно було б трохи кустарне, але давало б характер походу. Якраз треба подумати над тим, щоб втягнути масу в цю роботу, щоб це не було казенно, щоб поруч з політичним моментом у святі були відтінені весняні святкування. Це все сировина. Злободенні інтермедії вставити — це також обговорювалося. Постанов ніяких не винесено. І не буде винесено нічого, доки певні товариші не візьмуться за це і не принесуть чорнової роботи. В основу доведеться взяти цей план. Щодо карнавалу, то можна буде подумати про ті форми, які йому можна передати, щоб це було більш доцільне, тим більше, що зв'язку поміж карнавалом і видовищем нема ніякого.

*Гарник:* Є два моменти: масове видовище повинне втягнути публіку, або казенна демонстрація. Коли б цей момент був вирішений, то після, чи до, чи в час демонстрації має що-небудь бути, то ми так і запропонували, що так і треба це свято зробити. Тут режисура може дати поштовх на проведення цього свята. Треба таки конкретно подумати над тим, як скласти таке видовище з демонстрацією, щоб публіка брала участь, зрозуміло, не та, яка стоїть на тротуарах. Щодо карнавалу — він сам напрошується, оскільки похід буде йти до місця, де будуть грати на стадіоні. Можна на карнавалі і не спинятись, а може, доведеться на місці готуватись до спектаклю. Я думаю, що ліпше буде зробити це на місцях, подавши план.

*Курбас:* Запитання: чи робиться в технікумі й інституті що-небудь з інтермедій?

*Гарник:* Не роблять. Натискають на нас, щоб їм дати тему. Сценарій забрав у нас весь час. Усі чекають матеріалу.

*Курбас:* Які лозунги?

*Гарник:* Такі: “Єдність профруху”, “Селянське питання на сході”; “Зміцнення Союзу РСР”, “Допомога в'язням МОПРу”, “Відсіч наступові капіталу”, “Більшовизація західноєвропейських партій”, “Єдність профспілок”. По клубах — “Ліквідація неписьменності”, “Союз середняка з КНС”.

*Курбас:* На які школи і вузи можна розраховувати і яка кількість людей?

*Гарник:* Театральний технікум — 100 чоловік, інститут Лисенка — 40 чоловік, студія Терещенка — 30 чоловік, студія Російської драми — 200 чоловік, Іванів — 30 чоловік, Кордіані — інсценівка, робітничий палац — хоче втягнути 150 чоловік, дати видовище самостійно. Хоче працювати з комсомольцями. Треба взяти його на облік — 50 чоловік. Ще є колектив політосвіти. Піонерів можна також притягнути. Робмис у крайньому разі може дати 100 чоловік. Далі спортивні товариства — 100 чоловік. Оркестр — 26 чоловік. Робітники, члени спілки, оркестр “Арсеналу” розформований. Оркестри можна зажадати у коменданта міста. Хори — можна залучити чоловік 500 під орудою Вериківського. Потрібно 20 чоловік телефоністів, 1 машина і кілька мотициклетів. Художню частину взяв на себе худінститут — Мізін (член методкому.) Відповідальний художник для маси — Горбенко. Мізін має декоративну частину. Горбенко — маски. Може, буде потрібний ще рупор.

*Курбас:* Візьміть собі Шмайна, Лішанського, Василька чи кого хочете до роботи і робіть. Справу вулиці можна відкласти. Можна її обдумати, знаходити способи на пізніше. Найважливіше масове видовище, а щодо вулиці, найбільше, що можна зробити, це скликати керівників з технікумів і їх режисерські сили, переглянути теми, які у них є, або дати їм теми, чи залишити те, що дано агітпропом (виставлені лозунги), чи теми з сучасного революційного побуту, роздати їм, і нехай працюють, а іноді можна буде командувати кого-небудь із товаришів для перевірки роботи, а ви візьметеся за розробку масового видовища. Запряжемо до роботи Бортника і Кригу. Найбільш спішна справа — масовий спектакль. Можливості доволі широко з’ясовані. Було б бажано тут координувати момент певного показу фізкультури і момент театральний, щоб було цікаво поруч із серйозним настроєм ввести цілий ряд інтермедій. Обов’язково треба пристосуватися до умов великої площі і при цьому взяти до уваги, що раз вводяться маски, то вони мусять стати принципом усього, щоб вони дійшли в потрібній мірі до глядача. Оскільки можна б використати саме радіо, тоді, може, відпала б обов’язковість робити пантоміму. Тоді для інтермедій і для дійства можна було б використати якогось писаку нашвидкуруч, щоб там було зіставлення пантоміми і словесного матеріалу. Маєте до розпорядження оркестри, хори. Треба базуватися на певному композиційному плані, маючи на увазі глядача, так, як у нас це в принципі робиться в театрі. Напевно, треба буде подумати про поступове й послідовне розподілення враження за силою. Все має тривати не більше години, краще півгодини, хоч як воно цікаво буде зроблено, публіка не буде розходитись. Важливо, щоб усе доходило до глядача. Використати, як ставляться різні шари населення до свята 1 травня. Інтермедії повинні бути яскравими. Більше трьох інтермедій давати не можна, і то буде вже забагато, через те, що три інтермедії зобов’язують на одну—півтори години. Двох інтермедій цілком досить. Найважче буде пов’язання із спортивним моментом, бо він сам по собі робить переустановку у глядача.

Треба буде поїхати до спортивних товариств і там скомбінувати, що треба. Завершити перемогою праці на взір фізичних вправ. Можна використати танець.

14. 04. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 24

**Присутні:** тт. Курбас, Тягно, Кудрицький, Крига, Івашутич, Карпенко, Кононенко, Савченко, Макаренко, Лішанський, Стрелкова, Василько, Бортник, Шутенко.

Порядок денний:

I. Намічення репертуару для бюджету.

II. Драмсеминар.

*Курбас:* Потрібний репертуар для бюджету — цього ми не можемо поки що дати, але нам треба скомбінувати таке, що могло б бути до певної міри виконане. Ставимо мінімум вісім—десять п'єс. Безумовно, піде “Жакерія”.

*Василько:* “Народовольці, або 1881 рік”, — коли це цікава і прийнятна тема — то, звичайно, можна її ставити. Образ моряка, який чесно служить і ніколи провокатором не буде. В “Заграві” багато анекдотичного матеріалу на цю тему. Читав рецензію — в принципі хвалять спектакль. “Джон Рід” належить московській асоціації драматургів. Дуже хвалять; зміст не міг захопити. Юрієна — “Те, чого не було”, Іванича — “На сторожі”, постановка, присвячена комсомолу. “Шлях перемоги” буде ставити Євджертеатр.

*Курбас:* “Мандат” і “На сторожі” — спробувати дістати. В Ленінградському театрі дістати “Джона Ріда” і Юрієна — “Те, чого не було”. Вирішено принципово: “97” ставиться в залежність від того, чи Юра буде грати його тут. “Учитель Бубус”, — думаю, що його не варто ставити; пропоную всім його прочитати. У Ленінграді йшов “Секретар профспілки” — здорово лають. “Свято святого Йоргена” — може бути надзвичайно яскрава п'єса. Шмайнові пропонується обробляти “Вибух”; т. Лопатинський збирався ставити “Мікадо”. Є ще стара п'єса “Сава Чалий”. Далі — “Кармелюк”, Федьковича “Довбуш” і “Вій”. Мінімум сім п'єс треба з цього вибрати.

II. Драмсеминар.

*Крига:* Складають роботи-завдання по драмсеминару тт. Кононенко, Савченко, Івашутич, Тягно, Крига, Василько, Карпенко. Приклад: перед заводом стоїть завдання зробити лазню. Нема матеріальних засобів, а треба зробити. Технік збирає жінок і умовляється з ними по секрету, як буде обставлена лазня, а саме, що воду качатиме чоловік. Так і постановили. Почалися плітки. Розказали чоловікам. Зчинилися скандали. Хотіли лазню закрити. Знаходить вихід зав — обіцяє, що воду качатиме дівчина. Перевдягають хлопця на дівчину. Знову зчиняються скандали, і лазню зачиняють. Це один із варіантів.

*Курбас:* Цей матеріал тяжко піддається роботі. Це, що принесли товариші, — то не відповідь на завдання. Конфлікт — не фабула. У декого на-

віть є розподіл на сцени. Завдання було: встановити на підставі матеріалу певні персонажі в такому стосунку, щоб була певна суперечність їхніх інтересів, дій, а звідси — боротьба. Боротьба — стрижень драми. Зміст наших вправ — це поступове студювання всіх стадій утворення п'єси. Коли ми зможемо встановити ідею, конфлікт, розвинути його в певний сюжет, фабулу, фабулу розчленувати, дотримуючись законів архітектоніки. Це завдання, що було дане, можна було написати за десять хвилин. Потрібне вміння використовувати матеріал. Взяти з нього те, що він може дати. Навчитися знаходити у всякому матеріалі загальне, що має вартість і не є анекдотом.

Конфлікт — це комбінація, що, залишена сама собі, в житті не могла мати своїм розвитком спокій, а мусила довести до бійки, сварки. Це так само, як у природі змішати різні субстанції і кинути туди мінерал, який силою своєї природи призводить до вибуху. Конфлікт драматичний у такому порівнянні — то будуть оці всі змішані субстанції і вкинутий туди мінерал, що доведе до вибуху. Цей момент присутності склянки з сумішшю і вкинення мінералу — це відповідає драматичному конфліктові.

Коли замість субстанцій уявимо таких людей, то вони по відношенню до драми мають цінність як сили, що мають певний закон своєї природи (характер — скупий батько і марнотратний син коло одного маєтку.) Протилежні вчинки — конфлікт. Може бути закономірність їхньої природи, якість класових інтересів. Їхні вчинки будуть визначатися їхніми інтересами, як представниками певних класів. Тут буде класова ідея. П'єса побудована не на характерах, а на соціальних суперечностях.

Всякий конфлікт мусить біля чогось виникати. Оце “щось” стосується використання матеріалу. В даній замітці момент такий несерйозний, що коли його розв'язувати, виходячи з цієї випадкової обстановки (водокачка в роздягальні), то ми дістанемо певний план, у якому нам усе представиться. План передбачає аспект. Тут фарсовий мотив у всіх відношеннях.

Що береться за основу: чи зовнішні моменти випадкові, чи ми вважаємо сторонній момент зовнішнім? Треба пошукати чогось глибшого в даній ситуації. Водокачка в роздягальні — це зовнішнє.

Під фабулою, що є в замітці, є момент людської нездарності (побудувати водокачку в роздягальні.) Ідея в основі — людська нездарність у радянському оточенні. Цей факт уже дає можливість конфлікту. Впливають фігури. З такої постановки питання впливає можливість поставити фігури в певне співвідношення. Тоді треба вирішити аспект. План виходить з того, як при ваших таких і таких даних цього матеріалу, виходячи з цільової установки, ви можете вирішити план подачі — аспект.

Можна дати і інший аспект, де зовнішні обставини загубляться — доля, людські пристрасті наберуть головної сили.

Нездарність на цукроварні в аспекті трагедійному. Тут серйозне те, що нездарність руйнує політику РКП серед пролетаріату на селі. Нездарність може допомагати процесам розкладу на селі. Лазня зникне, оскільки вона є зовнішньою перешкодою.

На наступний раз візьмемо замітку: бійки на бульварі Шевченка.

Встановити: ідею, план, аспект, конфлікт, тему. Фабули не треба.

17. 04. 1925 р.

**Присутні:** *т.т. Курбас, Василько, Крига, Кононенко, Шутенко, Щербатинський, Макаренко, Савченко, Отмар, Тягно, Кудрицький, Бортник, Івашутич.*

Порядок денний:

I. Справа репертуару.

II. Драматичний семінар.

I. Справа репертуару.

На п'ятницю 25 квітня приготувати реферати: т. Савченко — про “Жакерію”, Василько — про “1881 р.”, Крига — про “Учителя Бубуса”.

*Крига* — “Карета Юсупова”. Через те, що в місті біднота, немає підвод, щоб возити цеглу, немає коней, і через те, що завкомгоспом, захопленою цивілізацією, купив карету на ознаку культури в той час, коли місто потребує підводи для підвезення глини, цегли й т. д.: з точки зору сучасності — це вже є конфлікт.

*Івашутич:* Це дві причини, які родять наслідки, але не роблять боротьби.

*Курбас:* Вірно. Крига зрозумів конфлікт занадто куцо. Драма — це є те, що діється через щось, а не після чогось.

*Крига:* Моя пропозиція: взяти якусь п'єсу і знайти в ній конфлікт. Його страшенно важко конкретизувати.

*Курбас:* Розбирати п'єси добре, але ми вчора мали добрі приклади конфлікту Зіни і Меллера. Чи ви такий приклад одержите від п'єси, чи звідси — це все одно. Річ у тому, щоб уміти знайти конфлікт, і це нелегка річ, коли ми в цьому не треновані. Ми прекрасно можемо розуміти це, але не знаходимо. Всі п'єси, які тепер є, — вони без конфлікту.

*Василько:* Я думаю, що ми дуже широко розуміємо конфлікт. У “Ревізорі” конфліктом є той факт, що вони одержали листа. Наше визначення конфлікту страшенно широке, і через те конфлікту не виходить. Мені здається, що конфлікт — обов'язково конкретна річ. Абсолютно не є конфліктом Зінин приклад: через те, що людина потрапила з Місяця на Землю, через те конфлікт. Це передумова конфлікту.

*Курбас:* Майте на увазі, що перш за все питання про “Ревізора” ставити завчасно, бо ми проходимо конфлікт драматичний, котрий не є тим самим, що конфлікт комедійний. Те, що Зіна говорила, — там люди пасивні, у них немає устремління. Так само у “Ревізорі”. Люди пасивні. Весь конфлікт укладений у ситуацію (в “Ревізорі”). У комедії, де елемент ситуаційний, скажімо, в комедії на зразок “Весілля Фігаро”, котра близька за характером конфлікту з драмою, — там мало є від ситуації як такої. Ситуації, які є там, — комедійні, виграшні, вони підстроєні активними діячами на сцені, люди пошиваються в дурні. Бувають комедії, в котрих цей ситуаційний момент не залежить від дійових осіб, а він є тим вищим принципом, який цими людьми владує, і там конфлікт утворюється від збігу обставин. Приклад Зіни дуже схожий на комедію, бо там немає прагнення щось зробити, що натрапляє на перешкоди, що є основою, прикладом до драми. Приклад Меллера: там є дві думки, волі, два розв'язання, оскільки вони протилежні — там виходить боротьба. Тут цього немає. У



Зіни такого факту не маємо. Ми не маємо в повній мірі цього в “Ревізорі”. Весь конфлікт там у ситуації, що, наприклад, у склянці води існує хімічний розчин на зразок підкупності, хабарництва, розтрата казенних грошей, нехлюйство,— існує такий розчин, у який вривається примара ревізора.

Конфлікт тут у ситуації, яка складається. Це схоже на те, що Зіна говорила, що чоловік потрапляє... Це не випадковість. Конфлікт тут у ситуації, і якраз у тому, що в таке-то середовище, з такими-то гріхами, з такою психологією, вчинками, характером потрапляє такий-то чоловік. Якби не було цього — не було б цієї комедії. Справа не в листі, справа у примарі ревізора для грішних чиновників російської імперії. Я пропонував би відкласти комедійний конфлікт. Ще відносно конфлікту: питання конфлікту вирішується тоді, коли встановлені тема і план, у якому вона має бути виведена,— тоді постає і конфлікт із того матеріалу, яким ми орудуємо. Ця думка в мене перевірена на моїй практиці. Візьмімо, наприклад, “Макбета”: де конфлікт у “Макбеті”?

Жадоба влади — це тема. Відьми — це зав’язка. Конфлікт — це є те, з чого робиться вся п’еса. Макбет стоїть і думає, чи вбити Дункана, чи ні,— це конфлікт душевний, моральний; може бути й багато душевних дрібних конфліктів. Це не те, що нас цікавить. Усяка боротьба — це конфлікт, і всяка боротьба — на основі певного конфлікту. Боротьба не може бути чимсь одним, вона мусить розбиватися на складові частини, на сутички на різних фронтах. Сутички — це наслідки війни. Те становище, яке викликає війну, те, що мусить викликати війну,— це є конфлікт.

Трагедія — пристрасний характер Макбета: не можуть зжитися Макбет з Дунканом, бо в них різні характери, і їхні діяння різні, так що це доводить до конфлікту. Тут його немає. Дункан добрий, і хоч би який він був, однаково Макбет його вб’є. Віра в справедливість, з другого боку — віра в призначення. Це один із конфліктів. Леді Макбет — ця постать додана для того, щоб підштовхувати Макбета,— це один бік його душі; ця постать не головна. В трагедії сказано, що його штовхає. Це віщування, лихе начало в космосі, у світорозумінні Шекспіра. Те, що Макбета штовхає,— це не важливо. Такий Макбет, як він є,— це є частина конфлікту. Коли він потрапляє в такі обставини, що існує певна традиція, порядок вступу на престол, і трапляється сильний поштовх, який спонукає Макбета до зламання цього порядку, на взір відьом, які підкреслені, щоб обов’язково мусила початися боротьба.

*Кудрицький:* Чи не буде підкресленням конфлікту те, що властолюбний чоловік потрапляє в полон закріплених традицій? Чи це не конфлікт, коли влада погано лежить і він наважується її взяти?

*Курбас:* Тут найважливіший порядок, який мусить бути порушений, мусить бути боротьба, певний акт трагічного насильства, він мусить бути зламаний, щоб могла бути досягнута мета. Конфлікт у “Макбеті” такий: суб’єкт з таким характером, як Макбет, з такою палкою жадою влади, як Макбет, у такому соціальному становищі, як Макбет, у становищі, дуже близькому до короля, правдоподібність здобуття влади близька, підживлюваний природним руйнівним началом, він стоїть на волосину від

можливості влади; а до того ж — закорінена традиція певного порядку, в якому є такі, а не інакші уявлення про чесність, про традицію шотландської корони, вірність королеві, святість корони королівської — таке становище при наявності поштовху, даного відьмами, мусить спричинити певну боротьбу, котра в даному разі закінчується перемогою того самого порядку; перемагає порядок, а не особа. Між цим порядком і Макбетом, як втіленням антипода цього порядку, тобто зла, ведеться боротьба. І от, коли писати не такий газетний матеріал, накреслювати драматичний конфлікт — треба давати те саме, треба давати якихось людей з якимись характерними прикметами, які визначають їхні вчинки, або другу силу, яка визначає їхні тенденції, також умовного характеру, і ситуацію, в якій вони стоять і з якої постане та боротьба. І, може, з такого зіставлення: жадоба Макбета до влади і такий порядок у народі, в таких обставинах близькості досягнення цієї мети, оскільки він тан, — чи може вийти з цього епос у першу чергу? Напишеться драматичний конфлікт, підставте під цей порядок осіб, призначте сили, які Макбета спонукають — мусить вийти драматичне дійство.

Повторюю: накреслити конфлікт — це є так означити якісь протилежні сили і поставити їх у таке співвідношення, щоб мусила постати боротьба. Яскравий зразок конфлікту — це “Ромео і Джульєтта”, дві ворожі родини і закохана молода пара. Мусить бути страшна боротьба, аби молоді досягли своєї мети. Коли розбирати конфлікт у п’єсі, то це має ту незручність, що це є вчення теорії драматургії. Воно має свої добрі сторони, і на класиках можна багато чого навчитись і треба вчитись; але ми доходимо до такого положення загального конфлікту, на підставі якого можна побудувати багато конфліктів. Коли підходити знизу, ми дістаємо м’язи конфлікту.

Завтра візьмемо тему і будемо складати конфлікт.

22.04.1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 26

**Присутні:** *т.т. Курбас, Тягно, Крива, Отмар, Макаренко, Лішанський, Карпенко, Кононенко, Івашутич, Усенко, Стрелкова, Савченко, Шутенко, Кудрицький.*

Порядок денний: доповідь про “Бубуса” і “Жакерію”.

*Крива:* У п’єсі “Учитель Бубус” центральна постать — Бубус, постать театральна, вся п’єса побудована на ньому. Він потрапляє в різні смішні ситуації внаслідок своєї роздвоєності, неухвалюваності й т. д. Його фантазія, захоплення доходять до того, що він проголошує себе мало не пророком — і раптом він знову звичайна людина, нещасний учитель. Учитель — це представник гнилої інтелігенції. Ситуації переплітаються з побутом правлячого класу в Німеччині. Побут виявлений у цій п’єсі у найідкішій сатири. Персонажі: барон, матуся з двома дочками, яких вона хоче видати заміж, комерційний радник, його коханка, генерал, пастор, міністр красних мистецтв. П’єса — це сатира на нездоровий побут цього класу. У п’єсі є сатира на флірт, ошуканство, шантаж, острах, у якому вони живуть,

сатира на клас, який тримає такого інтелігента, як учитель. Дія точиться на фоні демонстрації на вулиці. Її можна поставити, але треба багато чого переробляти. П'єса така, як вона є, нічого не являє собою, ніякої акції; можна дати легкий гумор, переробивши революційні натягнутості, дати висміяння інтелігента-вчителя.

*Курбас:* Чи підходить вона до нашого репертуару?

*Крига:* Можна поставити, переробивши багато місць, багато натягнутостей; треба змінити кінець, щоб п'єса не кінчалася революцією, щоб не було тенденційності, зробити сатиру для висміяння аристократії й інтелігенції; переробити початок, сценки, які мають значення балачок і затримують дію. Коли вивести ясно смішні ситуації Бубуса, то п'єса може бути прийнятна. Текст, слова смішні, Бубус — ганчірка, яка може викликати приемне споглядання, висміяння. Цією п'єсою можна показати, що є такий побут, така інтелігенція, як протилежність тому, що повинно бути. Чим різкіше поставити це, тим легше можна досягти того, що глядач скаже: добре, що в нас таких немає.

*Курбас:* Коли б ми поставили по бальній системі: необхідна, припустима, можлива на безриб'ї, неможлива до постановки,— як ви її оціните?

*Крига:* Припустима.

*Тягно:* На мене п'єса зробила таке враження: така, як вона є, вона не має такого глибокого підходу, і її вияв не свідчить про глибокий підхід автора. Сама ідеологія — сама по собі певна натяжка, щоб дотримати її в аспекті радянському — справа слабка. Крига правий, коли він каже, що це все, весь фарс, який проводиться на певному фоні, наростаючи напередодні революції, і другий, і третій акт під час революції — не рятують її від того, що автор може і хотів зробити з боку ідеологічного. Я думав з Лішанським над постановкою цієї п'єси, і ми спинилися на такому: постать Бубуса може бути цікава, коли вона не буде взята в аспекті, в якому пропонував Крига. Коли взяти самий фарс і відкинути контрастове тло революції, на якому була б більше виявлена та ситуація, в яку потрапляє Бубус; виявлення цього тла шляхом інтермедії в певному агітаційному аспекті, героїзм боротьби класу за визволення — вся кампанія могла б виграти, а не програти. Ми спинилися на тому, що так, як у кіно існує система “авточас”, вона була б не “Учитель Бубус”, а основою мала б бути сама революція, і всі події були б подані в інтермедійному порядку, що мало б давати контраст без будь-якої шкоди; тільки більш загострити фарсовий бік, причому можна було б за рахунок скорочення, певних купюр, і при певному збитті в більш компактні сцени провести лінії, які б уклалися в певному часовому сполученні і давали б певний контраст. Коли ми перейшли на другий штандпункт, коли було сказано, що не сміє бути агітації, а повинна бути вже пропаганда, ясно, що сама п'єса і матеріал — він сам себе покриває, п'єса зробилась нецікавою. Ми нічого більше не робили. Цікава постать самого Бубуса. Бубус не тільки ганчірка-інтелігент, він до певної міри попутник. Коли поставити Бубуса в іншій ситуації, Бубус міг би тільки виграти. В цій ситуації Бубус не сценічний настільки, що не можна, не варто витрачати на це сили. Він дає певні мо-

жливості для нових розв'язань матеріальних поєднань. Можна п'єсу побудувати на перетворених масках. Бал — не підходить.

*Курбас:* Я читав цю п'єсу. В мене таке переконання: товариші мене не переконали цими доказами, що її можна було б поставити. З неї така пустака віє, такий дешевий агітфарс, і прийомами театральними такий банальний,— правда, смішний,— що в ній немає того матеріалу, з якого можна було б щось зробити. Коли переробляти, хіба що можна було б узяти ситуаційний стрижень і писати нову п'єсу. Важливо те, що фактично інтелігент, з якого Файко хоче посміятись, якого він висміює,— це він робить страшенно плоско, і небагато часу він на це витратив. Коли читаєш п'єсу — Бубуса буде шкода, він дуже симпатичний дивак. Це не предмет для сатири,— такі люди, як Бубус, їх не можна кривдити, це страшенно по-дурному, по-дурному з цих людей насміхатися, навіть з їхнім примиренством. Це однаково, що сміятися з тих, хто кривий на ногу. Це не той інтелігент, якого треба висміяти, і все воно таке затаскане: наприклад, дочки, яких хочуть видати заміж, і т. ін. Я думаю, що “Бубуса” викинемо. “Бубус”, якщо це привід для експерименту — то він виправданий; я думаю, що Мейерхольд так його і ставив. А нам цього не потрібно.

*Ухвалили:* П'єсу до постановки не приймати.

*Савченко:* Про “Жакерію”. Щодо назви. Це, значить, дуже розповсюджене ім'я — Жак. П'єса малює феодальні часи, боротьбу селянства з феодалами. Написана у формі драматичної хроніки. Надзвичайно змальовані типи того часу, змальоване яскраво криваве середньовіччя, де розверзається прірва, з людьми, над якими панують своєрідна мораль, закони. Типом центральним саме й був цей мужик, земля якого належала феодалам. Найжахливішим були забобони, користолюбність, неписьменність, темрява, що панувала не тільки серед селянства, але й серед духівництва. Феодали грали роль, бо вони призначали угодних собі абатів. Тут ціла низка яскравих постатей того часу: лицарі, селянство, ченці і т. д. Фабула п'єси: селянство доведено до такого відчаю податками феодалів, що воно готове піти на все, аби звільнитися від панщини. Воно дезорганізоване. Абат викликав обурення Жака, і він, користуючись незадоволенням селянства, бере в свої руки рух проти сеньйорів. Селянство, не маючи провідного осередку, спирається на розбійничу ватагу і найманих вільних лицарів тодішнього часу; він перетягує їх на свій бік і йде проти сеньйорів. Повстання розгорнулося. Під час походу на їхню резиденцію перелякані феодали посилають парламентарів просити перемир'я. Жак передбачив, що вони можуть ошукати. Селяни не бажають вести далі війну, тим більше слухаючи агітацію парламентаря; феодалам пощастило домогтися перемир'я, перетягнути на свій бік військо і розкласти селянську армію, відтягнувши час; зібрані королівські сили вдарили на селян, які розбіглися. Так повстання провалилося цілком. Щодо того, яке значення це має в наші часи. Мені здається, що, безумовно, оскільки тут зачеплене таке злободенне питання, як селянське,— варто. Драма розгортається, що призводить до обурення поведженням феодалів, святенництвом; п'єса була б дуже цінна в нашому репертуарі. П'єсу написано на

тридцять епізодів, які надзвичайно важко компонувати. Коли б переробити її — вона була б цікава.

*Кудрицький:* Я думаю, що не було б потрібно показувати голий історичний факт, тим більше, коли ми не мислимо собі чисто історичних установок. Я собі її не так мислив. Мені цікаво, як треба підійти з чисто ідеологічного боку, в якому аспекті розв'язувати цю п'єсу, як підійти до неї, щоб вона була сучасна. Скільки б разів я її не читав — я не думав її використовувати, як пов'язану із селянським рухом. Тут важливий момент класової боротьби, це героїчна річ, трагедія страшенно сильна. Цей момент зовсім не ясний — як її наблизити до нас, щоб вона була для нас цікава.

*Савченко:* Мені здається, що в нашому репертуарі не може бути одноманітності, ніби ми дотримуємося певного принципу, що от сучасне, та й годі. Ця п'єса має установку і на сьогодні. Тип цей — Жак — виведений якось так, що треба взяти віжки в свої руки і вести повстання самому. Є маса моментів антирелігійних, мораль тодішнього часу і т. д.

*Кудрицький:* Це побічні мотиви. А от важливий самий ключ, за що зачепитися, щоб п'єса стала необхідною для нас. Такі моменти, як антирелігійні — це побічний момент.

*Лішанський:* Я не згоден з Кудрицьким. Так тікати від історичності не треба. “Жакерія” була дуже актуальна річ. Тепер у трошки інакших формах ведеться придушення класової боротьби. “Жакерія” існує. Коли її взяти в історичному аспекті — це буде цінна демонстрація того, як було і як є тепер. Пришити нічого не можна, ніякого іншого ключа не потрібно. Таким способом вона не втратить своєї актуальності, коли ми візьмемо її в історичному аспекті. І вона буде так само цінна, як і сучасна річ.

*Тягно:* Я думаю так само, як Лішанський. Історія тим самим, що вона історія, коли вона береться і підноситься якось глядачеві, — вона стає прийнятною для глядача. З другого боку, я не думаю, що її треба було б ставити з детальним відтворенням усіх історичних деталей. Сама по собі п'єса така, як вона є, — вона дуже добра; наскільки вона може бути прийнятна, мені здається, що вона дуже яскраво подана, і кожен факт буде дуже цікавий. Ідеологія перебуває в певному аспекті пропаганди, не лише агітації. Тут тільки те, що нас прямо торкається: чому ми беремо селянство західне, а не наше? Етичний матеріал може нам стати на перешкоді. Історія України мала не менше трагедій, як історія західноєвропейського селянства.

*Кудрицький:* Коли я це говорив, то не тому, що я був проти. П'єса — це такий драматичний матеріал, що він сам буде прийматись, але того мало. Треба знайти такий ключ, щоб ця п'єса живо затрепетала сьогодні.

*Макаренко:* “Жакерія” — питання, яке не віджило ще й тепер. Найкращий доказ цьому — Болгарія. Радвілада також ще не вирішила зовсім аграрного питання. Тим більше, коли цю п'єсу ставити в місті, то це мусть мати велике значення. Війна захопила обидві стихії — і селянство, і робітництво. П'єса, піднесена навіть так, як вона є, буде цікава.

*Савченко:* П'єса характерна для епохи опричнини. Не треба боятися, що ми беремо французьке селянство. П'єса має установку на сьогодні.

*Курбас:* Я думаю, що п'єсу не тільки бажано поставити, а навіть конче потрібно поставити. Я цілком розумію Кудрицького, який тривожиться, щоб це не було академічним спектаклем, історичною п'єсою, котра має тему соціальної боротьби, але яка від нас настільки далека, що ми можемо багато таких п'єс знайти, коли їх треба (наприклад, "Ткачі" — також добра п'єса). Мені здається, от як із цією справою: що нам не важливо, з одного боку, розуміючи питання змісту, зовсім не важливо, з самого життя беремо чи беремо з середньовіччя, чи теперішні часи. Важливе не питання змісту, а питання зрозумілості. Глядач цікавиться тим, що для нього є цілим світом. Тільки цей момент може грати роль, бо ми не агітуємо. Ми це, як основну лінію нашої театральної роботи на найближчий рік, відкинули. Ми про це багато говорили і правильно міркували. Тут виходить так, що тому, що ця п'єса історична і ще не в наших краях діється, — може бути небезпека, що вона буде незрозуміла. Вона мусить бути зрозуміла для нас. Без того — ні кроку. Незрозумілість, можливо, полягає в дивних іменах, місцевостях, установах, наймане лицарство — але все це дрібниці. Фактично п'єса яскраво побудована на суперечностях, які є такі загальні й вічні; категорії людей: поміщик, попи, селяни — це все абсолютно зрозумілі персонажі. Те, що незрозуміле, щодо лицарства — це може бути пояснене в програмі чи промові, оскільки в п'єсі не можна цього пояснити; для нас найважливіше от що: що хоч ми можемо піднести цей матеріал у цілком зрозумілому вигляді, припускаю, що, може, для нас важливо, що все-таки ми хочемо щось будувати у громадській психології, щось розвивати, і тут висувається питання ідеї, яку ми захочемо покласти в основу цієї п'єси і яку ми в постановці, а навіть у можливій переробці дамо. Таке трактування, постановка п'єси, яка б цю ідею найяскравіше висунула і викликала у глядача в даному разі, на мій погляд, певне утвердження і інстинктивне сприймання зовсім звичайних пізнань революційної тактики. Чим є ця п'єса і тема? У темі є правда, історичний факт; тема — неорганізованість, розбрат, темрява, здатність піддатися провокації, довірливість, забобонність селянських мас, а також страшенно яскраве, позбавлене всяких оболонок ідеологічного порядку панство, і воно подане у всій наготі своєї людської безвартості, брутальності, грубості, звірячості, страшенної глупоти, і при тому страшенної хитрості і т. д. У п'єсі є момент пануючої брутальної сили, як начала, що розв'язує такі речі, і хоч тут про це може не говоритися, однак це, власне, перенесення в інстинкт глядача якоїсь тривоги, боязні такої ситуації; перед змальованою ситуацією маса інстинктивно відчуває потяг до освіти і т. д. Коли б було якось підкреслене не сказане словами чи то виділенням фігур, чи образу, чи виділити особу з якимись словами чи переживаннями, яка б шукала виходу з цього становища, надати цій картині певного руху, бажання якогось кращого, доцільнішого способу громадського життя і свідомості, коли б режисер міг так підійти до питання, коли б п'єса саме про це кричала, бо саме це сильне у всьому, в кожному вчинку, у своєму вигляді, у тому, як говорять, що от ми у безвихідному становищі, ми темні, поза всякими героїчними вчинками, поза цим усім, щоб за побутовими рисами, які тут накидані і які автор, коли йому "дати роль мужика", — що

він зараз ще додасть, за тими рисами, за моментом піднесення боротьби, яке там є, якби за цим не згубилося, а навпаки, підпорядкували трактування для більшого сприймання масами, коли б добре була побудована пануюча верства, з'ясована сліпа сила, яку можна купити, коли б це кричало зі спектаклю і зовсім виразно лишилось у почутті глядача — це було б певним досягненням. Це виховання громадської психології, прогресивної, комуністичної психології. І тільки при такій умові. Очевидно, тут ніякі інтермедії не врятують, ніякі підходи антирелігійної пропаганди не потрібні. Вона є в самій п'єсі. Вона не мусить мати особливо агітаційного жезла. Тут важливо, що п'єса така сильна, що коли б ми тут навіть повторилися зайвий раз у розумінні змісту, коли б не дійшла ідея, яка написана, котра із зовнішніх фактів впливає, і оскільки це було б сильно, воно не було б зайвою витратою енергії. П'єсу треба переробити, скоротити, треба над нею багато працювати. Я думаю, що так треба її й залишити, щоб селяни zostалися переможеними; в тому й трагедія темряви — нічим агітаційним не кінчати.

Ухвалили: Прийняти п'єсу до постановки.

Т. Тяглові доручається запропонувати в найкоротший термін проект постановки. Дозволяється іншим товаришам, режисерам, лаборантам також принести побіжні проекти.

24. 04. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 27

**Присутні:** тт. Курбас, Кудрицький, Шмайн, Лішанський, Тяго, Шутенко, Савченко, Кононенко, Макаренко, Івашутич, Балабан.

Порядок денний: конфлікт.

**Курбас:** У "Більшовику" є замітка під заголовком "Профробота і тромбон", яка не проситься на сцену; але припустимо, що тільки цей матеріал нам вдалось дістати і за цим матеріалом треба скласти п'єсу. Звичайно, найперше треба докопаться в цьому матеріалі певного драматичного конфлікту. Висловимось по черзі в цьому питанні — який конфлікт можемо побудувати, маючи цю замітку.

**Кононенко:** Конфлікт може бути такий. Завком не вміє провести як слід роботу, і він потрапляє в такі умови, де зустрічається із зовсім свідомими робітниками, і завдяки цьому виникає конфлікт між робітниками і фабзавкомом.

**Кудрицький:** Можна брати не точно ситуацію, яка тут є. Коли ми собі уявимо, як це часто бувало, як траплялися такі голови завкому, які вміли добре туману напускати і завдяки нахабній вдачі потрапляли на відповідальні місця, на яких вони користувалися великою владою, — люди з таким вивихнутим розумом потрапляли на місця, які давали їм можливість проявити владу. Оскільки ж таке виявлення влади тягне за собою шкоду, то тут може бути багато моментів для конфлікту. Наприклад: певні норми роботи, певний комплекс правил, які вимагаються на місці від завкому.

**Курбас:** На цьому ґрунті можна зробити конфлікт.

*Івашутич:* ЦК спілки цукровиків виносить певні постанови, предзавкому не проводить цих постанов у життя, і виходить машинка. Постановляють одне, а роблять інше. Це веде до дезорганізації робітників. Виходить конфлікт.

*Курбас:* Нема того, щоб провело — тягти треба.

*Усенко:* Робітники одержують завдання досягнути стільки-то відсотків виробництва. В цьому зацікавлені колишні службовці на цукровому заводі, бо робітники багато зароблятимуть і будуть великі відрахування. Свідомість робітників росте. Закінчують сезон, переобирають завком і своїх людей. Справа в тому, що службовці намагаються всілякими способами замазати робітникам очі. Перетягується увага робітників на інший бік, на влаштування розваги, придбання оркестру. Справа доходить до того, що всі гроші, які робітники заробили, пускаються на легковажні розваги. Коли робітники усвідомили собі цю справу, вони починають кампанію з завкомом.

*Курбас:* Ви розповідаєте фабулу нового допису нового оповідання. Це не конфлікт, який мусить бути драмою.

*Лішанський:* Випадково на місце завкому потрапляє інтелігент, молодий чоловік, абсолютно незнайомий з роботою. Йому хочеться виявити індивідуальність. Він вирішує піднести культроботу, читає вірші і т. д. Такий метод роботи стає робітникам ясний, і постає конфлікт. З одного боку, людина з її методом роботи, з другого боку — бажання звільнитись від цього.

*Курбас:* Розповідь також. Усе це свавілля. Його не примушують.

*Балабан:* Предзавком не відповідає своїй посаді. З одного боку — бажання лишитись на цьому місці, його становище між робітниками, з другого боку — його індивідуальність, яка вимагає зовсім іншого, а згори — око влади.

*Курбас:* Тут щось є. Є момент, що людина потрапила в такі обставини, в яких вона весь час у небезпеці, що її викинуть. Вона примушена щось робити, але не може утриматися тому, що навколо всі чогось від неї вимагають. Друга сила, протилежна — це око влади, яке є моментом, що підганяє. Тут є конфлікт.

*Тягно:* Я використав завкома, про якого говорив Балабан, і капельмейстера. Завком не вмів працювати. Йому конче хочеться затриматися на посаді. Він видає свою дочку заміж за капельмейстера. Робить комбінацію з оркестром. Оркестр є. Робітництво незадоволене по своїй лінії. Завком працює на змичку міста з селом. Село може бути задоволене. Сімейна сварка у дочки, посварені зять і завком стають один проти одного. І в них боротьба, тому що капельмейстер робить усе, щоб розкрити всі хиби в роботі завкому, маючи робітничу масу за собою, і завком проти нього з селянством, яке не розуміє даних ситуацій.

*Шмайн:* Тягно хотів конкретизувати певні постаті конфлікту. Додати тут можна доволі. Тут треба знайти ті елементи, які дають конфлікт, ту основу — кістяк, який обростає тілом. Те, що дав Балабан, правильно, там є пункти “за” і “проти”, нерівномірне становище, яке виливається в боротьбу. Думаю додати: людина, яка потрапила в обставини, які вимага-



ють реальних вчинків, людина недосвідчена, яка працює не за своєю професією, або нещасний учитель, який потрапив у ці обставини, може, навіть по протекції,— робітники його не приймають, він людина чужа. Його не хочуть, він вигадує різні форми, комбінації, як виграти симпатії у робітників, з одного боку, і відвернути увагу від інших елементарних потреб, з якими він не може впоратися; людина, яка за світоглядом є мрійником і хоче дуже легко залагодити справи і потреби,— все-таки це б'є її по голові. І коли вона після багатьох всіляких комбінацій докотилася до того, що витратила 1000 крб. на оркестр, і вже щаслива, що все буде, вся культурбота буде,— в сумі зустрічається з тим, що треба внести 2%, і це нищить усе, бо в людини немає грошей.

*Курбас:* Це розвиток сюжету. Конфлікт може бути інакший. Зовсім інше — конфлікт на поверхні і конфлікт, що рухає все. Зовсім щось інше, коли ми широко розкажемо про таких-то людей і т. д., які враз через якусь там подію сваряться. Це конфлікт, але це місцева боротьба. Потрібний якийсь глибший конфлікт поміж ними стосовно ситуацій, характерів, їхніх інтересів, глибших причин, які б примусили їх сваритися, побитися, зробити цілу драму. Що є характерним для драматичного конфлікту? Це є те, що намічені нами в конфлікті персонажі перебувають відразу в стані певного роздратування, яке примушує їх діяти. Коли ми говорили про Макбета, то йшлося про характери, особливі ситуації, підшепти, які на нього впливали; він кохався в тій ситуації, яка утворилася відповідно до його славолюбного характеру,— це є тема; він мусить якось діяти. Не можна собі уявити, щоб Макбет сидів, нічого не роблячи. Він мусить щось робити. Щодо техніки складання конфлікту: як підходити до матеріалу і як знаходити конфлікт? Можна таким чином, як це розв'язав Балабан — у даному разі, що він вліз у шкуру персонажа, почув себе в якихось неспокійних обставинах, і вже, з цього виходячи, побудував ці обставини. Найважливіше, що ясне — цей неспокій, це підкреслене виведення з рівноваги. Можна це робити так, а можна інакше. Можна підходити таким чином, і це буде правильніший шлях, який дасть змогу розкрити всю історію. Це є шлях знайдення в цьому матеріалі основної теми. Що є темою у цьому матеріалі, що казав Балабан? У цьому матеріалі темою є радянський кар'єризм. Визначивши тему, нам страшенно легко дається, при наявності певного матеріалу, винайти конфлікт. Маючи тему для побудови сюжету, фабули, характерів, фігур і т. д. Побудова буде не випадковою, а доцільною через те, що, наприклад, у "Макбеті" леді Макбет щось відтінює, в чомусь допомагає, доброта Дункана в чомусь допомагає і щось відтінює, Банко щось відтінює у розвитку всієї дії. Все походить від цієї основної теми. Все їй підпорядковано, і конфлікт у даному разі є в певній площині принциповою річчю — через те, що він тим самим є певною єдністю, яка проймає весь твір, яка є принципом. Тут маємо, наприклад, кар'єризм: тим самим, що ми поставили цю тему, ми вже мимоволі до певної міри влізаємо в шкуру цієї людини, через те що кар'єризм — це певний психологічний стан, перебування в певній небезпеці: в залежності від матеріалу людина так чи інакше формується, набирає певного вигляду; другий крок після намічення теми в площині цього матеріалу — це

знайдення плану, аспекту, в якому це може бути розв'язано. Що ми маємо в цій історії? Тут ми маємо невідповідність поміж потребами, обов'язками цього завкома і потребами його підлеглих по лінії профроботи, а з другого боку — невдала закупівля оркестру. Поставте героя між цих двох речей — потребами, з одного боку, і закупівлею інструментів — з другого.

Другий приклад: допис під заголовком “Дальні печери”.

Макаренко: Тема — бажання довідатися правду про святих, про мощі. Ченці не допускають до цього.

Курбас: Є тут драматичний конфлікт?

Савченко: Можна трагічний знайти.

Курбас: Чи тут є рух, чи є принцип?

Макаренко: Скрізь захована правда, дійсність речей. Одна сторона хоче її розкрити, друга не допускає.

Тягно: Був час, коли хотіли вивезти мощі з Лаври. Конфлікт поміж частиною партії та іншими. Боротьба за проведення певної комуністичної ідеї; з другого боку — вся темна маса, як попи й інші, в боротьбі за те, щоб не вивозити мощей. Мощі самі по собі зумовлюють конфлікт.

Савченко: Це передумова конфлікту.

Кудрицький: Нема конфлікту. Постанова влади — вивезти мощі. Духівництво не має таких засобів.

Шмайн: Стан ліричний — страх. Нема драми, нема протидії. Коли взяти тему таку: хочуть вивезти мощі — духівництво не дає, веде агітацію по селах, робить оновлення образів і т. д. Проти дій влади. Можливі виступи.

Балабан: Центральною фігурою, яка викликає конфлікт, я беру духівництво; беру свідомість тих людей, які позбулися релігійного дурману, і третій елемент — селянство, яке ще вірить до певної міри. Постає боротьба поміж двома свідомими частинами, у які вплітається третій елемент — несвідоме селянство. Діяння двох сторін на третю.

Курбас: Це краще розповісти, описати у великій епічній поемі. Драмою воно не буде.

Кононенко: Тема: боротьба двох істин. Одна істина основна — незнання. Друга — безрозумність, і ченці, які не знають, що можна пізнати Бога розуму; вони вірять, для них нема нічого, крім віри. Вони мають за собою все селянство. З другого боку, вони служать і приходять не як культурні червоноармійці — комсомольці, які сміються з їх свята святих. Тут боротьба.

Балабан: Посередині — духівництво, з другого боку — свідомі частина, яка діє на несвідому. Люди, які починають помалу ставити питання духівництву, чи це правда, що релігія — дурман. Це примушує духівництво замислитися над тим і вигадувати щось для роботи на майбутнє. Вишукувати нові мощі.

Курбас: Можна зробити з цього конфлікт, але нема рушійного елементу.

Івашутич: У червоноармійця — боротьба двох начал: в ньому є спадщина, яку він дістав від батьків, і та наука, яку він дістав в армії.

Курбас: Психологічний конфлікт для оповідання. З нього можна і драму зробити, розробивши ситуацію, драматичний конфлікт персонажів і т. ін.

Крига: Тема — спокуса. Дідок прийшов у Київ для підняття своєї віри. Опиняється при розгляді мощей поруч із веселим червоноармійцем.

*Шмайн:* Коли б цю тему назвати фанатизмом!

*Курбас:* Є фігура руху.

*Шмайн:* Дідок, який має велику родину, приходять у Лавру, щоб переконатися, чи ще є Бог. Він знає, що Бог є, що він виведе його з нещастя. Святі мощі привели його зі Смоленська в Київ, і тут нараз реальний факт, що при обстеженні мощі виявилися барахлом.

*Курбас:* Оповідання. Дія одна після другої.

*Кудрицький:* Дідок внаслідок фанатизму загнав удома все, що мав, і привів свого молодшого сина з наміром постригти його в ченці. Зустрівся тут із своїм сином, червоноармійцем. Виникає конфлікт.

*Курбас:* Це буде автодиспут. Конфлікт у “Макбеті” є не що інше, як убивство Дункана. Рушила справа від примар, відьом. Сюжет у “Макбеті” — прагнення до влади. Конфлікт — не саме тільки голе вбивство. Коли б знайти визначення конфлікту, якраз у тій стадії створення драми, до якої ми відносимо не те, що ми пояснюємо в драмі, а конфлікт, як певну ситуацію (внутрішню чи зовнішню — це не важливо), то це був би колосальної важливості педагогічний акт. Класифікація може вийти з того, що має якесь певне визначення. Завдання стоїть у цій площині, що коли б це нам вдалося, ми б за два дні стали драматургами; визначення остільки вичерпне, щоб усі вимоги були конкретизовані для конфлікту, як вихідної точки для драми. Те, що ми хочемо знайти шукаючи, то є вихідна точка, бо тема сама по собі не є вихідною точкою, вона — статична річ сама по собі і не передбачає драматичного розв’язання. Немає теми специфічно драматичної. Всі підручники драматургії обходять цю дефініцію, і, по-моєму, якраз у цьому є весь їх недолік. За підручником драматургії не можна зробитися драматургом. Це зовнішні правила, які можуть послужити для орієнтації, але не можуть розвинути даних драматурга. Треба вдарити в центр, на якому будується конфлікт. Це є найголовніше питання конфлікту. Зрозуміти і почути конфлікт — це значить мати все готове. Фантазія робиться підпорядкованою досвіді.

26. 04. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 30

**Присутні:** *т.т. Курбас, Бортник, Тягно, Василько, Кудрицький, Макаренко, Балабан, Івашутич, Савченко, Отмар, Кононенко, Карпенко, Шутенко, Крига, Лішанський.*

Порядок денний:

I. Звіт про поїздку в Харків (інформація).

II. Питання репертуару: “97” і “Жакерія”.

*Курбас:* Я був у Харкові, і там справи зовсім не стоять так трагічно, як передавав Христовий, а навпаки, справи прийнятні. Перспективи на осінь такі, що будемо одержувати всього разом, може, й більше як 50000 крб. — це дуже багато, коли додати підвищені касові збори — це значить, що ми зможемо розгорнути роботу. 30000 крб. дають на самий

театр. На режштаб треба скласти окремих кошторис. На клубстанцію, сільтеатр і інші станції також. Хочуть, щоб ми мали студію. В залежності від того, як складуть кошториси, як підтримають їх, в усякому разі не менше 10000 крб. можна рахувати виключно на Об'єднання. В Києві одержимо не менше 10000 крб., тим більше, що Терещенко від'їздить у Донбас. Гірші справи з можливостями літньої роботи, через те що немає вільних коштів. До 1 жовтня важко дістати грошей. Можливо, що в зв'язку з тим, що наш театр буде державний, може, вдасться що-небудь скубути в раднаркомі, але це вилами по воді писано. Ще можливо, що дістанемо що-небудь в ГК. Весь майбутній рік ми будемо твердо стояти на ногах. Дістав я певну обіцянку від Куліша через гартованців, що п'єса, яку він зараз пише, — п'єса називається “Комуна в степах”, — вона має бути, як розповідають очевидці, безконечно кращою від “97”, драматичнішою, театральнішою, яскравішою, — цю п'єсу ми дістанемо. Відтак він пише якусь комедію, на яку ми можемо розраховувати. Привіз п'єсу Дніпровського “Любов і дим”. Комусь із наших товаришів треба буде її докласти для можливої переробки — хто буде мати особливу охоту. Я з великою охотою стану до помочі. Сюжет п'єси дуже сценічний. Коли викинути 50%, а 25% дописати — то буде цілком прийнятна п'єса. Переробити будову п'єси, і може вийти п'єса, яка з чотирма балами може у нас піти. ДВУ згодився видавати всі наші речі, які ми будемо мати, на свій кошт, оплачуючи нам гонорари і т. д. Забезпечено фінансування нашого журналу, який не буде вузько березільським, а буде обслуговувати театр у Всеукраїнському масштабі. Нам цього й треба.

В Харкові взагалі, може, через те, що ми не відгукувалися ні на які образи, склалося враження, що ми страшенно витримана організація і всі з нами страшенно рахуються. Я переконався в цьому кілька разів, до чого ми гірше уявляли собі справу. Наркомос робить те, що він може. Величезний тягар на його плечах — це організація опери. Юра не дістане на наступний рік нічого. Гроші розподіляються на театр Михайличенка, Заньковецької, Шевченка, Одеський театр, Вінницький і т. д. Ми єдині, що будемо одержувати таку високу ставку. Юра має підтримку кооперації і в худсекторі. Скрізь по інших місцях до нього ставляться так собі. В усякому разі листа, якого він складав, забезпечуючись у тому, що він має зостатися центральним “постійним місцевим театром у Харкові” — ця справа не вигоріла, бо йому скрізь відповідали, що “Березіль” стоїть набагато вище від нього. Доконав його “Вій”. Скептично на нього тепер дивляться. Був у них тиждень, коли в них сталася паніка, навіть самі актори говорили, що в Харкові місце “Березолу”, а не їм, і що вони повинні мати місце в Одесі. І Юра сам каже, що він не може бути певний, чи він буде в Харкові. Коли б натиснути, то можна було б дістатися до Харкова. В Харкові нам треба бути обов'язково. Все-таки Київ робиться дірою. Харків зробився живим містом, з'їхалась маса людей. Живий він у всіх відношеннях. У розмові з Христовим виникла така пропозиція, щоб нам дати театр металістів у робітничому районі Харкова в заводі “ВЕК”. Там є два театри, з котрих один нам пропонував Христовий віддати. Маючи цей театр, ми мали б можливість два-три рази на тиждень грати в місті. Два-

три дні ми з цим носилися, і я вже мало не згодився на цю пропозицію, але Солодуб противився, кажучи, що Київ не можна лишати без театру. Але коли б ми наперли, ми могли б бути в Харкові. Перед Києвом ми маємо деякі зобов'язання. І тільки на той випадок, коли Київ відмовиться дати грошей, то поїдемо в Харків працювати і відкривати сезон. У харкові ми страшенно потрібні. Там багато людей, найкращих людей України в розумінні талантливості й громадської рухливості, але по лінії театру там нічого немає. Пишуть п'єси, і ніде їм порадитись. Немає на чому взоруватися. Я виїхав з Харкова з дуже гарним враженням, як ще ніколи.

“Комункульт” розкасований. З “Гартом” обговорюються пропозиції про зближення чи злиття. Я висував пропозицію залишення будь-якої боротьби, а більшого зближення. “Гарт” ставив пропозицію злиття. Я не маю права цього вирішувати, і справа ця з'ясується не раніше, як десь протягом літа. І, нарешті, нам не пече. Директором опери буде, мабуть, Каргальський. Бондарчук поїхав звідтам із довгим носом. Комункультівці підняли його в Наркомосі на глузи, питають його, що він зробив. Він відповів: “Хотіли мене [...], одним словом, їм це вдалося”. З тим і поїхав. Все-таки кажуть, що він буде директором побутового театру з таким складом акторів, як Саксаганський, Сабінін, Борисоглібська та ін., або режисером дитячого театру. Побутовий театр намічають перевести в театр металістів, однак робітники не хочуть такого театру. На чолі цього руху “проти” стоїть Йона Шевченко. З робітниками рахуються більше, ніж із Головопалтосвітою. У металістів була цей сезон російська трупа, напівхалтурна. Хоча одержувала 15000 крб. субсидії від металістів і ще щось одержувала від ГВК — все-таки прогоріла. Вони грали такі речі, які абсолютно нікому не потрібні. Найліпші, і це було типовим для цього театру, були “Розбійники” Шіллера. Семенко і “Комункульт” не думають робити ніякої організації — дуже правильно, бо ЛЕФ розбився по всій лінії. В Москві журнал “ЛЕФ” закритий. Міркують над тим, щоб щось видавати. “Комункульт” хоче існувати літературною групою. Будуть видавати альманахи, збірники під заголовком “Фламінго” чи “Гольфштрем”. Настрій у них бадьорий, але публіка слабка і в “Гарті”, і в “Комункульті”. У гартованців найсильніші Яловий і Слісаренко, у “Комункульті” — Семенко, Бажан, Шкрупій.

ВУФКУ виписало п'ять режисерів, платить їм великі гроші; з тих п'яти такі режисери: Перестіані, Гардін чи щось таке, Висковський та ін. ВУФКУ дістало багато апаратів, найновіші моделі освітлення, взагалі справа поставлена по-європейськи. Бучма буде грати Шевченка за умовою в ті дні, коли він буде вільний у “Березолі” від вистав. Кажуть, що Гринько буде наркомосом. Шумський буде головним редактором нового українського “Комуніста”.

II. Питання репертуару. Мінімум дві п'єси повинні бути в роботі, за винятком моєї п'єси. Одна з них — “Жакерія”. Її мусимо підготувати настільки в грубих рисах, щоб 1 липня Тягно міг взятися до роботи. Якась друга річ мусить бути ще більше готова, щоб могла 15 червня піти в роботу, тільки навряд чи до 15 червня ми зможемо що-небудь зробити. У зв'язку з тим, що гроші будуть одержані пізніше, відпустку треба буде

продовжити до 1 липня. Товариші, які мають роботу,— намічайте собі лаборантів. (Тягну заявляє, що лаборантом обрав Лішанського.) “1881 рік” треба мати в резерві. Ставити в першу чергу не варто, бо тема далека.

Може, ми могли б спинитися на “97”, бо це легша річ, і з неї починати було б дуже добре. Переробляти багато не можна. Треба поставити інакше. Розмови настільки соковиті, що ті сцени беруть. Важливо, як подати. Може, можна щось додати, переробити, переставити, щоб зробити п’єсу більш дійовою. В п’єсі найцінніше не те, що говорять, і не те, що з голодом діється, історичний спогад,— для нас цінне те, що ось нове село, КНС, три чоловіка при масі, револьвер на столі, останній член КНС вмер, а він бере владу в руки. Решта не важливе. Блазень, куркуль — це легка агітка, легко утрована, черниці, що приходять,— це чисто агітаційний момент, притягнутий сюди за волосся. Потреби композиційної в ньому немає. Незаможник — це величезна цінність у цьому відношенні, і тут будете малювати голод; ці умови, як він проходить, малювати побутову картину — кому це потрібне? Додавати мотиви — цілком зайве. А цей момент: організаційний, будівельний, перебудовчий, що дає якісь нові перспективи в побуті, у нових людей на селі,— це куди цінніше, це найбільша цінність у цій п’єсі. Переробляти її не доводиться. Подумати над тим, як її поставити, щоб вона не була пасивною картиною, щоб вона, окрім хибного, що в ній є, щоб за формою вияву не скидалася на селянський манір, а щоб була побудована на такому принципі: дати саму постановку без картинки, театр. Це була б розкішна річ. І тут автора не треба копірсити. Це завдання важке через те, що п’єса натуралістична.

Тягну: Про “Жакерію”. Отримавши п’єсу на руки для роботи, я перш за все взявся за це, оскільки Меріме є автором далекої нам ідеології; я намагався ознайомитися з тим, щоб мені вдалося досягнути дещо більше матеріалу, як те, що є. В розумінні деяких постатей, П’єра і Ізабелли — вони трошки буржуазно ідеалізовані, як і всією літературою висвітлюється ця епоха. Розклавши її по частинах, мені стала ясна така річ, що саме те, що автор не розбив її на акти, а розбив на тридцять шість сцен, вводячи корів, коней і т. д., даючи точний опис місця дії; я побачив, що автор особливої установки на театр не робив, і звідси з’явилося те, що він вніс у п’єсу багато літератури і захарастив кістяк непотрібними деталями. Мова дуже соковита в розумінні літератури й подачі. Першим ділом я спробував знайти конфлікт. Так, як він піднесений автором,— він до певної міри неявно виражений, бо являє з себе конфлікт поміж певним класом, що бореться, в даному разі селянством, і панівним феодалним устроєм. Він мусив бути конфліктом, оскільки явища, подані в творі, були степовим пожаром, який придушено за якихось п’ятнадцять днів. Я відчув весь цей матеріал у цілому, відчув потребу довести конфлікт до більшої трагедії; і ті слова, що говорив Курбас, що ця безпорадна маса не може знайти певного виходу, наштоткнули мене на думку, що тут є елемент трагедійної Мойри, який був у грецькій трагедії, і його вияву в такому трактуванні, яке мало місце у старих наших письменників, коли фатум визначав стан такої старої епохи. Треба б у всій цій дії створити конфлікт такого порядку: поміж певним персоніфікованим класом і тим

загальним порядком, проти якого він повстав, і сила його була така мала, що наслідок був наперед вирішений. Там конфлікт міжкласовий. Він не виявлений у розумінні глибокого зерна. Він дає можливість для соціальної драми, для того, щоб поставити її в агітаційному плані, а не в розумінні пропаганди, що наперед визначає певний постулат, надає глибшого звучання спектаклю і тим самим більшого поглиблення — конфлікту, який мусить у спектаклі бути. Конфлікт треба брати, задалегідь ставлячи трагічний аспект, — це є конфлікт поміж селянським класом, який бореться за своє визволення з цілим суспільством, з феодалізмом, панівним тоді у всій Європі, і вже дає можливість зробити цей спектакль трагедією, що вже з другого боку вплинуло на всі уявлення, які я маю. Літературного матеріалу, такого, яким він є до укладення його в певний порядок, я не чіпав, і не думаю робити п'єсу, оскільки матеріал сам по собі вдячний. Ті підвалини, які можна було б закласти у спектакль, по суті такі: перш за все треба за будь-яку ціну очистити театральне тісто в нашому розумінні від якої б то не було подачі цієї дії так, щоб була явлена певна відірвана картина минулого. З другого боку, персонажі, які подані, несуть у собі такі великі і такі значущі для побудови спектаклю елементи, які, подані в театральній інтерпретації, пов'язані з самою історичною подією, зумовленою творчим тонутом певного класу, з огляду на великий масштаб, який він собою охопив, відповідно до значимості факту боротьби. Вони дуже близькі до нас. Третє питання — яким чином можна буде це подати. Я уявляю собі таку історію, що всі ці постаті належать до категорії вічних типів, вічних характерів. У цьому відношенні вони дають багатий матеріал тим, що живуть на Україні, вони близькі нам за своїм духом, залишаючись зі своїм історичним соціальним забарвленням. І той самий чернець, і поміщики-феодала — ті ж поміщики наших часів, які показали себе дуже добре, нагадали середньовіччя, навіть такі події, як перебування німців на Україні, відбирання землі із застосуванням грубої військової сили, яка застосовувалась і тоді. І мені здається, що в деяких місцях треба трактувати ці постаті, додаючи їм соку, крові, перемінивши на сучасну маску ченця, бандита в певних історичних обставинах, для підкреслення і наближення до сприйняття глядача далекої нам по суті історії. В розумінні самого вибору і підбору матеріалу — детального формулювання, принципу я ще не зробив. Завдяки всій великій багатоплановості цього спектаклю, цілої конструкції такої обстановки, закріплення її в певному підході режисера не може бути. Мені уявлялося, що можна зробити певні спроби живописного спектаклю, такий момент: не давати якого-небудь дерева, а давати ширми, якість панно, які були б зроблені, як певні силуети, за допомогою ширм, що пересуваються, з уживанням великого формального розв'язання, що в мене асоціюється з великою церквою чи замком у готичному стилі. З другого боку, метод, який уживається у нас, метод перетворення, метод обробки цілого спектаклю, можна, уживаючи певний стилізаційний момент, певні народні образи, можна, інакше інтерпретуючи, побудувати в деяких сценах у плані маски. З другого боку, в акторському розробленні завдяки тому, що є багато персонажів, а наші сили не так великі й вимагають доброї кваліфікації для подачі

їх і для підкреслення моменту ілюзорності цієї історичної речі, мені уявляється така історія, зробити її таким чином: оголити до певної міри акторський вияв, зробити актора, як актора, надавати йому гру різних фігур з тим, що він може, наприклад, давати так: він грає одного, а потім другого. Щоб за рахунок очищеного театрального дійства і тим самим у самого актора уникати того моменту, що глядач може повірити в те, що ці фігури можуть жити. Ці фігури уявляються мені частково. Вся експозиція так, як вона дана, те, що автор бере на три сцени,— Вовки, ченці, барон, свято Варфоломія, де грабують селян, де він кидає агітацію, у селян зароджується той момент, що вони починають боротися. Мені уявлялося, що це свято можна подати таким чином: експозицію зробити за рахунок тодішніх фіглярських видовищ, які тоді існували, які підносили той побут у загостреній сатири. Розгорнувши велику картину цього самого селянського побутового свята з печаттю чорних барв трагедії, вивести піднесення цих фігур у певному переломленні тодішніх видовищ на самій сцені. В усякому разі перетворення соціального руху в певних образах, уживаючи той багаж, який ми маємо, уживаючи моменти аксесуару частково і на кінопланах піднесення глядачеві, і уживаючи барельєф і після трагічного розвитку цієї боротьби — це може закінчитися барельєфним побудуванням. Коли тут говорити про самий принцип, то я ще не знайшов відповіді, бо я перебуваю в розгубленому стані спектаклю.

Підсумок усього, що я сказав: я хочу вжити, як певне грубе побудування цього спектаклю, таку історію: існують два полюси побудови середовища спектаклю. Одне середовище — “Березіль”, як організація; з другого боку — глядач. “Березіль”, як певна ідеологічна одиниця, відчувачи пафос сучасної епохи і маючи на увазі глядача, беручи даний матеріал “Жакерії”, тільки ширше, і пафос боротьби класів, має режисера і установку режисера; я уявляю, що в моїй роботі має бути два висвітлення: установка на сезон і установка на пафос, який, організуючи глядача, має примусити глядача побачити пафос нашої епохи. В установці на сезон я не говорив про ті елементи, про які говорив Курбас, про велику техніку і т. д., вважаючи, що всі ці елементи відразу мають увійти як домінуючі в побудові спектаклю, як фактура. Коли говорити про саму ідеологію спектаклю, вона мені уявляється так: селянство як революційний клас, не говорячи про те, яке селянство, залишаючи за собою право дати по можливості більше, аніж обмежуватися чимсь, оскільки установка йде на пропаганду,— при побудові спектаклю певна така діяльність може бути дозволена. Що це буде соціальна трагедія, це безумовно; що ця установка буде тягнути за собою таке чи інакше розв’язання — це також вірно.

Моє прохання до режистру. Я сказав багато неясного, тому що мені багато чого неясно, деякі думки товаришів я хотів би заслухати. Я прошу не ставитись до того, що я сказав, як до чогось вирішеного.

Пояснення: конфлікт будує між селянством у цілому, як певним класом, і устроєм, який тоді існував. Конфлікт там, де зустрічається бажання, що не має підстав, малої купки селян, настроєність проти загального панівного устрою, який тоді був у цілій Європі,— поміж цілим



устроєм і частиною селян. Там я трактую їх як кращих синів свого класу, що дає більші можливості для кращого трактування і розгортання самої дії.

*Савченко:* Як Тягно хоче розв'язати трагедію сучасності?

*Тягно:* Ця епоха, яка несе в собі велику соціальну боротьбу; тим самим вона, коли буде яскраво подана, стане близька по духу. Ті персонажі, які існують, вони як маски, як очищений соціальний тип. Наприклад: бандит — вони живуть і в нас, вони є класовими фігурами, що живуть у нашому суспільстві.

*Курбас:* Тут важливо Тягнові взяти до уваги: те, що він змалював, це дуже схематичне, занадто схематичне, оскільки видно з того, що він говорив, що така занадто велика схематичність може йому пошкодити. Її треба заповнити певними вказівками. Тут важливо те, що хоче довести Тягно, що для нього є темою в цьому спектаклі — це соціальна боротьба. Це зовсім не цікаво, це ніякий підхід, ніяке тлумачення. Представлення, відображення соціальної боротьби в історичному факті, може мати само по собі певне виховне значення, але це поверховий підхід, і він буде весь час зводити Тягна на манівці, бо таке подавання цієї самої події, як завдання, воно зовсім ні до чого не зобов'язує, воно не несе певних законів, зобов'язань, ніяких обмежень, а без цього нічого не вийде, і через те цей підхід не дасть Тягнові змогу працювати таким чином, що от я знаю, чого я домагаюся стосовно глядача, і це є для мене останній критерій; чи те, що підбираю, чи воно цілком відповідає своєму призначенню, чи ні; чи для того, чого я домагаюся, служить виявлення найдійовішої голої історії; соціальна боротьба вимагає одного — щоб вона вийшла якнайбільш яскраво, щоб уся дія хребтом, виразно ясно стала на сцені, але вона буде страшенно гола і не викличе у глядача того, що треба, бо нема того, що треба у завданні. Тягно говорить дуже монотонно. Може, я його не розслухав, може, я його даремно громлю, але таке враження залишилось, і от я кажу Тягнові: треба шукати конфлікт, не так, як він написаний, але треба знайти його з нашого штандпункту, бо він нам цікавий. Конфлікт у п'єсі, оскільки можливо взяти об'єктивний конфлікт поза такими речами, як сюжет, але в інтерпретації конфлікт може не існувати, ми можемо розв'язати цілком інакший конфлікт, як написав автор, і тоді тільки п'єса починає жити, і це є певним законом, який не пускає нас ні в естетику, ні в неграмотність, ні в недбайливість, а тримає при гостроті самої роботи. Тоді, коли говорилося про "Жакерію", я, відповідаючи на питання про конфлікт, говорив, що селяни будуть кращими синами свого класу, і тут виростає добра романтична трагедія, поставлена людиною, якій, по суті, немає до того діла, але ще остільки є діло, оскільки тут є добра поза, ентузіастична вібрація, політ, але до самого конфлікту по суті йому наче нема діла. Він не інтерпретує, а представляє і шукає засобів, будучи настроєним романтично. Тягно брав справу глибше. Він не зовсім ясно собі її з'ясував. Тут конфлікт, який треба розв'язувати в трагічному плані невинності, що постраждала, і темряви; конфлікт поміж виправданим усіма законами людськості прагненням до визволення, до усунення соціальної нерівності, до поліпшення життя і неможливістю через свою темряву це зробити. Це той конфлікт, який несе в собі тему, значну для

сучасності, також цікаву, також життєздатну, також важливу, як саме момент пропаганди перебудови громадської психології; громадського переорієнтування в деяких відношеннях і не треба розв'язувати. Коли б Тягно з цього виходив, йому б п'єса інакше уявлялась. Хтозна, чи він би виніс на перше місце святкування, а може бути, коли б він це виніс — це була б добра річ, це була б знаменита річ, в усякому разі це свято набрало б такого відтінку, що це було б тим, що щось є. Треба навчитися говорити, і то непідготовленим. Через таку постановку питання п'єса набрала б іншої гостроти, і, може б, цілком інакше уявлялась. Навіть при переробці п'єси і перекомпонуванні сцен п'єса мусила б змінитися. Як на мене дуже небезпечний цей прийом — оживити, зробити сучасною фактуру засобом підтягнення до сучасності типів. Чим сучасність відрізняється від тих часів? Безконечними речами, такими, яких тут немає. Треба б написати цілком іншу п'єсу, інший лексикон втвкти, може, інший реквізит дати. Так у чому буде полягати різниця? Психологія та сама. Жест інакший, поза — інша. Зовсім іншою буде інтонація (і поза) людини, яка говорить із револьвером у руці і яка замахується палицею.

*Тягно:* Незаслужено громить мене т. Курбас; отже, я переконуюсь у тому, що треба говорити те, що знаєш. Треба робити справжні доповіді. Відносно того, що я відобразив тільки одну істотну складову. Це природно, бо коли в цьому матеріалі дія йде поволі, треба його якнайяскравіше виявити. Те, що дало Курбасові підстави сказати: відобразити соціальну боротьбу, і це залишити, як кістяк побудови спектаклю, тут було відчуження більш яскраве, ніж у Меріме, відкриття самого розвитку дії і динамічності, так, як вона подана в матеріалі. Те, що виділяє Курбас, як конфлікт поміж устремлінням своєї власної правоти і темрявою, — я вважаю, що й я цього хотів. Темрява — це була психологічна подача маси. Загальний устрій: ця темрява є наслідком устрою, який панує в цьому оточенні. Тут сталося в моїй доповіді те, що т. Курбас відчув щось від романтичної трагедії. Романтика мені не чужа. Певне загальне висвітлення справи, як певного романтичного аспекту, — воно в мене існувало. Певне романтизування властиве цій трагедії, до певної міри проситься її гарна піднесеність — тут великої шкоди для побудови спектаклю не буде. Немає в мене ще того, чим оперуючи, як головним у побудові спектаклю, я міг би до нього братися, — цього немає. Сцену уявляю собі побудованою, як певну хрестовину, і саме в цьому відчувалася ця безпорадність і приреченість на загибель цих самих людей, піднесених, як героїв. Те, про що я говорив у розумінні певної стилізації, декорації чи помостів у певному готичному плані, то тут я не розумів цього, як сенс, а думав уживати це, остільки це потрібне.

*Курбас:* Напівповіді не тільки можна, але й треба давати. Нам цікаво було почути найголовніші речі, необов'язково деталі. Пропоную т. Тягнові протягом тижня подати приблизне перемонтування тексту (в основних рисах) і принцип. До того часу я пропоную решті товаришів прочитати "Жакерію". Тягнові все зробити в такій розробці, щоб за нею спектакль був у своїй основі намічений, щоб не було ніяких сумнівів, щоб ясно було, що і де ви хочете зробити: композиція спектаклю в основних моментах.

Підготуватися таким чином, щоб було виписано за пунктами, щоб усе було піднесено нам у такій інтонації, яка становила б для нас інтерес. Режисер може запалити актора до роботи або настроїти апатично. Треба вміти говорити з перспективами, з емоціями. Актор — це емоціональна худоба. Він весь тут заражається, в нього працює фантазія — він богом зробиться, його треба оживити, він легко піддається режисерові. Тепер установка на актора. Виховання режисера — це значить уміти говорити з акторами, уміти запалити його творчі здібності. Це добра нагода захопити нас цією постановкою, щоб постановка жила в нашій голові, щоб не було монотонності, щоб усе було привабливим. Вивчити все напам'ять. Це для самовиховання — велика річ. Режисер може говорити найпотрібніші речі, але що з того, коли його не розуміють, не розуміють, чого він хоче. Треба примусити актора робити так, щоб він почув план і так запалився, щоб працював.

Важливо перш за все з'ясувати тему, беручись до старого спектаклю. Знаходиш конфлікт, який найяскравіше виражає твою тему. Потім розробляється сюжет за фактурою і за принципом. Перш за все — аспект, потім — принцип, план; ще раніше — цільова установка.

Зарахований у режштаб т. Швачко.

8. 05. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 32

**Присутні:** *т.т. Курбас, Василько, Кудрицький, Тягно, Крига, Макаренко, Лішанський, Кононенко, Усенко, Карпенко, Івашутин, Савченко, Отмар, Стрелкова, Балабан.*

*Курбас:* Ми певного курсу з режисури не пройшли, системи певної не уклали, станція фіксації досвіду замерзла, а з чимсь до роботи треба приступити, і важливо було б, щоб робота, до якої ми приступаємо, щоб вона йшла без тих помилок, які були, і щоб вона була свідомою. Я розумію, що оскільки в мене немає складеного курсу, оскільки я не засів у джерелах і записках, не склав собі проекту того, що я буду також говорити за обставинами, — то, звичайно, якогось складеного курсу ми не пройдемо. Але обмін думками, питаннями і суперечками, говорення на теми, які на черзі, — воно, може, повинно б у всякому разі зробити те, що у нашої молоді режисури виникне двадцять нових думок, нових орієнтацій, нових корективів, нових вказівок, які придадуться в їхній роботі. Я думаю, що ніхто проти цього нічого не матиме і не буде цього часу вважати втраченим.

Справа йде про те, щоб собі ясно усвідомити всю нашу установку в роботі менш схематично, ніж це ми робимо, а більш певно, через те, що схема всякої дефініції мусить бути добре продумана і оброблена, щоб вона не була однобічна і неповна; в усякому разі, щоб пережити цю саму дефініцію, то значить, щоб вона зробилась не чимсь таким, що стоїть збоку, а нашою власною, особисто власною установкою на майбутній сезон, то, звичайно, треба було б її розшифрувати у всю ширину. З усіх цих балачок, які велися про наш новий курс (НОК), — все це, звичайно, неповне,

воно зачіпає всю справу в основі, в певній вихідній точці, але не з'ясовує до кінця, не з'ясовує висновків у певній перспективі, ясній зовсім. Він звужує, а не розширює дефініції, які ми приймали. Тут треба б з якогось звуження вийти на таке місце, з якого було б дуже широко видно при певній вищій культурі мислення і певній вищій культурі викладу, ніж ми звикли уживати. І тому нам ще доведеться, може, довгий час роз'яснювати собі периферію нашого нового курсу. Що наша установка надзвичайно правильна — в цьому я переконався, і це мене здивувало. У Харкові був інцидент. Сидимо із Семенком у кіно. Розказую йому, що ми робимо — що ми закидаємо агітки і переходимо на цілком інший шлях. І він мені підказав це саме, що ми тут установили. Є в цьому, що ми робимо, — установка на перевиховання психології громадської, — певна закономірність, яка очевидна і для літератури, що спільна буде всім лівим течіям. Я був непомірно здивований, що він дав таку відповідь, як ми думали.

З другого боку, щодо практики режисури, ми багато чого не вміємо. Ми поза тим, що ми собі сказали, що ми йдемо шляхом створення певного театального синтезу для нашого часу, ми звикли думати аналітично, і не тільки аналітично, але просто бачимо речі тільки з одного боку, і в нашій режисурі ми підходимо часто-густо з одного боку, розуміючи процес нашого мистецтва, розуміючи завдання нашого продукту все-таки аналітично, однобічно. В режисурі у нас бракує багато дечого, бракує певного досвіду, бракує зовсім ясної, чіткої грамотності. Я буду муром стояти за науку режисури, яка у нас проводиться. Я переконався тисячу разів, що режисури ні за якими книжками, підручниками вивчити не можна. Що тільки розвиваючись до роботи мистецької, ввійшовши в саму динаміку творчого процесу і подачі театального видовища, взагалі всього процесу театру можна збагнути, прищепити собі певну майстерність. Я думаю, що з тих учнів, які вчаться по наших вузах (режисури), вийдуть добрі ремісники, критики, через те, що вони вчаться за зафіксованими частинками, за певними законами, які їм підносяться з досвіду минулих літ і які треба зробити живими, певною здатністю. Талант може допомогти, але, крім таланту, треба розвиватись у великій мірі, навіть його маючи. І найбільш єдино він може розвинути в такий спосіб, що людина пуститься на глибоку воду, не в розумінні, що зараз буде робити постановки, але що не буде виходити з маленької схемки, котра претендує на те, що вона є єдино законною, а на ділі є однією сторінкою багатогранного, багатого переживання, а не мистецтвом. Під переживанням я розумію цей максимум напруження всіх наших психологічних сил, котрий єдино може охопити всі окремі частини і злити їх для себе в одну єдність. І одне, і друге, і те, що я раніше казав про засвоєння нашої установки, і певна режисерська умілість — це те, що необхідно нам у якій-небудь мірі, в більшій чи меншій мірі, але за цей час, доки ми не роз'їдемося, придбати. Було б добре, оскільки я нарочито намагаюся нічого не робити, не читати, ні заініціювати, — треба було б і добре було б, коли б ви цю ініціативу взяли на себе, оскільки ви не перевтомлені, ініціатива у вас буває. І от те, що вам неясно, над тим, що ви приступаєте до роботи, занотуйте собі, і виносьте

на засідання режштабу, і ставте питання руба. Я певний, що з цього виникне цікава і корисна розмова, яка озброїть вас новим знанням.

Безпосереднім поштовхом до сьогоднішньої розмови була доповідь т. Тягна про “Жакерію”. Вона була піднесена, як певна ілюстрація моменту первісного накопичення матеріалу. До нього чіплятися не можна, і я до нього не маю ніяких претензій, і навіть вважаю, що те, що він говорив, те правильно. Але один чи два моменти викликали у мене деякі побоювання під час самої доповіді — побоювання ці вже в мене були, я знаю, що воно так є, і я відчув велику потребу звернути увагу на певні речі в нашій роботі, які мають стосунок до того, що я говорив, до режисерського вміння і до нашої установки, звернути увагу на деякі сторінки нашої роботи, щоб не припускатися певних великих гріхів. Ви пригадуєте, як т. Тягно казав, що перша дія буде йти на святкуванні. Це дуже добре, і це законно, що такий образ виникає у т. Тягна зараз. Але перед тим я хочу перестерегти всіх товаришів на всю їхню роботу в цьому чи майбутньому сезоні. Перед тим перестерегти, що до певної міри зв’язується з цим прикладом доповіді т. Тягна, що, може, в даному разі не є це саме, а може, є, це не важливо, в усякому разі може пошкодити т. Тягнові і кожному з вас — дрібниця страшна для молодого режисера, середнього і старого режисера, і для майбутнього сезону, тобто для нашої установки особливо. Дрібниця полягає в тому (Тягно говорив це для прикладу), що ми, молоді, дуже часто захоплюємося випадковим образом, випадковим символом, котрий по асоціації в механіці нашого творчого мислення мимоволі й випадково втрається в нашу свідомість і, оскільки він сильний і має естетський момент, котрий з часом набирає сили, чим більше він яскравий, гарний, сценічний, тим більше він робиться нашим паном, ми йдемо до нього в раби, йдемо до нього на службу і підкоряємо йому найголовнішу роботу, і з часом потрапляємо в такий хаос, що не можемо з нього вилізти. Все це дуже гарно в сумі, але чогось у ньому бракує. Це метод випадкових асоціацій, метод натхнення, але не високого напруження. Оскільки це страшенно важливо і тому, що воно має сильний зв’язок,— воно і досі мало зв’язок, але в цьому сезоні, коли перед нами страшенно складне завдання,— він робиться страшенно небезпечним, він робиться в сто разів більш небезпечним, шкідливим, він стає перешкодою. Такий гріх у молодого режисера ще більше існує, як у старого чи середнього віком режисера. Все це від того, що молодий режисер ще не зовсім серйозно ставиться до життя і до своєї роботи, несерйозно в тому, що всяка установка, яку він бере, яку він приймає, яку він утворює для себе, вона є для нього чимсь страшенно неорганічним, чимсь страшенно в основі своїй не до кінця щирим. Молодий режисер більше грається в життя, ніж насправді живе. Кожна людина театру грається в життя, а не живе, і мистецтво взагалі має цей момент іграшки. Але коли мистецтво в цьому йде занадто далеко, коли занадто в цьому зосереджується,— воно відривається від своєї дійсної громадськості, справжнього громадянства. Коли воно відривається, це дуже погано. Це і є початок, де зароджується всякий занепадницький момент естетизму, замилювання у виробництві всяких нових форм, форм

для форм, тільки відірваних від нашого питомого життєвого завдання, в яке ми віримо, над яким ми працюємо. Це страшна річ.

Який є засіб для того, щоб цього уникнути? Перший дійовий засіб — це вирости органічно таким чином, що людині ці речі надокучають, втрачають свою свіжість, ефект. Це найкраще, коли це виживається протягом часу, але на виживання у нас немає часу, ми поставлені в такі обставини, що в іншій країні багато хто не починав би роботи так, як ми починали. Коли б я жив у Німеччині, я б із тим умінням, яке я мав, не починав режисури. Так само і ви. В давнину в нашому театрі, дореволюційному театрі так було, що на режисерів ішли люди зі спеціальним досвідом. Молоді режисери випадково траплялись. Обставини на нас накладають обов'язок бути старшими, ніж ми є, і тим самим вимагають від нас більшої напруженості пророблення, більшої внутрішньої роботи, більш посиленого виховання — тому-то чекати на це ми не можемо. Треба взятися за себе кожному зокрема і виховувати себе в цьому напрямку таким засобом, що просто в кожному випадку треба намагатися не санкціонувати назбирального матеріалу, як певну форму, як певну частину свого твору, як те, що будете втягати в свій твір, раніш ніж цьому черга. І друге — те, що я казав, раніш нічого не вирішувати, поки попередній ступінь не розв'язано цілком. Без цього нічого путнього чи грамотного не може вийти. По суті, це не має відношення до нашого нового курсу. По суті, все це вірно. Я все намагався так робити, і, безумовно, ви також намагалися тоді, коли це спадало вам на думку. Але зараз це набирає страшенно великого значення. Завдання, яке стоїть перед нами, надзвичайно важливе.

Це слово, може, я його невірно вживаю, — я не думаю над цим, думаю лише оскільки думки самі в голову лізуть. Це слово про синтез, певен, про створення театру, чогось такого, що не буде плакатним рисунком, що не буде підпорядкуванням певної кількості засобів для того, щоб певний лозунг до того приклеїти. Але в чому момент зображення, в чому момент обслуговування театру, не одної ділянки його завдання, а утвердження театру як певного для даної ділянки театру вичерпного комплексу? Нам легко сказати, що ми будемо в своїй роботі перебудовувати психологію мас. І можна, йдучи цим шляхом, дуже мало змінити свій метод мислення і роботи, бо по суті це все-таки той самий аналітичний підхід, який ми досі мали. А ми виразно кажемо, що прагнемо певного синтезування засобів усієї нашої театральної роботи. Слободинська малює на плакаті таку річ, “що “Березіль” несе радісний відпочинок робітникам”. Це не важливий лозунг. Можна було написати ще інші дванадцять заповідей, тридцять шість і сто тридцять шість заповідей, які треба зібрати, і не тільки зібрати, але й у з'ясуванні процесу роботи, творення театру мати весь час на увазі, — театр, як певна цілість, як певна єдність, як щось, що на всі боки виконує функції: і перебудовує психологію мас, і несе радісний відпочинок, і т. д. Це треба синтезувати. Мало того. Театр організує глядача на певну єдність, як всяке мистецтво, — мається на увазі те, що глядач повинен вийти із спектаклю організований. Перебудування психології — це якісна річ: ми перебудовуємо буржуазну психологію на комуністичну, дрібного власника, боязкого і т. д. — на когось інакшого, перебудовуємо

його ідеологію і психологію. Бо можна робити спектакль, котрий буде давати установку на певну єдність, але вона буде буржуазного порядку. Організувати на певну єдність — це найліпше, що ми винесемо від спектаклю. Єдність штандпункту в мисленні. Приходиш такий, а виходиш інакший. Ритмічний порядок, нова різновидність. У нас, у нашому старому лексиконі було таке поняття — “мімічне розположення”. Ми візьмемо його ширше, не тільки мімічне розположення, але психофізичне розположення. Ясно, що коли ви з увагою дивитесь на цю штуку, яка там у вікні, оскільки вона повна, не аналітична, то вона вас перебудовує. Закон внутрішнього уподібнення встановлює таке саме. Коли воно нам подобається, таке становище, в яке нас ввели, то воно нам приємне. Ми бачимо статую, в котрій чоловік відображений у ненатуральній позі, і ми кажемо: “Яка гидота, чи це так у житті буває?” Такого становища не може бути. Я не можу себе відчувати в такому становищі. Цей будинок, коли його бачу і дивлюсь на нього з увагою і коли він мені піднесений так, що я в ньому почувуюся,— то це мистецтво. Я запам’ятав собі одне визначення: танець — це хода, яка відчувається. І все мистецтво таке. Коли цей будинок буде так зроблений, що я його буду відчувати, то це буде мистецтво. У відчутті справа, у тому, що ми відчуваємо. Коли в цьому відчутті буде певна єдність, суцільність, то, значить, твір мистецтва досягає своєї мети. Коли нема цієї єдності, він не може мені передатись, і я буду роздвоєний, розтросений, розчетверений. Важливо, щоб як людина буде дивитися, воно відтворилось у ній, чи моторно, чи спокійно, чи інакше. Театр — це є, як і в кожному мистецтві, знайдення такого способу, таке пристосування всіх засобів, щоб вони всі в даний час були на своєму місці. Театр завжди агітує. “Гамлет” також агітує за певну політичну програму. І давайте його сюди, щоб він тут був, але на своєму місці, на такому місці, яке йому для даного часу належить.

Річ у тому, щоб не забувати, що коли ми говоримо, що у нас установка на психологію, то це тільки частина. Коли ми будемо робити аналітично, то ми не виконаємо свого завдання. Ми повинні скласти театр, а не на перекладинах зводити всякі побудови. Епохальну штуку треба будувати. І тут якраз ясно, що випадкова асоціація — це така річ, яка шкодить цьому. Куди подівся послідовний і витриманий ритм, це послідовне роблене чергування, трансформація напруження і послаблення уваги глядача, куди це поділося? Випадкова асоціація — і в нашу п’єсу вривається плакат, і надає п’єсі характеру плаката, і руйнує єдність. Треба пам’ятати багато речей, які перед нами стоять, як питання, що потребують особливо гострого і відповідального розв’язання. Наприклад, взяти до уваги при складанні постановки і це пов’язане з усією нашою установкою питання формальних принципів, які ми притягаємо до роботи. Майте на увазі, що, наприклад, хоча б у зв’язку з тим, про що ми говорили, про всяке мистецтво, всяке зосередження силуету на певному відтинку, де люди проходять вулицею,— як це зосередження робити? У нас установка на велику техніку, на комунізм. Це основа нашої психології, у великій мірі і нашої особистої психології. Як це відіб’ється на формі нашого театру, на тому, як наш театр буде виявляти? В кіно таким моментом, що зосереджує, є

обмеженість рамки, чотирикутна річ, вікно, крізь яке ми дивимося на життя, і, оскільки воно обмежене, ми можемо із задоволенням дивитися, і тим ліпше дивитися, чим менше надуманості й гри. Це комплекс законів, який розв'язує питання кіно, в усякому разі для нашого часу. В театрі також була така спроба. Це був момент натуралізму, де також прийняли рамку сцени, як у кіно. Це рамка, крізь яку видно життя. МХАТ так робив, виносячи з театру такі моменти, як життєвий ритм. У кіно він не життєвий, монтаж привнесено: все там залежить від композиції. Це занепад акторської майстерності, занепад акторської техніки, жанру. Але з цього виходять певні зобов'язання. Треба це продивитися. Нам знову садять рампу в театр. Рампа — це є саме те, що зобов'язує до площинної картини. Це є частина рами, яка відмежовує від залу, і саме та частина рами, при котрій дико дивитися на конструкцію. Я чув, що в нашому театрі темно і що треба відкрити рампу. Рампу принципово викинути, оскільки ми відкинули натуралізм, як рампу, що зовсім не відповідає тону нашого життя. Одне слово, треба завжди, а особливо тепер підходити до роботи планомірно, обережно і раніш нічого не вирішувати, поки попередній ступінь не розв'язано цілком. Це також має значення.

*Лішанський:* Чи не є рампа одним із технічних пристосувань — давати опуклість актора в руках, конструкції, чи не є вона додатком до вікна натуралістичного театру, потрібним освітленням, яке може дати на сцені дійсність? Чи не можна її розглядати просто як технічне пристосування, яке більш придатне, оскільки прожекторне освітлення проявляє все, що твориться на сцені?

*Василько:* Мені здається, що ясна справа з майбутнім сезоном щодо змісту, щодо ідеологічної сторони і зовсім мало дано конкретних вказівок щодо формальної сторони. І не уявляю собі, яким має бути цей театр, як формальна сторона. Я не знаю, що в ньому буде добре, що зле. Степанового прикладу мало, щоб уявити собі весь комплекс театру. Було б добре повести бесіду в напрямку, що є прийнятним надалі з наших формальних досягнень, а що треба відкинути, що у старому театрі є непоганим, а що остаточно мусить бути вижито, бо в поняття синтезування все-таки входять зразки кращого, і що абсолютно не годиться. Бо коли візьмеш сторону слова, то тут важко розібратися. Щодо слова, в старому театрі можна багато чого навчитися. Ті театри вміли володіти словом. Цікава формальна сторона майбутнього сезону синтезованих засобів. Під впливом сьогоднішніх заяв, дуже цінних відносно перебудування психіки, — все-таки це страшенно вузьке відносно орієнтації на певну єдність. Тут питання таке, що тут мусить бути ідея спектаклю, яка мусить бути пропагандою, підвищенням активності глядача. Чи обов'язково всяка п'єса мусить мати таку ідею, яка повинна мати дотичність до соціальної боротьби? Чи це буде театр агітації, чи пропаганди, все-таки є по суті нахили, є загроза, що наш театр буде театром моралізаторським. Наприклад, "Вій". З нього можна зробити театральну виставу, але не сьогоднішню. Як її перебудувати, щоб вона орієнтувала на певну єдність сприймання? Конкретно про рампу. Я її обстоював просто тому, що мені потрібне було світло. Я не розумію Тягна і Кудрицького, як вони могли так пустити п'ятнадцять спек-



таклів “Секретаря”, що ні чорта не було видно. Чи не краще пустити рампу, коли нема десяти тисяч прожекторів? По-моєму, краще пустити рампу, ніж вести спектакль у темряві. Коли є можливості освітити актора якимсь іншим способом, то не треба рампи. Можна і свічки поставити, але щоб було видно. Контрреволюція не в рампі, а в тому, що не видно.

*Крига:* Аналітичний процес думок, індуктивний процес думання і такий же процес у роботі. Мені доводили товариші, що це потрібна спроба. Нема точного окреслення, яке було до цієї епохи. Зараз багато людей. Коли вони працюють, вони намагаються йти від чогось загального. Людське думання іде із загальною роботою, воно є природно нормальним, бо в почині нема цього сконкретизованого, нема єдності, і тому багато людей вдається до індуктивного приватного способу. Як при нашій роботі, чи може бути правильним таке явище? Мені здається, що тут щось не так, через те що і в театрі, і в літературі глядач, читач вимагає якоїсь цілісності. Коротенькі новелки не читаються, хочеться чогось цілісного, до кінця викінченого образу. Коротенькі новели, що уриваються, людей не цікавлять. У процесі роботи людина не може відразу йти таким шляхом, що вона бере якийсь загальний план і, від цього йдучи, творить щось. Зараз такий час, що не можна конкретизувати щось загальне і від нього йти, а легший шлях індуктивний. Перебудування психології — це одна з частин. Це не одна з дрібних частин. Це велика частина за своєю важливістю. Треба знайти щось інше, на чому акцентувати з-поміж усіх цих частин.

*Курбас:* Чи рампа є технічним прийомом, чи вона є річчю більш принциповою? Вася каже, що рампа для нього — технічний прийом. Я не можу прийняти такого підходу. Мене рампа ріже без ножа, бо це все одно, що в картину вставити живий ніс, або навпаки — живій людині вставити писаний ніс. Є рампа, а за нею стоїть жива фігура, а все, що навколо неї, це якесь ганчір'я, що не відповідає цій фігурі, обідрана стіна. Рамка підкреслена рампою. Рамка — це картина. Рамка — це обмеження поля уваги глядача. Механічне зведення уваги глядача на певний проміжок місця, і рамка, яка має на увазі певні вимоги, щоб на весь простір було звернуто увагу. Коли ми в рамці бачимо людину, яка грає, і за нею все ганчір'я, — ми викидаємо рамку; ми не акцентуємо простір, не на ньому головна увага, а на тому, що діється, і на тих, які працюють на сцені. І це краще, коли темно на сцені, ми прекрасно себе відчуваємо. Щоб було видно, треба щось зробити. В “Секретарі” не було так темно, як товариші розповідають, і не буде так ясно.

*Лішанський:* Коли рампу буде забрано, а архітектура лишається неприйнятною так, як вона є, то чи врятує становище підхід нового освітлення старої коробки? Треба для цього якось ґрунт пристосувати.

*Курбас:* Підведена, ця штука абсолютно не є чимсь, що може заважати. Підведена штука — це те саме, що екран, це театральна штука. Можна це саме зробити на арені. Принцип спектаклю — це на що я дивлюсь. А на стінках може бути, що хочете.

*Лішанський:* Коли б ту рампу взяти і провести її на очах у публіки. Важливо, щоб сила освітлення була така, яка потрібна. Гола цегляна

стіна мені не ріже. У нас декорацій писаних немає. Рампа допомагає дивитися спектакль, а цегла, вона й повинна бути “чорт з нею”. Але коли б мене примусили дивитися на ганчір’я, то це б мені різало.

*Курбас:* Винесіть рампу нагору в залу, вона не буде робити рами. Нам важливо, щоб були освітлені певні фігури, певні речі, які ми показуємо, і важливо, щоб нам це не заважало. Я бачу цеглу. Не бачу її в рамі. Це частина світла, як певна площина тривимірного простору.

Що прийнятне з формальних досягнень, а що ні, що зі старого театру можна прийняти, що ні, і значення слова в театрі. Все прийнятне з формальних досягнень, тільки трошки інакше будемо їх комбінувати. Ми відкидаємо ірреальне, відкидаємо певні принципи, але не відкидаємо певних формальних досягнень. Стилізацією займатися не будемо. Не будемо займатись і пластикою. Деякі принципи ми відкидаємо, а новий принцип конкретизувати я боюся. Він досить уже сказаний нашою установкою, нашим устремлінням на зображування, на сучасність, нашою вихідною точкою на сучасність; він досить змальований на певному синтезі. В цьому новий принцип. Конкретизувати я не збирався.

Щодо старого, що в старому непогано, а чого треба позбутися. Позбутися треба принципів старого і техніки, яка до цього принципу єдино прищита; а непогане в майстерності старого актора те, що в нього є від театру як такого, тобто саме від театру спільного, як чогось, що спільне всім театрам, і японському, і китайському, й іншому; чистий театр, театр, котрий не може бути уявленням, чистий на ділі, але театр. Перетворення наші, вони старими акторами вживались, але в певному стилі, там було фотографування життя, певна патетичність у стилі спектаклю. Ми відкидаємо умовні прийоми старого театру, які були обов’язкові, бо вони нам не підходять; але на старому акторі ми можемо вчитись, і дуже багато. Я читав опис, як Савіна вела якусь сценку. В неї на кожному кроці перетворення, але воно було в певному життєво-реалістичному забарвленні.

Слово у нас буде інакше подаватись, ніж у старому театрі. Ми відходимо від будь-якої фотографії, від четвертої стінки, що була у старому театрі.

Звичайно, ми не сміємо бути моралізаторським театром, абсолютно ні. Це щось страшенно нудне і непотрібне для сучасності. І ідея не мусить бути чимсь таким, що тотожне з тенденцією. Тенденція моралізує. Ідея не мусить моралізувати, бо вона не конкретна у поняттях, а конкретна в образі. Щось одне — підтягати тенденцію під цілу п’єсу, а щось інше — тільки по частинах. Коли твір писаний на якусь тезу, тоді маємо дійсне розуміння тенденційної вистави, коли якісь висновки недвозначно підносять публіці. Нема тенденції вистави в розумінні трактування. В розумінні тенденції — її не можна ототожнювати з ідеєю. Культ ідеї в театрі страшенно підходить до установки на громадську психологію, бо він говорить не словами, а психологічними установками, образами, котрі можуть бути по-різному тлумачені, маючи у своїй основі одну ідею. Наприклад, є байка Крилова, називається “Листя і коріння”. Там розказується про сварку листя з корінням, хто з них потрібніший. Пояснити собі це можна по-різному. Що кріпаки внизу, а пани нагорі. Це для певного проміжку

часу мало свою соціальну значимість. А можна сказати, що це внизу економіка, а нагорі ідеологія. Що цінніше? Що з чого виростає? Найважливіша ідея в цій байці для даного часу значила те, що це поміщики, а це кріпаки. Сама ідея — це певний образ, певний психологічний момент, певна установка. Через те наш театр не мусить бути моралізаторським. “Жакерія” не мусить бути моралізаторською. Страшенно багато тлумачень можна підтягти під це: коли ти темний, тебе будуть бити, а можна під це покласти щось інше. В основі є певна психологічна установка, страх перед темрявою. Може бути страх перед чимсь іншим. Про неї так писати не можна. Ідея сама по собі — абстрактна річ. Ми будемо все конкретно говорити, будемо якийсь зміст підтягати. Будемо пояснювати собі, як погано бути в темряві. Ми будемо все відчувати, що тут не все сказано. Буде набагато глибше питання. Так само з “Вієм”. Треба його добре прочитати, пояснити собі його стосунок до сучасності, розробити його з погляду релігійного моменту і забобнів. І це все залишити. І фантастику, і чисту поезію, а тоді треба знайти там якусь ідейну ув’язку, знайти, оскільки ця ідея зможе перебудовувати сучасну психологію, і, знайшовши таку ув’язку, підійти до п’єси, як до сирого матеріалу. (Так, як ішла робота із “Зайцями”.)

Індуктивний метод, дедуктивний, цільність, єдність — зовсім чисту форму методу в творчому процесі ні в якій ділянці і ні в які часи неможливо собі уявити. Але є для кожного часу: в творчому процесі чергуються індукція з дедукцією, накопичення з певним висновком. Це процес усякого ритму. Це річ, природна для всякого процесу. Але, оскільки для недавнього минулого у нас було типове індуктивне, остільки тепер буде дедуктивне. Ми будемо брати людей із життя, явища із життя, як щось із чого ми будемо творити, що ми будемо розробляти на засоби. Від абстракції ми відходимо, від схеми також. Ми беремо плоть і кров на сцену. Інша річ, що ми будемо давати індуктивним методом. У засобах воно буде індуктивне, оскільки воно завше так було. Ми підбираємо засоби, відкидаємо і т. д. Ми з частин робимо щось одне. Але основне — безумовно, дедукція.

Щодо психології, що це частина. Те, що найтипівіше для нашої роботи, буде переустановка на перебудову психології.

*Василько:* На одній з найяскравіших лекцій в Одесі ти говорив про типи режисера, а потім сказав, що основне в творчості режисера є знати, яким засобом підбирати перш за все те, що я хочу передати публіці, знайти засіб, який це найбільше передає. Знайти більш виражальне й уміння комбінувати сприймання глядача, так комбінувати ці складні елементи, щоб уміти глядача перекидати від одного до другого. Цікаво, щоб ти відповів на це питання. Далі було сказано, що ми не будемо цуратися ніякого засобу для того, аби вплинути на глядача; це, однак, не значить, що це є підстроювання під глядача. Метою всякого спектаклю є наша установка. Вміння використовувати наші засоби — це саме техніка знаходити засоби; що треба робити для того, щоб знайти їх?

*Курбас:* Відповідь — на наступний раз.

11. 05. 1925 р.

**Присутні:** *т.т. Курбас, Василько, Тягно, Кудрицький, Крига, Савченко, Івашутич, Махаренко, Отмар, Кононенко, Лішанський, Балабан, Усенко, Карпенко.*

*Курбас:* Тема, яку виставив Василько останнього разу, як необхідну для обговорення, торкається перш за все формули нашого майбутнього сезону, відтак такої сторінки роботи режисера, яку ми назвали вмінням знаходити відповідні засоби для найповнішої передачі, найбільш доцільної передачі поставленої ідеї. Як ви думаєте, чи це тільки Василькові важливо на сьогодні, чи всім важливо на сьогодні, чи є важливіші теми на сьогодні?

*Тягно:* Коли, наприклад, справа стоїть так: іде спектакль у певних планах, у яких би то не було, то перетворення є підвладним загальному планові, в якому може бути сцена, і, з другого боку, — в яких відносинах є перетворення з даним планом. Я знаходжу, що поза найбільш доцільним планом може бути перетворення. Беручи план, у якому йде ціла сцена, воно може бути не вклесне, воно не буде вставлене в композицію, воно буде чуже для цього плану, хоч воно може бути природним для цього спектаклю. Я розумію перетворення так, що причина його зародження не є цілковито випадковою.

*Курбас:* Не можна в трагедійний план вставляти яке-небудь перетворення від чогось протилежного або зовсім чужого трагедії, наприклад, від мелодрами чи від комедії, чи від інших невідповідних речей, коли ми собі сказали, що воно буде йти в такому-то плані. Коли ми собі скажемо, що ми ніякого особливого заданого плану не ставимо, а воно буде йти в плані нашого методу, будемо робити пізніше, але планом буде сам метод. Тоді метод нас не обходить. Якийсь план, який ми взяли (план — це певна установка) як певну установку в роботі, в нього не можемо втискати перетворень, притаманних іншим планам, бо це не буде відповідати нашій установці. Тут буде якась недоладність, якесь невміння, якась невідповідність, якесь школярство. Але коли нас, наприклад, захоплює метод, психологія ні при чому. Коли, наприклад, Тягно каже: таке й таке перетворення найбільш відповідне, але воно в мій план не входить, коли воно не втискається, а як воно може найкраще передати, тоді просто береться на вагу. Коли може бути ще більше перетворень, які не втискаються, і на них можна перенести центр ваги, що буде методом, але не буде відповідати планові, який ми намітили, ми мусимо той план підпорядкувати, ми помилилися в цьому плані. В цьому плані не можна виявити завдання, яке перед нами стояло.

*Крига:* Керуючись цим планом, ми будемо. Коли ми акцентуємо на перетворенні, наш план розпливається. Чим скласти єдність?

*Курбас:* Єдністю методу. Єдність методу — це є стиль, план, що хочете. До плану ми підходимо, як до чогось даного. Ми стилізуємо план, але він є методом. І коли в нас виростає новий метод — то добре, то буде в такому плані поставлено.

*Кудрицький:* Ми в Одесі говорили, що матеріал є той самий, за винятком деяких технічних моментів. Театральний матеріал є той самий, але

він комбінується по-різному, і в різні епохи матеріал є щось інше. Щодо плану спектаклю взагалі: ми користуємося раніше знайденим, раніше створеним. Воно зараз дійшло до нас в історичному аспекті, в плані грецького театру та ін. Ці класифікування ми маємо тепер, як щось невизначене. Коли ми підходимо до спектаклю, то ми зараз класифікуємо, в якому плані, наприклад, я буду говорити. Вистава “Пошились” трималася тим, що вона була в плані цирку. Цей план злітував спектакль, і це трималося купи. В “Секретарі” і в “Зайцях” було щось різне, була якась мішанина, яка дезорганізувала глядача, замість організувати і дати щось цілне. У виставі потрібно мати щось конкретне. Мені здається неприємним те, що обов’язково треба щось робити і підходити, наче машинку видумувати, користуючись матеріалом, подавати матеріал через таке шкло. Хочеться мати щось своєрідне, що не повинно бути інакшим, як воно є, що було б стилем нашої епохи. Мені цікавий цей синтез, чи він може бути своєрідним, властивим нашій епосі, і що дало б театру цей стиль, де не треба було б класифікувати, придивлятися, у якому плані треба робити спектакль: просто щоб був театральний матеріал, комбінований за таким методом у нашій епосі, яка прямує до класики.

*Курбас:* Певний історизм характерний для сучасності — він на останніх відомих нам стадіях театральної роботи не менше проявив себе, ніж в інших мистецтвах. Через те ми й говорили про кризу нашого стилю, що мистецтво гине, що його немає. Це ми не тому робили й говорили, що ми собі так надумали якоюсь метафізикою, якимсь метафізичним міркуванням, — просто виходили з того, що цілком об’єктивно театр і мистецтво втратили своє питоме у своїй епосі обличчя, свій стиль: коли в минулі роки, до революції, проявлявся перелом у театрі, були роки протесту проти натуралізму в театрі, як залишок, старий розвиток буржуазного мистецтва до революції в Росії, то на сцену виступив еклектизм, іспанські п’єси ставили по-іспанськи, італійські — по-італійськи, вплив естетський момент стилізації. В самому модернізмі, який на Заході особливо яскраво виявився, закладений еклектичний момент. Модернізм об’єднувався одним спільним трактуванням, і було в цьому якесь особливе вмираюче світовідчуття. Це обличчя було втрачено. Цей стиль був втрачений, хоча, з другого боку, можна було сказати, що саме цей еклектизм історично саме й був стилем часу. Для театру це мало наслідком те, що цілком об’єктивно ми пройшли певну школу театру, яка дала змогу докотитися до такого становища, яке висуває конструктивізм у своїх дальших розгалуженнях; тобто, скажімо, монтування зовсім відомих речей, речей, зроблених у минулому. Тут був такий спектакль Затворницького, називався “МОДР”. Він у повному розумінні цього слова був вечором спогадів. Там не було жодного оригінального мазка, а все було стягнуто з усіх спектаклів, і коли б він це робив мимоволі, це було б погано. Але коли він каже, — і нам треба вірити, що це зроблено нарочито, — що це не є те саме, що монтаж оформлених речей, наприклад, просто обробка речей, котрі не зроблені, котрі самі по собі не є... Ви мене розумієте.

Так от тому ми хочемо сказати “брешеш” на те, що ми докотилися. І ось тепер справді почалося щось нове, якась нова лінія, яка піднімається,

наче новий будинок. А вся лінія, що піднімається, — піднесена лінія у громадському житті, — вона осягає всі жанри, які можуть дати певний стиль. Через що? А через те, що в усякому піднесенні, у всякій лінії, що підноситься, є певний пафос, а пафос — це передумова існування всякого мистецтва і всякого стилю. Ми говоримо сьогодні, що, мовляв, це вірно — все, що ми робили, говорили і ін. Але це було вірно для вчорашнього дня. На сьогодні ми намацуємо для нашого життя дані, — для того, щоб перевірити можливість зовсім нової сторінки в історії мистецтва, нового стилю, котрий не буде аналітичним за своєю природою, а в усякому випадку буде прагнути певного синтезу. Може бути, що через рік буде крах, може бути, що ми страшенно помилились. Треба б глибше подивитися на минуле і перспективи майбутнього, ніж ми для цього маємо можливість у наших провінційних обставинах. Але це — конечність завтрашнього дня. Ми не можемо інакше ставити питання тому, що інакше поставивши, будемо вмирати. З усякого боку підходячи до питання, треба саме так стати.

Ми кажемо, що ми міняємо роботи. По суті ж, ми дуже міняємо роботу. Досі ми були, по суті, рішучими конструктивістами. Ми вповні робили на практиці те, що конструктивізм виставляє як основне, вважаючи мистецтво творенням життя, речей у цьому житті, які мають будівниче значення. Вся наша установка — на мистецтво, як на засіб, як на щось таке, що цілком тотожне з тим, у що вірили конструктивісти. Тепер питання міняється. Коли ми починаємо зображувати не тенденцію, не те, що ми вже узагальнюємо, коли починаємо зображувати саме життя, будувати з нього якийсь рух, ставити життя на сцену і робити рух, то ми мусимо помічати, як пересувається центр ваги. Це зовсім щось інше, чи пускаємо ми фігуру на сцену і вона за кілька рухів стає маскою, мало маскою — стає плакатом, дуже тенденційно наміченою схемою, за котрою лежить певна тенденція в суспільстві. Це зовсім інше, коли ми через ці фігури організуємо ідеологію мас, бо вона, маса, розуміє ці фігури і відчуває до цих фігур велике почуття ненависті, любові і т. д. Вона, маса, така норавлива, що має яскраво виражене ставлення. Досить цієї схеми, щоб публіка була задоволена. Але тут нема моменту зображення. Цього моменту нема. Він-то є: ніякий аналіз не може поставити нас у таке становище, щоб лишити нас відірваними від якої-небудь сторони мистецтва. Справа в пропорціях. Тепер, коли ми говоримо про побут, про спокійний темп життя, про зображення, коли ми говоримо про синтез, то ми вже витрачену енергію повертаємо на ту саму схему, на зображення тієї самої фігури. Вона виділяється, вона стає мистецтвом, яке існує.

*Кудрицький:* Ми ведемо боротьбу за те, щоб мистецтво не вмерло; або треба сказати, що ми оживляємо ту функцію, яка є мистецьким еквівалентом. Те, що зараз буде, раз тут є момент зображення, це буде або мистецтвом, або якоюсь функцією, яка буде еквівалентом мистецтва.

*Курбас:* Так у тому-то й річ, що для програми-максимум немає ніяких перспектив, і ми не можемо думати тепер, як у минулому році думали. Весь лівий фронт полетів до біса. Мені здається, що доведеться вернутися на цю позицію. Крім того, подивимося на життя. Може бути, що ми в логіці думання перейняли від буржуазного суспільства й форми виробни-

цтва, навіть НОПу, тільки надали йому іншої цільової установки. По суті, він — те саме, тільки соціальне призначення інше. І от яка справа. Ми перейняли певну тенденцію в розвитку економічного співвідношення, — ми її розрубали на два-три роки, поставили зовсім інакше, але ми приймаємо наново, майже з того самого пункту лишаючи за собою тільки політичну владу. Ми пускаємо капітал, куркуля і т. д. І так само ми прийняли від буржуазного суспільства і художнє виробництво з його формами, мисленням, художньою ідеологією, з його тенденцією розвитку. Ми весь час за останні роки, і лівий фронт взагалі, прискорювали тенденції, які були на Заході. Коли війна скінчилася, після того, як налагодився зв'язок, виявилось, що у нас те саме, що у них, тоді коли ми думали, що ми чорт знає як здорово посунулися вперед. Лівий фронт, — ми дуже по-марксистськи думали, що розвивали ту тенденцію, до неминучого кінця. Ми сказали, що буде культура великої техніки і не буде мистецтва. На Заході це вилилось у дадаїстичні і розкладницькі настрої мистецтва. Тут у нас — “нічевоки”. Наша тенденція почала переважати. Нам треба завести НЕП. Це не значить, що ми мусимо йти назад.

Всяка епоха в мистецтві — це “назад”, і всяка епоха в мистецтві — це “вперед”. Коли ми будуємо конструктивні постановки і кидаємо їх, ми повертаємося до тих самих моментів створення, які переважали. Нічого нового нема, і все ж є щось нове. Ті особливі комбінації, які постають, політична влада в руках зовсім нового класу, який ще не висловився, з цієї нової комбінації постає зовсім нова перспектива. Ви розумієте, товариші, таку річ: я прочитав радянський журнал “Красная новь”, де вміщено малу статтю і малюнок якогось уральського юнака, робітника-“самородка”. Людина малює так, що коли послали його малюнки за кордон, в Англію, то знавці мистецтва схвалили — сказали, що цей молодий чоловік зрілий майстер. Він володіє олівцем так, як володіли найперші майстри італійського Відродження. Я бачив цей малюнок. Майстерно зроблений, дуже гарно зроблений, але дивний. Дивний тим, що в ньому не можу знайти нічого, що визначало б його як члена пролетарського класу. Він малює дуже гладко, солодко, як старі майстри малювали. Мене це не бентежить. Ми розбираємося дуже поволі. Я не так давно тільки скінчив роботу в кіно; в останні дні моєї роботи почав відчувати світ не просторово. Це для мене є такою загадкою, яку для себе не можу як слід пояснити. Може бути, що це перехідний момент, оскільки я переконався, що просторове моє відчуття ні к чорту, і я, може, тільки на цьому пережив цей світ; а може, це один із етапів збування мною, як людиною від мистецтва, збування певного світовідчуття цієї минаючої епохи, яку репрезентувала буржуазна інтелігенція, котра в конструктивізмі у нас і на Заході сказала своє останнє слово — конструктивізм, який усе-таки творив це мистецтво. Не був лівішого напрямку; цей процес, це буржуазне мистецтво повинне було бути доведене до кінця.

Пролетарська культура — етична. Що мені неясно — це роз'яснює. Я не можу оборонитися від цього. Я читаю “Більшовик” і знаходжу такі шедеври зовсім нового мистецтва, що просто почуваєш дуже яскраво, що робиться щось нове. Це новий синтез, новий стиль входить у нашу дійс-

ність. Усі наші захоплення, те, що ми робили,— американізм, урбанізм, захоплення детективами, гінґіолом і т. д. — усе це речі, які в цьому році мусять цілком відійти до біса. Ми маємо якесь відношення до життя. У чому точка — я не знаю. Тим не менше виразно відчуваю, що найважливіше: розумію певний злам.

*Тягно:* Як вам здається, хоч дещо для вас не зовсім з'ясоване,— саме майбутній стиль і синтез комбінації елементів мистецтва. Коли взяти театр, то маємо два полюси театру, театр впливу і театр вияву. Беру момент демонстрації, момент безпосереднього впливу на глядача. Мене цікавить така історія. Коли ви кажете, що ми мусимо зображувати, то тим самим природно, що саме стрілка поміж обома полюсами мусить перетягнутися на бік вияву. З другого боку, беручи до уваги те, що стан сучасного глядача заспокоєний, елементи впливу мусять бути пропорційно збільшені. Я не розумію, що тут треба давати. Ви говорили, що не може не бути детективу, гінґіоля, ніякого іншого роду загостреного видовища для самого впливу. І на підставі цього самого непорозуміння мене цікавить, куди має переважити ця стрілка.

*Курбас:* Безумовно, що кожен театр — це театр впливу і вияву. Ми з вами добре розуміємо одне одного, коли кажемо, що є театр впливу і вияву. Ми маємо на увазі певну перевагу, розуміючи під театром впливу переважно агітаційну модель, а під театром вияву — модель пропаганди чи театр, яким ми звикли його бачити в старих масштабах. Якраз у цьому питанні вирішальну роль відіграє те, що ми сказали з самого початку, що наша тенденція зробити щось синтетичне і тим самим дати цю рівновагу поміж одним і другим, яка для того, щоб вона трималась купи, була синтезована. Причому я не згоден з вами, що заспокоєний стан вимагає сильніших подразників. Зараз, коли він спокійний, коли людина плентається від “Ларка” до контори, то таких дуже загострених засобів не доведеться вживати. Тут буде набагато спокійніша форма, ніж була досі, менш різка, ніж була досі, не така різка, як у плакаті. Плакат — це річ, яка повинна налягати на елемент напруження, його не можна підносити. Плакат занадто галасливий. Порівняйте рисунки в буржуазних країнах про війну, наприклад, панночка з білими зубками — це нічого іншого, як фотографія; а тут, у революцію,— лице, що кричить, із написом: “Стій, що ти зробив” і т. д.

*Кудрицький:* Ми — справді лінія піднесення. Вона має свій пафос. Тут трагічне становище. Ми на зламі. Ми здебільшого інтелігенти. Є люди, які виховані у старому, типово буржуазному дусі виховання, і їм тепер важко стати людьми сьогоднішнього дня. Всі звички; до того ж усе це тхне старим, і це не дає стати сьогоднішньою людиною. Відчути б цей пафос сучасності, — невідомо, чи ми його відчуємо. На це рецепта нема. Ми багато говорили про перетворення. Я сам помічаю, що цей термін можна вживати для певного моменту в роботі, наприклад: робота, робота і перетворення і т. д.,— це прийом, який у даному разі вживається. Мені цікаво, чи я вірно його розумію. Мені здається, що перетворення — щось далеко ширше. Коли стає питання натуралізму, перетворення протистоїть натуралізові. Всяке мистецтво — це перетворення. Всяка річ, яку ми зємо



мистецтвом, мусить бути перетворенням, — чи це буде живопис, чи скульптура, чи щось інше, мусить бути обов'язково перетворенням. Як воно в'яжеться з пафосом сучасності? Тут мусить бути якась спільність, коли ми збираємося влити живий струмінь у роботу. Коли не оживити мистецтво, то треба поставити тут функцію психіки, яка буде еквівалентом мистецтва, воно мусить впливати з пафосу сучасності. Коли ми базуємося на перетворенні, то тут мусить бути якийсь зв'язок. Якесь взаємовідношення пафосу з перетворенням.

*Курбас:* Перша половина питання торкається того, що нам, вихованим у старому світогляді, в старому побуті, нам, які мають певні інтелігентські замашки, може, важко буде прилучатися до нашої роботи, до нового життя, нам важко буде відчутти пафос сучасності. Це перша половина питання. На це може бути одна відповідь. Побоювання наші — це наша приватна справа, яка принципової ролі в нашій роботі не грає; ні для кого, з нас зокрема, це не повинно грати ролі, через те, що ми не можемо жити і не живемо на якомусь острові, який називається островом Курбаса, островом Кудрицького, островом Криги і т. д., куди нічого не проникає; ми не живемо відірваним життям. Звичайно, сучасне життя всебічно на нас впливає, нас переорганізовує, перебудовує, і коли ми вже вміємо думати і про сучасне, хоч би іноді, то це дуже добре, — тому що психологія й ідеологія перебувають у такому взаємовідношенні. Те, що ми думаємо, відбивається в нашій психології, і коли ми, думаючи, починаємо вживатися в це, почуватися єдиним, а раз воно так, то й ми мусимо змінитися, і помиляється кожен з нас, коли думає, що лишився тим, ким був до революції. Очевидно, в нас є всякі атавістичні спогади, можливо, у нас впливають з небуття забобони — чорт його знає. Думаєш тверезо, а йдеш кладовищем — і наче мурашки йдуть поза плечі. Я сам цього не переживав, але уявляю собі це. Можливо, навіть нашими вчинками часто керують і впливають на наше мислення і вчинки такі речі, як національне буття. Воно впливає страшенно багато — це річ страшенно стара і не сучасна. Вона для мого мислення дика, а проте вона має страшну силу і впливає не тільки на вчинки людей, а й на вчинки уряду, і навіть на комуністичні напрямки діяння, на уряд, може, зокрема, на його організаційні осередки. Тут годі собі сказати, що від учорашнього на сьогоднішній день зробилися інакшими. Коли б ми вчора були такими, якими ми були до революції, до війни, і сьогодні вступили в нові обставини, ми б утекли від них, ми б прокляли все, що робиться. Це дійсна правда, що коли б революціонер побачив царство, за яке він боровся на ділі, то він кинув би це, хіба що він ідейна людина і вміє глянути з точки зору, вищої за його атавізм. І цього нам боятися не треба. Воно щодня, щогодини вповзає в нашу психологію і завойовує в ній собі місце. І навіть не це важливе. Беріть нас такими, як ми є. Ми ж не повинні під щось підроблятися, під якусь програмку, нами складену, обов'язково підробляти нашу психологію. Нічого подібного. Воно у нас органічно поєднане одне з другим. Бувають дрібні тертя, і де вони не бувають, у всякі часи? Тут особливої небезпеки немає.

Щодо пафосу. Коли ви йдете на 1 травня і дивитесь на тих дітей, які йдуть з телефонами, то вам смішно і ніяково. Вони йдуть, і коли ви дивив-

тєсь на них, це викликає у вас певне захоплення, навіть, може, сльози на очах, коли це примушує вас аплодувати,— це значить, що ви знайшли пафос сучасності. Пафос — це не значить піднятим голосом говорити. Піднятий голос для грецького театру був тим, що часто називалося пафосом. Патетично воно звучить для нас тому, що так воно не натурально; але те, що виправдувало для грека можливість такого читання, це було тим пафосом, що примушує нас безкритично ставитися до форми, дрібниць, навіть самого факту, що дозволяє нам у цьому розібратися; а приймати річ, як вона є, як вона нам підноситься, приймати її цілком і до кінця — не значить, що у нас є пафос, спільний нам усім, це умовність, більше того, це дозвіл на життя. Тому-то він існує тільки тоді, коли нація йде по лінії піднесення, оскільки вона несе певне утвердження. Принципове утвердження життя, буття, і там, де ми висуваємо або знаходимо підтвердження цьому, нашому стремлінню, пафосу до життя, це нам зовсім прийнятне; воно було б дурістю для чиказького мільйонера. Це стремління до того життя, про яке мріють діти, для нього чуже,— це для нього звучить, як грецька трагедія. “Як патетично”,— сказав би він. Ми знайшли цей пафос. Він у нас — пафос нашого радянського часу, пафос, який може бути етичного порядку, в котрому немає такого положення, як у греків, де було відчуття тіла, життя в певних пластичних і моторно-фізичних утвердженнях. Може бути, що в нас цього немає. Може, це інакше буде представлятися або вже представляється. В усякому разі, такий пафос,— і даремно Пулька страхається, що його немає.

*Лішанський:* Деколи буває гидко. Там, де я живу, з ранку до вечора маленькі майбутні люди співають піонерські пісні, і співають їх так, як затаскана шансонетка. І це починає бути штампом, який укладається з дня на день, і стає моторошно, це стає фізіологічним отруєнням. Ці штамп-пи засмічують справжній пафос.

*Курбас:* Вони пафосу не засмічують. Вони не відповідають за це, вони йдуть від іншого пафосу, від пафосу люмпена, від буржуа, що розкладається, одне слово, всі ці грубі, вульгарні...

*Лішанський:* Важко регулювати ту лінію, щоб сьогодні в житті під впливом тих штампів і самому не опуститися, щоб у нас самих не зникло почуття пафосу. Помічається, що притуплюється відчуття сьогоднішнього дня; колишнє — в повній концепції, то, зокрема, тільки через штамп, які утвердились. Це загрозове явище.

*Курбас:* Це побічне питання, воно не має стосунку до нашого. Тут велику роль повинно б грати мистецтво, а, по-друге, може, ми дечого недо-бачаємо. Може, ми форми нового побуту, який саме усталюється, цілком безпідставно охрещуємо штампом. Наприклад, колядки — це штамп; це штамп, коли підходити до них формально. По суті, це певна форма громадського виявлення, яке є певною категорією нового побуту, і, може, спочатку нам здається, оскільки ми на це дивились, як сторонні люди, може, воно нам здається дещо притупленим. Це не важливо, що ми це сприймали гостро,— щось інше буде сприйматись у такій формі. В цьому відношенні буде певна культура, і ми будемо дивитися: чи правильно вони співають, чи правильно йдуть, як диктує побут. Може, тут грає роль

суб'єктивне нерозуміння. Ми часто помиляємось. У цьому відношенні нічого не поробиш. Який зв'язок між перетворенням і пафосом? Те, що я кажу, — це нічого остаточного. Те, що я кажу, має характер певного палятиву з міркувань чисто політичних, тому не все, що я говорю на практиці сцени, треба брати за чисту моменту. І все, що я тут кажу, воно є уламками нової установки, що формулюється. І коли я говорю про перетворення, то, звичайно, треба розуміти, що це перетворення буде якимсь методичним винятком. Зокрема те, що говорить Пулька — яке відношення до нашої установки має перетворення, те, що перетворення “спалахує”, воно дуже широке, і за винятком натуралізму воно є випадковим.

Цілком вірно. Справа в тому, де це перетворення відбувається. За часів “Бубуса” чи “Тресту Д. Є.” з'явилося у російській театральній пресі слово “переключення”. Воно зустрічається доволі часто. Це саме переключення по суті своїй збігається з тим, що ми з самих початків нашої роботи назвали перетворенням (у часи “Газу” і раніше.) Марко Терещенко підхопив це слово, і перед прем'єрою “Камергера” в пресі було застережено, що буде вжито момент переключень. Це і є те саме, що ми в усякому разі років зо три тому під цим розуміли. Однак це відрізняння такого роду образних перетворень від усіх інших перетворень є логічною помилкою. В чому, власне, помилка? А в тому, що це переключення (по нашому — перетворення) нічим не відрізняється від усякої такої комбінації засобів, яка, будучи чимсь іншим по суті і не намагаючись бути тим, що вона з себе являє, викликає у нас такого роду асоціації, які потрібні. І мало того, що викликає ті асоціації, але викликає й ту кількість процесів, ту напруженість нашої уваги, яка є підняттям тону, як певний театральний момент. Як довго актор намагається бути тим, що він зображує, так довго ми не можемо говорити про перетворення. Коли він перевтілюється, коли підробляється під натуру, ми не можемо говорити про перетворення навіть і тоді, коли він цю саму натуру бере і підкреслює, наближає її до певної театральної підвищеності. Коли він її трактує не натуралістично, а реалістично в такому розумінні, коли він виводить більш підкреслено, це ще не буде перетворенням. Воно є не нічим іншим, як те, що воно має в нас викликати. Воно намагається бути тим самим, до певної міри стилізованим, до певної міри театральним.

Але нехай він зробить так, що він сам — це явище життєве, яке він має зображувати, хай він його перетворить на щось інакше, що має викликати асоціації певного змісту, — з'являється перетворення. Перетворення, по суті, є символом, як усяке мистецтво; все було, є і буде символом. Це не є символізм — прошу не плутати. Ясно, що ставити знак рівняння між переключенням і перетворенням не можна. Або треба поняття переключення підпорядкувати, бо розрізнити перетворення і переключення в цілому немає підстав. Коли Шимеле Сорокер у “200 тисячах” надяг на голову капелюх Наполеона і викликає цим асоціацію того, що він стояв між ними, як Наполеон, — чим це відрізняється? Він зовсім не Наполеон, він не хоче ним бути, він тільки так скомбінував свої засоби, і костюм, і позу, що це викликало більш напружену роботу асоціативних процесів і підняло наш тонус тривання, і ми знайшли, що це Наполеон. Чим це різ-

ниться від якого хочете психологічного моменту, переданого на сцені таким чином, що актор має виявити, скажімо, злість. І от він замість виявляти злість, замість намагатися бути злостивим, чи, скажімо, виглядати цілком, як зла людина, робить щось таке, що викликає у глядача такі асоціації, що ця людина сердиться. Це також те саме. У нас тому, що це не та злість, починається асоціативний процес і постає асоціація такого порядку. У цьому справді мистецтво всіх часів. Це вже не переключення, а те, що, може, називається переключенням. У всякому випадку, це слово надто пізно з'явилося, щоб можна було думати, що це є переключення.

Тепер так, наприклад. Чому натуралістичний театр був до певної міри мистецтвом, хоча в ньому не було цього моменту перетворення? А тому, що перетворення було, але у драматурга. Життя не взяте з усіма випадковостями, а перетворено в особливе зіставлення осіб, обставин, настроїв життя, логічності і т. д. Чому перетворення і сучасність такі близькі? Перетворення — це розгадка, розрубання гордієвого вузла всього сучасного театру. Без перетворення сучасний театр робиться зайвим. Його цілком заступає кіно. Він перестає виконувати свої функції. Театр розвивався до натуралістичного свого стилю, наскільки його можна назвати стилем, розвивався, наче підходячи до кіно. Підійшов до кіно, передав йому свою фактуру, кіно понесло її далі, і почуває себе дуже добре й на місці. (Монтаж шматків із життя.) Але тепер він почав шукати своє справжнє обличчя: те, що треба було в розумінні його шматочків життя, це передали кіно. Натуралістичний театр також потрібний. Всякий театр, видовище, крім пафосу даного часу, повинен мати певну умовність суто театрального порядку, котра виводиться з того самого пафосу часу. Без цієї умовності театр не може існувати. Це є умовністю для сучасності. Релігійне піднесення — ні. Те, що у занепадницьких розгалуженнях було протягом усього періоду гуманістичного відродження, все те втратило своє абсолютне значення. Воно піддається найсуворішій критиці глядача. Глядач, оскільки він малокультурний, приймає все. Він приймає також вивіску “Азіатський буфет” і намальованого грузина з шаблою. Обиватель своє диктує, але він повинен бути керований. Він — сила без сумніву, але він також страшенно консервативний. Одне слово, років тридцять тому театр Полевицької не мав ніяких протестів, хіба від найкультурніших людей. Під кінець минулого століття почалися нападки на брехливість такого театру з боку всіх найвидатніших працівників самого театру, критиків, філософів від естетики, і ви пам'ятаєте цю критику, на яку деякі махали руками (Айзенберг, Стріндберг так само думали.) Наші березільці захоплюються цією формою, але це нічого не доводить — не всі захоплюються. Він традиційно все-таки міг довго триматись, існувати як прийнята умовність, якої ми тепер не маємо. Така абсолютна річ, як умовність, те що зробило б наші спектаклі, абсолютно певно, умовністю, яка не допускає критики, це є конечність абсолютно реагувати на речі, в котрих брак усякої психологічної емоційності, взагалі не характерної для нашого часу матерії, абсолютно — тому, що так речі поставлені. От річ так поставлена, і вона абсолютно мусить і повинна викликати таке враження.

Ось у чому розгадка, для чого перетворення повинне стояти як певний принцип для нашого театру. Справа стоїть так, а не інакше. Тут конкрет-

ний факт: ти знемагаєш, а для мене це чуже. Для цього потрібна певна умовність, а ми її не маємо після пережиття часу критики в театрі. І тут ще один момент: так поставлені речі говорять, що це машина, побудова, машина як певний механізм; наприклад, рука піднята так, — немає ніякого фальшу. Ці речі можемо назвати: гвинтик і шайба. Машина — це пафос нашого часу. В пафосі нашого часу є момент великої техніки, яка граде. І машині прощають усе. Люди можуть сидіти, як прикуті, дві-три години в кіно і дивитись картину, нічим не пов'язану, з порваною фабулою, чорт зна які написи дивиться і не відвертає очей. Там жене машина — це мій пафос, його пафос і т. д. Це загальносвітове явище, і тому я кажу, що перетворення — це основна наука. Без нього ні чорта не буде. Все буде стилізацією — фальшем. І театр можна зробити тільки принципом перетворення.

13. 05. 1925 р.

### ПРОТОКОЛ № 34

**Присутні:** *т.т. Курбас, Василько, Тягно, Кудрицький, Крига, Кононенко, Савченко, Отмар, Макаренко, Лішанський, Усенко, Карпенко, Івашутич, Шутенко, Швачко, Балабан, Стрелкова.*

Порядок денний: обговорення п'єси "Вій".

*Крига:* Коли я слухав п'єсу, то мені уявлялося, що її можна поставити в плані оперети. Можна висміяти романтизм української старої пісні, старих українських забобонів, ту лірику, фантазію, яка була. Ставити її в такому аспекті, як вона є: бурсаки, духовенство, панство і селяни — за-туркані, забиті, нема в них ширшого розуміння життя.

*Кудрицький:* Я не можу нічого сказати про те, як її можна поставити. Я можу говорити радше про тяжкі сторони роботи, аніж про легкі. Перш за все не міняти її, хоч би тому, що все це — яскраві типи: бурсаки і т. д. в свій час були дуже живі постаті, мали своє виправдання. Показувати в якому б то не було плані ці типи непотрібно. Вчорашня вистава переконала мене в цьому. Одна з найцінніших сцен, які показав Кропивницький, це бурсаки — вони такі симпатичні, соковиті, з такими інтересними сторінками вчення, театральним видовищем; сцена на сцені — це дуже театральний момент, і треба знайти тільки ключ, який би виправдав їх сьогодні. Висміювати український театр непотрібно. Висміювати лірику, романтизм і інше також непотрібно. Романтика і лірика — така непроми-нуща річ, що вона постійно є і існує. Проте це нецікаво і не виправдає себе. Що ж тоді потрібно? Я не знайшов ключа і вважаю це страшенно важким — як, не порушуючи п'єси, це зробити. П'єса, при всій своїй наївності, — дуже добра п'єса, молоноги панночки й Хоми страшенно приємні. Знаходити нову ідеологію в п'єсі, підставляти сучасні типи — п'єса від цього втратить. Вона бере коріння з гоголівського "Вія", так що, коли всадити сюди нову ідеологію і трошки соціальної боротьби, то вийде нісенітниця.

*Крига:* Пулька помиляється. Вчорашня вистава, може, у своїй цільності не дала того, що треба. Публіка реагувала на інше. Промова директора

у вчорашній виставі зробила враження і багатьох глядачів переломила, деструкувала. Багато глядачів говорили, що п'еса почасти своє діло зробила. Я не згоден з Пулькою, що не треба братися за висміювання романтики. Романтика набирає гартованського смаку, тому що пісні вони переробляють і продовжують далі повторювати те саме. Чому ж не вбити її в інтелігенції? Треба її остаточно оскардити. Потрібна нова романтика, нова лірика.

*Лішанський:* Переробляти п'есу в корені не можна. Вона, як матеріал, втратить все. Переробляти частково, як у вчорашній виставі,— ми бачили, що тенденція конструктивізму і ідеологія абсолютно не в'яжуться. Часткове дроблення п'еси ні до чого не приведе. У нас у репертуарі немає п'еси, яка б давала театральну радість. Метою моєї п'еси “Віндзорські кумоньки” було те, щоб глядач вийшов зі спектаклю радісним, веселим. Може, можна б зробити “Вія” в ультратеатральному плані, може, поставити оперету і таким способом дозволити, що актор буде розривати дію, буде виходити з рамок зображуваного і збоку дивитись, а потім знову грати.

*Усенко:* Я думаю, що п'есу треба було б переробити в тексті на одну третину або наполовину, не зачіпаючи основних моментів, які дуже цінні. А там, де вона легко піддається обробці, переробити. Коли підійти до неї так, як вона є,— нічого не вийде. Все буде нудно. Театральна вона цікава, за змістом — не займає глядача.

*Швачко:* П'еса сама по собі дуже театральна, цікаво збудована. Матеріал застарілий. Треба або новий зміст дати, нові типи, характери, або дуже мало переробити. Я уявляю собі, що вона, як оперета, буде дуже легка, на зразок “Жірофле-Жірофля”, тільки кінець страшенно не в'яжеться. Кінець треба б змінити.

*Тягно:* Я не згоден з Кригою, який сильно обрушився на той дух, який породив цю п'есу. Справа в тому, що стара романтика, старе кохання — воно має для нас певну цінність, але настільки невеличку, що для цього установляти весь спектакль не варто. Я згоден з Лішанським у тому, щоб покористуватися засобами чисто театральними, покористуватися тим, що п'еса сама по собі театральна. Симпатична своєю наївністю, і було б добре, коли б узяти цю наївну театральність, виходячи від чистого і гарного відчуття театру, взяти її і переломити в наших прийомах. Чортів і т. д. не треба викидати, бо вони настільки симпатичні, що робили дуже гарне враження. Було б добре піднести тих самих чортів у новому освітленні і перенести вагу установки спектаклю на формальне розв'язання, а не на ідеологічне. Тут доведеться тільки так зробити: взяти сенс театральний від “Вія”, перетворити у нашій установці, переломити, знайшовши чужий план, як було зроблено з “Пошились”; не чіпати глибоко тієї ідейної установки, яка є у “Віі”. Тому що не можна її серйозно переломити, а можна пустити її просто в новому переломленні, в новому формальному вираженні. Цільовою установкою залишиться те, що спектакль буде зроблений для відпочинку глядача.

*Савченко:* Коли п'есу наблизити до сучасності, можна пов'язати її з впливом чернецтва, яке, лишившись без матеріальної бази, ринуло на

села. Тракувати п'єсу, надаючи їй тенденції від міста, — не можна; треба виходити з народного повір'я, фантастики про всіх чортів, про відьом, підійти близько до села і не робити з того сміху для сміху. Надати ідею.

*Крига:* Тягну мене не зрозумів. Я не казав, що треба переробляти, а треба наблизити до оперети. Ставити п'єсу тільки для сміху, для самої театральності не можна.

*Тягну:* П'єса може бути поставлена в плані оперети. Я опонував проти того, що він натиснув на те, щоб дискредитувати віджилу ідеологію. Спектакль для сміху робити не можна, бо це суперечить нашій установці. Треба взяти в п'єсі те, що в ній є добре, ту театральність, і сам спектакль перейде в план театральної подачі. Ідея спектаклю мені не ясна.

*Василько:* Все-таки сьогоднішні розмови не дають матеріалу, на підставі якого можна було б дещо придбати. Річ у тому, що товариші не подали думки — в якому плані її розв'язати. Це питання іншого порядку. З формального боку розв'язати п'єсу — це не лякає. Суть у тому: розв'язання я не знайшов — це як бути з ідеєю п'єси, тобто те, що чисто театралью, поза будь-якою ідеєю поставити “Вія”, — це новий спектакль зі старим змістом. Наприклад, “Принцеса Турандот”, п'єса, яка нічого спільного з сьогоднішнім не має. У нас таких п'єс не може бути. У нас установка — на перевиховання психології глядача. Не може бути гоголівського “Вія”, бо там немає ніякої ідеї, там побут, перемішаний із фантастикою. Як бути із слов'янською мовою? Треба знайти ключ, як виправдати ці постаті сьогодні. Тягну і Лішанський кажуть — дискредитувати фактуру “Вія”, у них центр ваги покладено на формальний бік. Ідеологія “Вія” невідома. На це я хотів дістати відповідь. Щодо ідеї п'єси, свіжу думку подав Савченко. (Ченці попливли на села.) Любов може бути відкинута, а може бути використана смерть панночки, забобони і т. д., це може лишитись. У мене питання не розв'язане — як виправдати появу “Вія” на нашій сцені, яку ідею дати спектаклю, як бурсаків пов'язати з сучасністю? Вчорашній спектакль не в'яжеться із сучасністю. І от вийде таке, що раптом у театрі йде стара п'єса зі старим побутом. Немає принципу. Треба бути великим майстром, щоб поставити п'єсу, яка не має точки. По суті, тут немає чого перекидати догори ногами. Коли б це були якісь поміщики — взяв би та перекинув, а тут школярі. Не знаходжу ідеологічного моменту п'єси, не знайде і глядач нічого. Спектакль “Принцеса Турандот”, крім формальних досягнень, не дає нічого, після спектаклю у глядача порожньо.

*Курбас:* Я також думав, що більше почую від вас. Дещо з того, що тут говорили, і навіть багато правильного. І Пулька, і Крига мають рацію, і можливості деякі накреслюються. Що зробити — ніхто не сказав. Як зробити — це тепер цілком безпредметне, це остання річ. Найважливіше — що зробити. Це, що Крига сказав, що вчорашня п'єса деструкувала, — ця замітка, по-моєму, дуже важлива, бо хоча п'єса дуже гарна, — може, і не така гарна, як ми звикли вважати, — але це соковита театральна річ, хоча по-другому зроблена. Це найгірша побудова, яка тільки може існувати в драматургії. Хоч це й дуже добра п'єса, хоч у ній є дух певної поезії, яка не дозволяє, щоб її руйнувати, однак ми не повинні забувати, що ми

маємо до діла не з інтелігенцією, яка хоче тільки час провести, а маємо діло з масами; що наша установка така: те, що ми приносимо в театр, має якийсь об'єктивний вплив. Коли ми її підносимо з певною формальною загостреністю трактування,— звичайно, що того не треба, бо масовий глядач цілком, на всю ширину прийме всю ідеологію, на віру прийме чортів і панночок, він не догляне безодні іронії, тонкої іронії, яка у Гоголя є, яка може кінчати цю веселу річ таким кінцем, як смерть. Це така утрованість, це така найгеніальніша річ у повісті, не в п'єсі, в якій також можна добачати, що й у Гоголя було ставлення також поблажливе. Хоч він писав про чорта, однак він у це не вірив, він цим не захоплювався, як чимсь справжнім, а як плодом народної фантазії, захоплювався народною творчістю, поетичністю з національним забарвленням. Його могла захопити певна легенда, як романтика. Він до цього ставився до певної міри іронічно. Наші майстри недосить серйозно поставились до цього, вони були не культурні. Ми знаємо, хто був Садовський, Карпенко-Карий, Кропивницький: вони були міщани. Карпенко-Карий був такий міщанин, якого собі не можна уявити, грубошкірий, дуже чесний фарисей. Так само Кропивницький. Він був великим майстром як актор, непоганий драматург. Він, може, був як художник дуже соковитий і справжня людина, але в ньому не було тієї культури мислі, яка зробила б його людиною, дорослою для переробки п'єси "Вій". Через те вийшло, що прекрасна тема звульгаризована до невпізнання; зроблено європейську оперету з драматичним кінцем зі старого театру, а навіть українську з "Ой не ходи, Грицю". По суті це ніяка не оперета, за формою — до певної міри оперета. Це ніяка не оперета. Чи це дух оперети, коли тільки співають і розмовляють, та сентиментальна серйозність, яка там є? Це історична, побутова, соковита комедія з піснями й танцями. Коли я вперше грав у "Вії" — мені волосся дибки стало. Це жах, це така претензійність під Шекспіра, великого трагіка, письменника трагедії. Монологи такі сльозливі, а на ділі дурниця, таке нездарне віршарство і така нездарна лірика. Якби не ці мазки про Запорозьку Січ, історичні спогади про минуле, де Кропивницький виявляє себе як майстер, то п'єса — справжня нісенітниця. І от вся п'єса така. Вона написана неможливою, мертвою мовою, там, де вона у віршах. У прозі чується майстер Кропивницький, майстер побуту, там де він не стає на котурни європейського драматурга, де він не підробляється під Шекспіра. Тут є прекрасні зі сценічного боку і з боку побутової колоритності поем речі, і вони рятують п'єсу. Якби не було бурсаків у спектаклі, то від "Вія" нічого не лишилося б. Це цінне, це має дуже гарний наліт прекрасного минулого, котре у нас не вмiли грати, грубо грали, не ідеалізовано, просто як минуле. Це цінність, яку порушити не можна, інакше знищиш усього "Вія". Ченців ввести — з такою думкою підходити до цієї п'єси не можна. Таких тем, як ченці на селах, багато. Може, вони будуть різної цінності, може, ця тема Савченка особливо цінна, гостра, але не для теми, не для сюжету робиться спектакль. Сюжет підбирається. Переробляти ґрунтовно цю річ також немає рації, як і подавати з формальним піднесенням. З одного боку, глядач приймає п'єсу так, як вона є, а з другого боку, треба переробити як-небудь цю річ, бо композиція страшенно



нездарна. Можна в сто разів кращу п'єсу написати на нові теми. Є ще деякі добрі сценки, як, наприклад, типи в корчмі, старшина, що п'є, але це також річ, яку переробити не можна, це грубо і недоцільно. Все-таки п'єсу можна поставити в нашому театрі. Підходячи до цієї п'єси, може бути вірно, що вона задумана франківцями; це може бути вірно: вони намагалися висміяти старий український театр, коли це потрібно, словом, щось висміяти, але вони зовсім по-дурному розв'язали питання. Вони сміялися над усім тим, а не було того, щоб публіка сміялася.

З того виходить така вказівка, що в цій самій п'єсі треба знайти комбіноване ставлення постановника до своїх глядачів, яке складається з його ставлення до глядачів і до певних психологічних тем, тобто тем громадської психології, чи там громадської ідеології. З тим становищем, яке займав Гоголь, і з тим матеріалом, який Гоголь тут підносить, — коли ми вибираємо “Вія”, то вибираємо його, тому що в ньому зачеплені якісь теми, які зараз живі; тому що нам зовсім не треба сміятися над Гоголем або над українським театром, а може бути, ставлячи цю п'єсу, піднести публіці дзеркало, в котрому вона побачила б, наскільки вона по суті близька до всіх тих смішних людей, побачила себе. В цьому могла б бути розгадка того, як і для чого треба поставити п'єсу, раз її треба ставити. З того постають такі можливості: ми маємо в нашому громадському культурному житті факт просвітництва, малоросійства, — навіть серед партійних людей, — обивательщини найвульгарнішого штибу; маємо у нашому культурному житті “Плуг” і “Гарт”, маємо театри Франка і Михайличенка, маємо перероблювані п'єси, маємо вірші Пилипенка, маємо хуторянський світогляд і хуторянські методи в нашому культурному житті. Це те, що ніяк не узгоджується з нашою установкою, з нашою політичною програмою. Нам усе це здається смішним і шкідливим, і вірно, що це шкідливе. Це не просто відсталий етап; це шкідливе тому, що воно могло бути інакшим. Воно виконує свою роль зовсім недосконало.

Виходить така річ, що, ставлячи цю п'єсу, ми висловлюємо своє ставлення, ми утверджуємо в публіці своє ставлення до того вульгарного, своє ставлення до тієї ідеології, яка була тоді, і своє ставлення як до ідеології, як вона з'являється зараз, як вона живе в нашому культурному житті. Як це зробити? П'єса повинна бути поставлена. Не кажу, що з неї не треба викреслити половину, а другу половину додати, але ця п'єса мусить бути поставлена за Гоголем чи за Кропивницьким, чи за Гоголем і Кропивницьким, але треба, щоб у цій п'єсі сучасність побачила себе, і саме ця вульгарна сучасність, те, що людина їде волами і з цього роблять національний кумир — щоб люди побачили себе ясно і недвозначно. Не треба цього їм казати. І тут треба перевірити, чи є в цій п'єсі такий момент, чи є на чому це піднести, за винятком тієї наївної християнізованої міфології, відьми і т. д., що може відноситися далеко не до комуністів. Комуністи з “Плугу” чи “Гарту” в такі речі не вірять, але воно може стосуватися багато декого з наших глядачів. Наприклад: перекупки, навіть робітники чи інтелігенція, яка зачитується окультними творами і розважає себе містикією. Матеріал для цього є. Наприклад: корчма, сотник, національний герой, який б'є канчуками своїх підданців. Треба посидіти над

нею, щоб дещо знайти, може, ясніше стане, і можна буде тут використати всякі дрібні моменти з п'єси, які можна було б підкреслити особливо, щоб із них вийшов новий викривальний мотив. Багато хиб є в нашій державі.

Ставити як оперету — вірно. Це страшенно розв'язує руки. П'єса написана так наївно, що претендує на певні ілюзії. Треба справді поставити оперетою — це є певний аспект невимушеної, пустої веселості, а тут його нема. Тяжко вони співають, все це сумно місцями. Тут немає аспекту легкого ставлення до речей і підкреслення театральної умовності. Коли ставити оперету, то ми дістанемо таке: що оперета йде в маленькій державі з принцом, там говорять гарнесенькі радянські дотепи, співають куплети на злобу дня,— або індіанська оперета з червоношкірими, які співають куплети, наприклад, про київський базар. Це до певної міри міняє становище, але коли ми все-таки хочемо ставити цю п'єсу, оскільки ми хочемо дати певну історичну усмішку в історичній перспективі минулого, то нам не треба забувати, що все-таки п'єса повинна лишитися собою, вона повинна вся добре існувати. Вийде складний план, у котрому місцями буде дуже ідеалізована, дуже тонко рисована, дуже м'яко, приємно та сама серйозна веселість старої побутової картини, котра місцями буде западатися, і будуть виходити сучасні речі.

Це не буде те, що “Турандот”, яка поставлена так, що перемішані Китай із сучасністю. Сучасності там мало. В усякому разі, тут це виглядало б трошки інакше. Словом, так уявляється, що п'єса була б цілком як п'єса, тільки... важко це конкретизувати в двох словах. Може вийти дуже ажурна робота, добра робота. Треба б так зробити,— що б ми не показували, які б вставки ми не робили,— щоб п'єса “Вій” почувалась. Коли в “Турандот” читали анкету, це вимагало якогось перебільшення. Треба, щоб тут перебільшень не було. Можна, наприклад, так зробити: деякі сцени, не перериваючи фабули п'єси, трактувати як сучасне, можна навіть певні трансформації зробити на даний момент, і це взяти в принцип. Пияцтво — чи це не предмет, який можна піднести в сучасному, утрирувати до безконечності, лишаючи “Вій” все-таки “Вієм”? Четвертої дії немає чого боїтись, а навпаки, підкреслити, і так, щоб вона не те що серйозно лякала, а саме щоб було недобре, і смерть після того щоб була безглуздя. Немає чого якихось слів вигадувати. Вивести таку утрировку, щоб це були п'яні люди, козаки,— і нараз ми бачимо ясно, недвозначно, що це завком, комуніст, будівник і т. д. Коли б під ці вірування підтягти, крім фантастики, ще й інші якісь вірування, пов'язані зі старою ідеологією, проїхатись по занепадницькому містицизму,— був би дуже тонкий спектакль, коли тільки попрацювати над ним. Бурсаків можна в певних моментах краще побачити, вивести як комсомольців, це тільки на момент треба висвітлювати. А там милуйтеся, старий побут — він смішний, він дурний, приємний, а тут ми самі такі, чорт забирай. Не хочеться п'єсу переробляти, хай би вона була така, як вона є. Додати дещо, освіжити сучасність мови. Коли оперетою ставити — цілком можливо.

*Василько*: Чи можна зберегти слов'янiзм, який страшенно соковитий? Це можна зробити значно цiкавіше. Вони можуть говорити на сучаснi теми, можуть говорити про Остапа Вишню.

*Курбас*: Щоб це вийшло, можна ще iнакше пiдiйти. Ще є така можливість iнтерпретацiї: можна паралельно писати другу п'єсу. Це також цiкаво i доцiльно може вийти. Писати другу п'єсу вперемiшку з фабулою, в яку можна було б скомбiнувати матерiал, який є, пов'язати десять сцен, п'ять, вiсiм з новими персонажами, що як одне проходять через усю п'єсу; iнтермедiї, якi з'являються уривками, ще бiльше могли б пов'язати п'єсу з сучаснiстю i дати ґрунт пiд сучасне трактування старого. Це старе постало б тодi у вiконцях. Вийшов би яскравий добрий спектакль. Правильно вписати п'єсу було б цiкаво. Придумати якусь фабулу, яка була б транспозицiєю в сучаснi обставини того самого фабульного, сюжетного. Наприклад: що тут є в цiй п'єсi? Хома закохується в панночку, панночка — вiдьма, i вiн гине. До цього вигадати паралельний сюжет, тотожний, тiльки транспонований у сучаснiсть. Вiн закохався, вона вiдьма, вiн її не впiзнав, i через те вiн гине, вона його тягне за собою. Треба знайти зараз iз цього нашого культурно-будiвничого побуту якусь постать Пилипенка — не живу, а як певний тип, як символ,— i примусити його пережити ту саму iсторiю, що вiн переживає, тiльки iнакше, з такою самою трагiчною виною i розв'язкою. Треба це пов'язати з темою самого "Вiя". Це зовсiм просто, зовсiм не так складно.

*Василько*: Коли це сучасне, то вiдьми вiдпадуть. Чи це не буде персонафiкованою публiцистикою? Хома може бути плужанином або гартованцем.

*Курбас*: Можна взяти, але не в тому справа, щоб усю п'єсу повторювати. Треба повторити в головних рисах сюжет у своїй будовi. Через те, що Хома Брут закохався в панночку, через те, що такий-то їздив волами, вона була вiдьма, вiн її не впiзнав i вбив — це подати в певнiй транспозицiї. Це композицiйно зв'язало б п'єсу i виправдало б. Згодимося, що п'єсу цю переробляти так, щоб нiчого не лишилося, за винятком композицiї, так, як це було з "Зайцями", не варто. Ясно, що не треба робити зайвого з п'єсою, що п'єсу треба якось пiднести, як вона є, тiльки нашим до неї ставленням.

*Савченко*: Цю саму панночку, чортiв бiльше зв'язати з сучаснiстю, виходячи з грошової реформи, надати непiвської фантазiї. НЕП береться вповнi, щоб убити приватного торгiвця, i йому це вбачається як символ.

*Курбас*: Це переробка, а ми цього не хочемо. Потрiбна особлива iнтерпретацiя з потрiбними замiтками.

*Швачко*: Менi неясний момент ставлення до минулого. Яка цiльова установка цiєї п'єси? Сучаснiсть побачила б себе в цьому — цей момент не можна провести в п'єсi. Чи досить першого положення для того, щоб виправдати цю постановку: тiльки показати своє ставлення до минулого. Це буде щось подiбне до "Турандот". Не буде дотримана цiльова установка. Менi недосить конкретно вбачається цiльова установка, як її переробляти.

*Курбас:* В чому подібність до “Турандот”?

*Швачко:* Глядачам буде легко її дивитися, але нічого потім не зостанеться, крім приємних спогадів про минуле. Воно здорове, добре, це виправдання того, що варто подивитись п’єсу, але основної лінії не буде.

*Курбас:* Ми говоримо про те, що ми хочемо піднести дзеркало сучасності там, де це можна, в цій п’єсі, щоб публіка почула і побачила нараз, що хоча нас розділяють від того часу двісті років, хоча це все дуже по-дурному і недобре, забобони і т. д., і ми з того сміємося, що воно по-дурному, воно так представлене в постановці. Наприклад, у “Сватанні на Гончарівці”: шурум-бурум над мискою — публіка знає, що це дурість. Уявіть собі, що робиться оцей шурум-бурум, і раптом нам стає ясно, що це ми. Ми тільки-но сміялися з цього, але ми самі такі. Я казав, що треба підкреслити деякі місця, розвинути пияцтво чи віру в надприродний світ.

14. 05. 1925 р.

### ПРОТОКОЛ № 35

**Присутні:** *т.т. Курбас, Василько, Тягно, Лішанський, Кудрицький, Шутенко, Балабан, Крига, Карпенко, Івашутич, Отмар, Стрелкова, Усенко, Кононенко, Макаренко, Пігулович З., Лопатинський.*

Порядок денний:

I. Доповідь про “Жакерію” — Тягно.

II. Поточні справи.

*Тягно:* Після своїх блукань, коли я так опинався, коли мене товариші щодо цього застерегли, і після того, як т. Курбас указав мені на помилки в попередній роботі, я взяв себе в руки і попрацював за планом. Виявилось, що така робота дає більші наслідки, як похаплива. Остільки, оскільки я посилався в попередній роботі, що йду по лінії роботи, яку бере наш театр у цьому сезоні, і йдучи по лінії свого власного зростання, набування грамотності, я першим чином прийняв таку точку: я сказав собі, що мушу зжитися з тим завданням, яке має наш театр, і, по-друге, взяв до уваги роботу над спектаклем. Я дуже багато присвятив часу тому, щоб зрозуміти саму схему роботи театру. Але я не буду говорити про неї, бо вона примітивна і мені неясна, вона заплутає інших товаришів, і це стане на перешкоді тому пункту, який стоїть на порядку дня. Розбираючи театр і тим самим глядача, почну з найпримітивнішого. Я поставив перед собою дві точки: в театрі я взяв одну точку режисера і протилежну — глядача, і сказав собі, що там, де вони зустрічаються, на створенні театрального видовища і вимог глядача, які треба задовольнити, і за рахунок його бажання видовища провести ідеологію, я у своїй другій роботі працював за цими двома точками. Я сказав собі, що всі ці частини, весь розбір матеріалу, трактування, установку на спектакль буду провадити так: як глядач може дивитися на роботу і як на спектакль. Поміж цими двома точками я вставляв частини розбору своєї роботи, що я провадив. Це основа того, як я працював, це метод моєї роботи.

Матеріал Меріме “Жакерія” — іншими словами, історія повстання селянства у середньовічній Франції. Персонажі трактовані, як історичні по-

статі з тими чи іншими рисами, з тією основою стихійного руху селянського повстання. Вся ідея Меріме і трактування персонажів угодська, тобто коли б я продивлявся текст селян, то він схематичний, найвний. Накреслені робітники — вся роль цього класу зводиться до такого: “Підемо грабувати міщан”. З другого боку, певний ідеалізований підхід до створення такої постаті, як Ізабелла. Я сказав собі так, що коли Меріме свого часу підходив до свого читача, глядача так-то, так само і я мушу підійти до створення цього спектаклю. І, знаючи ідеологічну установку і беручи основні моменти бажаного видовища і тих видовищ, які складаються у глядача, я примітивно розділив, для себе досить вичерпно, такі чотири точки: глядач іде в театр з тим, що він бажає видовища; тим самим він хоче задовольнити певні естетичні потреби, може, політичні питання, зацікавлення театром і ще щось таке четверте.

Сталася така річ: мені не страшно, коли цей матеріал може бути незнайомий глядачеві. Мені не страшно, коли на “Жакерію” глядач буде дивитися так, як є, коли він до неї буде ставитися так, як я. Але мені страшно, коли він у частинах постановки Меріме буде захоплюватися середньовічним містицизмом, романтикою і т. д. З другого боку, в самому підході до роботи — зроблення самого видовища, виходячи із завдань сезону і маючи на увазі прийняту раніше ідею, нами усвідомлену, і конфлікт, про який говорив т. Курбас, з яким я згоден. Я доклав зусиль, щоб зруйнувати цілком “Жакерію”. Я розкривав її по частинах. Брав ідею, конфлікт, сюжет, фабулу. На підставі цього виникла така річ: у мене в кінці вийшла трошки інакша фабула, інший сюжет. У Меріме соціальна боротьба — у нас кінець інший. Таким чином, вийшла така ідея: селянство, як революційний клас. Конфлікт: боротьба поміж бажанням визволитися і власною темрявою. Сюжет “Жакерії”, фабула: економічне становище у Франції після середньовічної війни приводить селянство до повстання, на чолі якого стають чернець, Сірий Вовк, Сівард. І коаліція цих людей носить у собі такі суперечності, у своїх інтересах, і, будучи синами свого часу, вони настільки темні, що, не маючи змоги збагнути стан речей, у якому вони опинились, після першого вибуху повстання, крім Жана, який хоча й був від них прозорливішим, також був сином свого часу, і, стихійно йдучи вперед, здобував певні перемоги просто тому, що, шукаючи своєї вигоди, до нього приєднувалися трудівники, доти, доки хитрі дипломати короля не вдалися до дипломатичного удару, розрахованого на їхню темряву, яка вже й так почала розкладати їх; лишалося небагато зусиль до того, щоб феодалі їх зовсім легко перемогли. Наскільки я сформулював фабулу, я не знаю, але, копаючись у матеріалах, я взяв історію шекспірівської праці над “Гамлетом” і звернув увагу на визначення фабули одним критиком. Фабула — це зовнішній механізм, який рухає всю трагедію. Це було для мене настільки вичерпним, що я спинився на цьому і звідси виходив, беручись до своєї роботи.

Вся “Жакерія” розтягнута на тридцять шість сцен. Фактично нема загостреного конфлікту, самої боротьби. Я гадаю, що певні персонажі мусять бути так виведені з дії, щоб вони своїм відходом з поля боротьби щось значили. Під таку категорію підводяться П’єр, Дапремон і Ізабелла,

такі постаті, які для фактичного розвитку дії нічого не значать. Таким чином, ідучи від трактування тих фігур, я змінив усю ситуацію. Я вирішив ситуацію П'єра вивести, як протилежну (і самостійну) загальному рухові героя п'єси, з абсолютно підкресленим шкурницьким моментом, закликом до боротьби, і поставив його в протилежне становище. Він стає ворогом, зрадником. З другого боку, постать Дапремона я також використав для інтриги. Я хотів відтінити кульмінацію там, де вони укладають перемир'я, як остаточний і домінуючий удар по основі, яку носять у собі селяни, дипломатичний хід, розрахований на їхню темряву. Весь спектакль у мене ще не є остаточно розроблений у самому дієвому хребті і не торкається фактури. Формулювання принципу немає. Я до нього не дійшов.

Персонажі: Брат Жан. Спочатку мені здалося, що він кар'єрист, який примазався просто через те, що, будучи в монастирі, боровся за становище абата. Але потім думка змінилась. Я вирішив його зробити героєм, і я з Жана не хочу робити власне ченця. За тими елементами, які є у автора, Жан більше світська людина, ніж чернець. Його можна трактувати, як цілком свідому людину, просто тому, що він займався алхімією, а алхіміки — люди передові; хочу показати людину, яка свідомо ставиться до стану речей класу, що закликає його до боротьби, і падає жертвою тієї темряви, загальної ситуації, що склалася.

Сірій Вовк — тут також була помилка. Весь Вовк у тому, що він робить зарубки, не думаючи про те, що він має велике трагічне минуле.

Рено: коли б він не пішов на повстання від ешафоту, він став би Сірим Вовком.

Постать Сірого Вовка — та крайність, яка може бити і своїх, і чужих, він почувается вовком. Рено — постать, яка може бути посередині, поміж Сірим Вовком і селянами, як власне селянами.

Сівард — це ясна постать. Його не можна змінити. Це мандрівний лицар-розбійник.

П'єр — шкурник, закоханий, але декласований своїм лакейством. Його Сірій Вовк назвав лакеєм Дапремона. Я не хочу його очорнювати, він усе-таки симпатичний. Це постать заблудлого.

Ізабелла — не ідеалізована жінка середньовіччя, яка до нас дійшла, — навпаки, це дама, патронеса, святенниця, типова соціальна постать жінки того часу, яка сьогодні могла присвятити себе лицарю, завтра — зарізати свою служницю, післязавтра — молитись і вмивати руки. В мене вона зведеться з першорядної фігури до другорядної, прохідної.

Монтрейль — це капітан із комедії дель арте.

Дапремон — феодал, він ним і зостався. До більш конкретного начерку типів, який проситься на певне переведення матеріалу, я не дійшов.

Через структуру спектаклю доведеться інакше його трактувати. Те, що я сказав, воно більш чи менш остаточне. Весь спектакль звівся до трьох дій. Я не певний у цьому, бо така велика епопея не може вкластися в три дії. Але, беручи в основу найголовніше, залишаючи багато неясного для себе, я уклав його в три дії. Це перша стадія розробки кістяка.

Спектакль має початися таким чином: перш за все музичний вступ, побудований за темою таким чином: яскравий перехід, певна установка

на сприймання від сучасності до середньовіччя. Відносно того: почати спектакль певним монументом — він у мене залишився, але не так, як я думав. Відкидаючи експозицію Меріме, я не відкидаю прийняття новачка, тому що сцена театральна. Я вважав, що коли я введу всіх персонажів, то багато що може залишитися для глядача не сприйнятим. Той прийом, за яким Вахтангов виводить усіх персонажів на сцену, я вжив так, що коли будуть поставлені певні фігури при певному значимому співвідношенні, коли буде говорити цей новачок, треба буде прожектором освітлювати окремі фігури на монументі, скупчивши увагу на чомусь і потім розгорнути цю дієву ситуацію. Таким способом можна зробити експозицію фігур. Найяскравіший момент персонажів — перша сцена, там, де на села нападають і Сірі Вовки, і англійці, — і барон, урятувавши їх, сам грабує. Виникає ситуація, в якій вони жили, яка може першим сильним, дієвим ударом яскраво подати глядачеві всіх персонажів. Ця сцена так і взята. Там така історія: біля шинку сидять Броун, шпигун, Сірий Вовк; сп'янілий Сенешаль січе одного хлопця, який йому нагрубив. Селяни вступаються за хлопця, зчиняється колотнеча, брат Жан розмиряє їх, з'являються Ізабелла, Монтрейль та інші персонажі, і все це перебивається нападом англійців. А потім б'ють Сірих Вовків, починають гнати худобу, Дапремон відганяє їх від села, і кінчається тим, що Сенешаль забирає третю частину за правом перехоплення. Далі йде діалог Жана з селянами, агітація.

Друга сцена — вибори абата. Тільки вони подані для експозиції брата Жана. Я взяв більш яскраву ситуацію. Годеран і Сульпіцій, двоє ченців, які ненавидять брата Жана; в той час, коли він був на селі, вони підробляють вибори абата. Коли Жан з'являється, абата вже вибрано. Я взяв певну інтригу. Жан, якого треба взяти, як антирелігійний момент, не говорить про те, де він був і чому його не було. Але там є така тема, що перебивається діалогом: один із ченців приходить і каже, що Жерара, шпигуна, витягли зі сховища. Я за архітектонічною побудовою залишив його. З другого боку, вже тим самим треба вивести Жана і ченців. Виходить така річ: ченці йдуть молитися за Жерара, у мене — за феодала. П'єр, який був поранений у сцені бою, тікає в замок. Одна і друга сцени відбуваються в замку. Це була велика сцена, менша сцена і прохідна маленька сцена, клятва Рено. Сенешаль ударом у живіт убиває вагітну сестру Жана. Замок: більша сцена, ніж сцена Рено. Тут вона в мене не цілком з'ясована; мабуть, сюди увійдуть такі сцени: заняття Конрада, П'єр читає фаблю Ізабеллі, і нарешті остання сцена — помста Жанові з боку абата: він мстить за те, що той, забувши про свій сан, пішов битися з англійцями. І, нарешті, остання сцена — змова селян, бунт. Кінець першої дії. Кінчаю із зав'язкою спектаклю. Архітектонічна лінія йде за меншим напруженням угору, до самої зав'язки, і залишається під кінець прозорою, як певна подача того, що далі буде.

Друга ідея: починається дія убивством Сенешалю. Зостається так, як подано. На сцені темніє, темніє, нарешті, відбувається вбивство в повній темряві. Користуючись цією темрявою, не роблячи перестановки декорації, даю сцену Жана і Сірого Вовка, там же вони змовляються. Жана і

П'єра вигнано із замку, і вони пристають до повстанців. Іде середня сцена з великим напруженням під кінець і прохідна невелика сценка П'єра і Жана. Тут уявляється деталь, таким чином переведена в матеріал — зробити комбінацію: замість того, щоб показувати, як Ізабелла прогнала самого П'єра, зробити комбінований перекидний діалог П'єра й Ізабелли — він дає свою репліку, вона свою. Діалог, побудований на самому голосі, загострюється під кінець. Протилежність тому, що любить цей наївний П'єр. Дальша сцена в замку. Хочу показати флірт поміж Ізабеллою і Сівардом. Він буде трошки інакший — сюди буде вліто елемент побуту того часу. Суд над Рено. Дуже гарна сцена, там, де вона закінчується тим, що вирішують його повісити в четвер, у базарний день. У Меріме є сцена пленуму, засідання Жана і селян з усіх околиць. Але оскільки в мене виходять три великі сцени, сцена суду над Рено і сцена повстання, я вирішив замінити середню сцену і подати засідання інакше. Це місце, однак, для мене порожнє. Сцена повстання. Сцена така: збір змовників зі зброєю на площі. Процесія веде на ешафот Рено. Починають горіти вогнища. Відомості про те, що селяни з сусідніх околиць почали повстання. Рено починають вішати. Повстання. Дапремон тікає в замок. План, щоб захопити замок, зазнає краху; таким чином починається облога. Сівард, який потрапив у полон у першій сцені, потрапляє до повстанців. Наступна сцена: паніка в монастирі. Ченці занепокоєні, кінчається сценою, де вони “ділять одяг абата”. Можна провести паралель із “розділили ризи мої”. На цьому друга дія кінчається. Перша дія — експозиція і зав'язка; друга дія — від зав'язки до першого бунту. Третя дія — піднесення Жакерії та її розвал.

Третя дія. Бій поміж феодалами, які йдуть на допомогу Дапремону і повстанцям; сцена за монтажем зроблена на три—чотири невеличкі сценки, так, як там є зі вступом, де торгуються, хто буде командувати. Далі доходить до здачі Дапремона. Після того, як селяни не прийняли здачі Дапремона, Дапремон тікає, Ізабелла і Монтрейль також, а Сівард їх захоплює. Нарешті, велика сцена в Бове, де буржуа трясуться перед грозою, що настає. Робітники покидають їх, і сцена закінчується здачею Бове. В напівтемряві йде засідання в королівському палаці у зв'язку з подіями — у певних мізансценах; вирішено послати якогось дипломата для того, щоб відтягнути справу, — так, як у Меріме. Актори, селяни, будуть укладати перемир'я; вже при світлі буде подано засідання селян; до них приходять Беліль. Ставлячи ці дві сцени підряд і даючи цим самим кульмінацію Жакерії, треба подати селян, які більше розкладені, треба дати побічне враження — удар, який бив би по певних природних сторонах, виходячи з конфлікту поміж темрявою і бажанням визволитися. Дипломати, посилаючи Беліля, який є двійником Дапремона, розраховують на забобон, на якому може зіграти їхній посланець. Забобони, темрява можуть бути тут подані в загостреному вигляді, з таким виправданим переходом до укладення миру, коли брат Жан і певна частина селян можуть являти собою ту частину, яка хоче боротись, і селян, які хочуть повернутися на поля. Це може створити велике напруження. Далі йде невеличка сцена Сіварда і П'єра, там, де вони починають герць. Тут виникає ситуація, яка



подана там у чотирьох сценах,— я її не хотів подавати, а просто думав дати певний момент для розвитку лінії самого П'єра. Далі — сцена поміж Белілем і П'єром, який зраджує, і Белілем і Сівардом, який також зраджує. Сцена, де селяни не вірять Жану. Розвал. Фільтр усієї постаті Жана, його трагічне становище, окреслення самої постаті. Може, це якась проміжна сцена, невеличка, можливо, що це буде бій,— і Сірій Вовк кидає повстанців; з другого боку, вони зражені П'єром; селяни, розгублені, вбивають Жана; причому перші лави, які прорвалися, які підходять,— можливо, що піде й сам П'єр. Після цієї сутички тіла, які падають, зображують той самий монумент, з якого дія почалась. У самій схемі мені уявляється такий кістяк спектаклю. Підкреслюю те, про що я казав,— що тут якраз можливо, що масштаб трьох дій не вмістить всіляких побічних елементів, так що, може, доведеться розбити спектакль на чотири дії. Монумент —пам'ятник минувшини. Може бути розв'язаний у плакатному плані.

*Пігулович З.:* Непогодженість сучасності з історичністю.

*Тягно:* В процесі роботи я думав над цим, але ні до чого не дійшов. Я займався матеріалом. Стосовно того, що Зіна каже,— це, думалось,— і думається,— що певне наближення до сучасності буде. Не знаю, як. Певного стандарту щодо історії не буде. Щось середнє буде. Фігури селян, як певного класу, нам близькі і більш можливі до сприйняття, ніж лицарі; і тим самим, коли можна як-небудь негативно подати всю дворянську чвань і всякі такі штуки, користуючись самим безглуздям, як панциром, і на чому базувалися самі персонажі певного класу — тоді ясно, що непогодженість у певному плані існує і наперед визначає певну середину. Яким чином це зробити — я не думав. Коли брати клас і брати його в плакатному підході, чи в плані агітки, то у нас велося так, що актор, якому даються певні слова і костюм, персоніфікує певний клас; але ми стоїмо на ґрунті театрального типу,— то, напевне, поєднання яскравих і протилежних фігур, що існують, як певна фігура зокрема, певний ансамбль поєднання їх у цілому може дати клас, як певну об'єднуючу організацію. Не буде героєм ні Жан, ні Вовк, ні П'єр, а всі разом, бо трактування буде загальне.

*Курбас:* Що таке герой? Герой — це та людина, яка має певні прагнення, веде боротьбу і гине. Не Жан цікавить, а селянство — герой, котрий прагне чогось, бореться і гине.

*Пігулович З.:* Цікаво було б, коли б п'єса мала певне чітке обличчя. Якби вона була пам'ятником історичним,— інша справа, яка йому ціна. Висвітлити, як певне віддалення, поему, пісню про те, що було, і моральні висновки з цього, і друге, щоб вона була, як "Макбет", у чисто сучасному переломленні. Тут велика трагедія тодішнього селянства. Мені уявляється, що я нічого не почула ні в історичному аспекті, ні в сучасному. Фабула змінена на те, щоб зручніше побудувати п'єсу, але вона не є тим, що надає їй обличчя. Коли він робить фінал, схожим на початок, коли постає ритмічно музична побудова п'єси, і коли він дає нарешті неясний пам'ятник минулого, чи то щось ліричне, чи то щось інше, то це вбиває активність моменту сучасності, те, що ми мусимо сприймати активно. Тут

цього немає. Тут якась повільність і динаміка, яка не робить гострого враження. П'єса в такому розробленні не буде нікого захоплювати, буде нецікава. Коли б її зв'язати із сучасністю,— хоча б тільки формальний бік,— конструктивно її побудувати чимсь,— Тягну каже, що він буде стилізувати,— безумовно, треба дати якийсь поштовх, аби п'єса вийшла з туману. Вона якась млява. Треба її переробити з якоюсь цінністю для нас і наблизити до сьогоднішнього дня.

*Кудрицький:* Борис зазначив, що цей план спектаклю — один із перших начерків, я буду говорити про те загальне, що мені здається неприйнятним, не торкаючись детального. Мені здається, що цей сценарій, який Тягну зачитав, він є скороченим, стислим виданням цього матеріалу, який є у Меріме. Нема драми — це найголовніше. Я так сприймав, що ці сценки нанизані так, як вони є. Вони не являють собою лінії драматичної боротьби, яка розвивається. Хто б не був цей герой — не чується зв'язку героя з якоюсь силою, що протистоїть, у розумінні якоїсь боротьби. Часто окремі сцени, як введення, піднесення Жакерії, взяття Бове,— вони введені випадково. Ці персонажі, групи людей не були раніше показані глядачеві, із цього вийшов епос. Я б сказав так, що всі ці фігури людей, які були показані пізніше,— їх треба показати раніше, щоб зазначити, що вони беруть участь у боротьбі, щоб їхня поява була виправдана, щоб було ясно, що селянський рух захопив і таку ділянку. Доконечної потреби в цьому немає. В драмі мусить бути доконечна потреба. Справжньої драми не вийшло. Вийшло більш стисле видання “Жакерії”. Так, як Тягну трактує всю цю ситуацію, здається, що конфлікт і герой звучать прийнятно, і так воно й приймається. Але якось тому, що воно в першій стадії розробки, п'єсу не продумано остаточно,— наприклад, боротьба, яка постає на початку. Може, треба ще більше переробити матеріал для того, щоб виявити боротьбу тих сил. Навіть коли герой — маса, селянство, то хто з ким буде боротися, щоб це було ясно визначено. У мене виникають асоціації з “Джیمмі Гігінзом”, де конфлікт міг би бути таким, що один представник робітничого класу повстав і загинув. Може, можна було б таким зробити і Жана. Треба подумати, з ким він буде боротися, чи це боротьба проти темряви свого класу, чи з супротивним оточенням, з феодалами. Неясність закладена і в цьому; і доки не буде точно з'ясоване співвідношення цих сил, до того часу не можна буде знайти суті драматичної боротьби в цьому сценарії. Окремі моменти важко критикувати, бо вони — на початку розвитку. Тягну залишає першу сцену, бо вона театральна. Коли так підходити до трактування Сірого Вовка і компанії, які були загнані в таке становище, що стали вовками, стали кусати і своїх, і чужих,— ця сцена могла бути використана краще, і як експозиція всієї атмосфери того часу,— таке явище, що могли існувати такі вовки. Це є наслідком того оточення, яке тоді було. Цю сцену можна було б використати до виявлення всіх сил усіх представників класових розшарувань. Ця сцена могла б бути справжньою експозицією всіх осіб. Тоді не було б певної оповідності, появ різних осіб, груп, ситуацій, тоді це звучало б, як щось показане глядачеві, як щось, що бере участь у боротьбі.

*Лішанський*: Тому, що Тягно не визначив твердо принципу, за котрим іде спектакль, важко спинятись на деяких моментах. Можна говорити про ту чи іншу драматичну сторону твору. Багато вірного звучало для мене, оскільки я також робив схему. Але що здалось абсолютно невірним — це така експозиція сторін. Не видно підготовки повстання. Повстання не конче потрібне, а щось інше могло статися й не статися. Коли з цього боку підходити, таке сполучення сцен, яке зробив Тягно, вражає своєю неузгодженістю, і це справді буде заважати глядачеві сприймати його задум, і ця боротьба буде в такому ж ілюстративному порядку. Після засідання у короля ті самі актори міняють обличчя й засідають тепер як повстанці — чи це окремий формальний момент, не пов'язаний з іншим, чи, може, це ув'язка в голові у Тягна, про що він не сказав. Стосовно того, що говорила Зіна, мені хотілося сказати, що, безумовно, іншого підходу з того, що говорив Тягно, не можна вивести. Героїчне оспівування того, що було, чи це не героїчна пісня, яка твориться й тепер, хоч би в Болгарії? І тут якісь асоціативні моменти сьогодення не будуть агітаційними і плакатними, але мусять бути точно вкраплені, й тоді тільки буде форма піднесення якоїсь пісні, не згадування, а поштовх до чогось.

*Василько*: П'єса Меріме довга, і сучасний глядач навряд чи витримає таку п'єсу. Публіка слухає найбільше дві з половиною години. Я згоден, що п'єсу треба скоротити. Є певна небезпека схематичності, поставлено чорне і біле, тобто селяни і феодалі. Породилась асоціація з минулим репертуаром. Там можна було так схематизувати. Така механічність є те саме, що схематичність. Ставлю запитання: як собі мислить Борис оці фігури, коли вся ця боротьба буде йти — не тільки селяни й феодалі, як такі, щось таке, як “Людина-маса” в гіршому розумінні, таке було й у “Джیمмі Гігінзі”: робітники, капіталісти, угодовці, зараз ця маса, як така, вона мені буде нудна, це буде плакат. Персоніфікація класу, — можна персоніфікувати Жана як героя мас. Я за те, щоб соціальна боротьба була поставлена через виразні образи, типи, щоб не було сірої одноманітної маси, як у 1923 році. Чи мислиться подача цього матеріалу через конденсовані фігури, чи просто мислиться, що це селяни, а це феодалі, і є лише кілька проміжних фігур? Маса мусить бути персоніфікована, щоб не бути сірою й одноманітною. Схематичність побудови п'єси: швидка зміна коротких сцен — глядач до цього не звик, глядач хоче ширшого змалювання. Короткі сценки будуть миготіти перед глядачем і давати непотрібну кінематографічність. Вовки, як експозиція, — я згоден з Кудрицьким, що саме така соковита сцена могла б бути експозицією. Тягно скорочує сцену і висмикує з неї частину. Ця сцена не може бути коротким вступним акордом, вона мусить бути яскравим соковитим образом. Де момент стику двох сил, що борються? Монумент — це один із випадкових образів, про які говорив Курбас на одній з останніх лекцій. Зараз це не в'яжеться, якщо таким починать і таким кінчат. Зараз це статична річ. Виникає враження, що ляльки заворушилися, загралі і знову стали ляльками. Було б добре і потрібно підкреслити моменти боротьби селянства, щоб вони були соковито показані, щоб вони асоціювались із сьогоденними подіями.

*Крига:* Коли я слухав сценарій, врізалася в пам'ять замкнутість стилю — статичність, і чомусь це випирає на перше місце. Коли б його ставити в історичному аспекті і втілювати якийсь стиль, то справді це якась звичайна, звична річ, і не треба висувати його і спинятись на ньому. Треба б звернути увагу на дієвий момент, який зв'язав би з сучасністю. Я хотів спіймати образне уявлення спектаклю, того чогось живого, що весь час рухає спектакль. В багатьох місцях не згоден з Тягном, — наприклад, монтаж сцен. По-моєму, сцени в багатьох місцях ідуть дуже добре, сцена йде через сцену. Можна багато дечого викинути, скоротити в тих сценах, але ця перебудова порушила б усю "Жакерію". Може, я помиляюсь. Саме цей хребет порушився б, він зробився б не такий гострий. Тягнові треба було б раніше, ніж перебудовувати ці сценки, ясно уявити собі план. Оскільки плану немає, важко критикувати перестановку сцен. З багатьма товаришами я згоден відносно експозиції — сцена з Вовками, вибори абата, феодалний побут. Три сценки — це експозиція на весь спектакль. Тракткування Сірих Вовків — їх можна гостріше трактувати. Це бунтарі, які не стерпіли феодалного натиску, селяни темні, дурні, не вміють боротися. Спочатку треба було б поставити Сірих Вовків бунтарями, вони щось роблять, щось рухають. Рено вбиває Сенешаля й іде до Вовків, — підкреслюється, що там є якісь Вовки. Не так ставити, що це розбійники. Коли виправдувати їх, він неправильно підійшов. Багато ще дечого можна сказати, але, не маючи плану, не можу зараз говорити про деталі. Не чути єдності дії. "Жакерія" якось розпливлась.

*Савченко:* Нема живого начала, яке є в п'єсі. Для того, щоб розвивати цю справу, щоб вона була яскравіше виявлена, треба виходити з економічного стану, який тоді був, і вона буде яскрава. Постаті стануть ясні. Сірі Вовки не будуть симпатичні, хоч вони начебто бунтарі; щоб було видно два начала, які мусять бути в п'єсі головним дієвим моментом; треба протиставити селянам апарат феодалізму, який впливав: мораль, романтичні моменти, ставлення до селян, до рицарства, — яскраво окреслити апарат феодалізму. Селянство вивести в чомусь позитивним, а в усій масі вивести його негативним.

*Пігулович З.:* Тягно розкладав п'єсу. Він розклав матеріал без точних означень, до чого він має бути складений, до якої однієї точки, провідної ідеї. У нього був чисто аналітичний підхід. У нього немає завдання. Це першорядна річ. Йому, як режисеру, бракує завдання. Поки він не дійде до синтетичного моменту праці, доти не буде нічого. Чорнова робота — це розкладання матеріалу як такого без завдання.

*Курбас:* Те, що ми тут говоримо, має допомогти т. Тягнові. І ясно, що Тягно не приніс і не міг принести закінченої роботи. Він не міг нам сказати всього. Те, що говорив його язик, це часом далеко не відповідало тому, що від тих слів ми собі уявляли. Я припускаю, і тому підходжу до критики роботи Тягна і до оцінки того, що тут говорили, з тією дозою обережності й такту, щоб це йому допомогло, дало поміч, яка йому потрібна. Коли б Зіна частіше з'являлася на режштаб, вона знала б, що Тягно має окреслене, ясне завдання. І він це завдання ухвалив для себе, але за старими звичками потрапив у ліс непорозумінь; і, з другого боку, з недосвід-

ченості своєї не звук ще виходить у своїй роботі зі своєї основи, з того, чого він хоче у своїй роботі домогтися. Ми в цьому спектаклі давали йому таке розв'язання, яке диктувалося всією нашою установкою в сезоні, тобто перебудовувати громадську психологію, те, що в першому статуті “Березоля” було і що в ґрунті речі зараз, безумовно, є для всього революційного мистецтва певним законом, оскільки агітка втратила свою життєву виправданість. З цього виходячи, Тягно мав завдання, яке він собі поставив, і навіть про нього говорив, як про певний конфлікт, що його він хоче виявити, ідею, яку він хоче передати публіці, наповнити публіку цією ідеєю. Це найосновніший стрижень у п'єсі, який криється поза будовою зовнішньою, сюжетною, фабульною, поза будовою зовнішнього соціального конфлікту, який є відправною точкою, фоном, на якому ми пишемо певні візерунки для впливу на глядача. Але Тягно про це забув. Він став на ґрунт агітки. Він допустив плакатну однозначну алегоричну статую. Само по собі — це добра річ, і, як я бачу, цей прийом на початку і наприкінці, як театральний прийом, не привертає уваги глядача до певного моменту. Так, як Тягно це зробив, це є просто соціальна боротьба. Ось вам буржуї, а ось вам пролетаріат. Він хотів агітувати. Це зовсім зовнішній прийом, а цього не треба було, тим тим більше не треба було користуватися тим самим зовнішнім символізмом. Ми погодилися на тому, що є буржуї і є пролетаріат. Це є до певної міри штампом, якимсь обов'язковим, неприємним, вульгарним і дешевим. І це для глядача гострого інтересу не являє. Те саме, що Тягно випустив з уваги, забув про своє основне завдання, яке він собі поставив, — про це свідчить уся картина п'єси. Ніде й нічим Тягно не підкреслив, що він про це пам'ятав. Переробки Тягна на позитивного героя — це річ, незалежна від завдання. Це річ від звички агітувати, яка примушує кривитися, що чернець такий і такий. Нехай він так і лишається. Він не буде плямою, плакатом. Він буде живим зображенням, але агітуватиме становищем героя, котрий симпатичний навіть при своїй темряві, при своїй негативності, що він розкиданий, що він усе-таки не зовсім позитивний. Також і цей самий Жан, який має бути у Тягна позитивним типом, саме наче вилитим із мелодрами, героєм очищеним, ідеалізованим, очищеним від будь-яких тіньових сторін.

“Жакерія” Меріме цінна грубим, соковитим, але театральню яскравим реалізмом і дуже переконлива, бо там нема однієї агітуючої фарби. Це так зване виведення життя, зображення його. Те, що за своїм ритмом на театральній сцені зараз єдине може бути сприйняте. І от, значить, це Тягно в помилку влетів. Агітка ще не витіснена. Друге — це підхід до самої п'єси, як до певної літературної роботи, частини цього; я думаю, що Тягнові, доки він собі не з'ясує завдання, до того часу не буде щастити. Чому він Жана не робить попом? Чи правильно він показує зрадника? Треба було б подумати про це. Так само і про композицію самої п'єси. “Жакерія” — типова п'єса на п'ять дій. Те, що у Тягна є друга дія, повстання — це є момент, кульмінаційний у п'єсі, біля якого згруповано стільки потрібного матеріалу для п'єси, і завдання — що друга і четверта дії виростають біля того. Не чотири дії, а саме п'ять. Коли Тягно каже, що повстання розгортається, це є четверта дія, момент останнього піднесення, в якому тре-

ба знайти дієвий стрижень і підкреслити його, не збуваючи тільки загальником, що повстання розгортається. Щодо другої дії, хтось зауважив, що там мало підкреслені причини повстання. Я не згоден, ніби там не підкреслено. Там добре підкреслено. Там перша, друга і четверта сцени страшенно яскраво, грубо ставлять усю експозицію, класову боротьбу, так що там взагалі, як щось і тяжить, як певні причини, глибокі причини, над матеріалом, виникає певна зовнішня низка подій,— це цілком ясно. Це саме повстання, і чим швидше воно з'явиться на сцені, тим більше воно буде мати легковажний характер. Матеріалу, захоплюючого й доцільного, дуже багато. Повстання — це дуже ризикована справа. Це може звучати, як холостий заряд, коли воно в сприйнятті глядача не буде мати часу утвердитися, як щось необхідне. Коли ви йому дасте час на те, щоб він розумів,— цього мало. Розуміння можна дати в трьох фразах: “Давайте будемо повставати”. Це повинно вкладатись в якийсь ритм. Помилка в будові, яка примушує товаришів здригатись, що п'єса не має дієвого стрижня, основна помилка в тому, що в поділі на дії Борис зовсім не рахується з яким-небудь поставленим собі законом для визначення матеріалу. У нього сцени висять. Сцена переполоху попів після вибуху повстання причеплена до другої дії, вона композиційно абсолютно є прогіром. Вона змазує гостроту рисунка, весь ікт робить жіночим закінченням, розряджує напруження зали. Занадто епічно, занадто застається манера групування Меріме, який дав це, як драматизовану картину. Манера ця лишається у Тягна, і вона не дала йому зробити п'єсу. Через те не відчувається рисунок п'єси, не відчувається певний образ, бо ідея не служила керівним чинником.

Чи історична ця п'єса, чи сучасна, чи вона має бути дана в історичному аспекті? Мій погляд — що немає ніякої зовнішньої причини міняти історичний аспект. І те, що Тягно говорив останнього разу, що він хоче наблизити до сучасності деякі трактування, я думав про це, що це помилковий шлях, надаремний і непотрібний,— так само я тут думаю, що сучасність цього не потребує. І тут бачимо, що хоч ці самі події, персонажі в чужому костюмі, хоч вони, ці персонажі, говорять, називаються чужими іменами, то однак те, що дійде до публіки,— воно зовсім свіже, сучасне, те, що має дійти до публіки, як ідея п'єси, не тільки сучасне, а й потрібне сучасності, саме те, що має збудити огиду і страх перед таким станом, який є в тих самих мужиків, дезорганізація, темрява, неорганізованість і т. д. Це треба так зробити, щоб воно було інстинктом, щоб воно збудило огиду у мас. Це повинна бути мета спектаклю. До чорта всілякі естетичні випадковості, які можуть статися в роботі режисера. Ще треба все групувати і переглянути кожну сцену, чи відіграє ця сцена яку-небудь роль для виконання, чи ні. Коли ні — то до біса її. Правда, це можна поширити. Ця ідея, безумовно, пошириться, поглибиться, бо там є допоміжні персонажі, як от Дапремон, лицарі,— для увиразнення конечності такого ходу подій, такого, а не інакшого героя, але, можливо, це може бути поглиблене. Це питання. Коли підійти до матеріалу близько, то можна так і зробити. Але це є певний образ. От коли б п'єса була побудована заради такого завдання. Це є образ, ця сама статуя, але, власне, не статуя, бо статуя, як

фальшивий для нас, символічний, невірний і плакатний прийом, взагалі неприйнятна. А образ, який тут виникає у розгубленого серед заворушень мужика, додайте йому якийсь дієвий момент, наприклад, чи він голову дає під гільйотину,— даю образ, як певний рух, розташування з п'єси, яка була б побудована близько цього. Такий образ, як вихідна точка і заключна точка. Він цілком підкреслив би ідею п'єси. Це було б дуже щасливо. Треба, щоб це було пов'язане з ходом дії, а не стояло в стороні, як певний плакатний додаток. Показування прожектором таких персонажів — це мені... чорт його знає. Була пропозиція, щоб персоніфікувати в одному герої цього мужика. Я думаю, що це була б велика помилка. Розумієте, коли зайти в лабораторію цього драматурга,— то він цілком доцільно вчинив, що робив героя на цілу низку героїв, бо вони могли вийти вдало. Уникаючи тонкої психологічної зарисовки в стилі шекспірівського "Гамлета", на здорових діях показав те, що він хотів показати,— коли він це хотів показати. Це в усякому разі надзвичайно допомагає справі. І саме тим, що всі ці люди страшенно соковиті. Василько даремно побоюється схематичності. Тягну також думав, що вся ця маса, що цей герой не мусить бігати за героєм і розмахувати руками. Але хто ця маса, той самий Рено, вісім душ,— тут схемкою не виїдеш, і треба буде вимагати від актора рельєфної фігури, зобразити не щось, не якийсь психологічний мотив, не бути гайкою для проведення динамічної штучки, а саме зобразити щось, що відповідає природі матеріалу, зобразити людину. Це момент кульмінаційний. Його не треба послаблювати, а треба загострити, треба, щоб це не був вибух з непевним кінцем, вибух, яким ми можемо задовольнитись, а вибух, у котрому, саме у згоді з ідеєю, знову й знову просвічує основний мотив героя, як певний черговий конфлікт для дальшої еволюції. Він мусить звучати непроникно, він мусить дати матеріал, щоб трималася четверта дія. По-моєму, експозиція, наскільки я пам'ятаю п'єсу, експозиція доволі вірна. (Вовк, вибори абата, драма, б'ють селян.)

*Тягну:* Оскільки слово Курбаса було останнє і конденсоване, він більш прозорливий і досвідчений, ніж мої товариші, я мушу відповісти на закиди, які мені зроблені. Справа в тому,— Курбас говорив про те,— що я, працюючи над п'єсою, випустив ідею з рук, що П'єра роблю зрадником,— це була моя помилка. Найголовніше, що має бути в спектаклі,— це страх перед темрявою не як певне емоційне відчуття, але емоційне в першу чергу, яке буде сприйняття спектаклю глядачем, через яке він сприймає саму ідею. У всій своїй роботі я собі відмітив і думав так, як говорив Курбас. Справа в тому, що коли я почав говорити тут, я забув про це. Дарпремон — такий самий мужик як Симон, як інші мужики. Все, що може відрізнити його від Жаків, є такий смішний, але мусить якимось викликати певну частку поваги у підданців, а для цього потрібні якісь позитивні риси. Але в нього є елементи прямої, котрими він може до нас підійти. Я не говорив про свою установку на спектакль. Я не подав схеми. Але тут є момент конфлікту поміж бажанням визволитись і темрявою. Бажання визволитись — у мене було. Щодо темряви, я намітив собі страх перед темрявою. Все те, на чому накрили мене товариші, той момент — тут така історія: я казав і зазначав, що вмістив увесь матеріал у три дії. Це

не значить, що я мушу його вкласти в три дії. Можна зробити чотири, п'ять — ні.

Відносно того, що в самій основі є пафос, нема протиставлення, те, що товариші дістали від “Жакерії”, яку читали, а не від доповіді. Коли я говорив про сцену, то для мене в тих фразах, які там були, це було ясне, для вас — сховане. Я згоден з тим абсолютно, що тут багато що висить, що тут багато було механічно приліплено. В моєму підході це для мене є не механічним, а органічним з того боку, що ця органічність полягає у мене в тому, що цей розтягнутий матеріал “Жакерії” хотілося збити, сконденсувати. Це не був момент агітки — це було дитяче бажання зібрати. Четверта дія в мене була зазначена у схемі, там був трошки інший монтаж, але я її викинув. Відносно того, що у Меріме добра зав'язка, що я роблю статику, що вона дешева і т. д., — що це дешевина, — я згоден, що статика — не згоден, бо коли я казав про прожектор, я випустив з уваги те, що при прожекторі фігури мусять відразу переходити в дію. Вовків не думаю обтинати. Мені здавалося, що коли я буду давати сценку по сценці, мені доведеться при великій експозиції цілу дію скоротити. Та остання дія, яка побудована, несе виключно момент бійки — до чого це приведе? Я хотів сконденсувати експозицію так, щоб із першої дії була зав'язка, не розкладати зав'язки на дві дії. Маса буде не схематизована, а персоналізована. За рахунок цього можна скоротити дію і забезпечити плавність розгортання дієвої структури за рахунок акторської подачі, дієвого моменту зокрема. Багато з того, що говорилося, що воно сире, неправильно. Моя вина в тому, що я не накреслив собі яскраво плану. Я думав, що якась передумова з боку глядача наперед визначає якийсь план. Я боявся, що в мене переважить якийсь момент роботи над наступним. Тому в товаришів було багато неясностей. Не можна цілком виривати п'єсу з історизму. П'єса не мусить бути стилізована. Розробка нашого спектаклю не дозволить стилізувати за прийомом мейнінгенців. Я боявся деяких бацил кіно, деструктивного поставлення режисера за основу побудови, як самодостатнього фактора спектаклю — звідси походить невизначеність плану. Відносно того, що мусить бути монумент, що буде музичний вступ, — така структура побудови спектаклю в мене тому, що акторська життєва фігура на сцені сама по своїй природі вбиває будь-яку омузичнену зовнішню чи внутрішню лінію побудови спектаклю. Цього не може бути. Я так думав. Це нещасне закінчення, яке товариші сприйняли за стару добру штуку. Я казав, що багато з тих подій, які є в “Жакерії”, які не були в цій схемі побудови спектаклю, — я про них не забував, і не на цьому мусить бути акцент. Я не згоден з тим, що в мене був зовсім такий підхід, як до агітки. У мене був неграмотний підхід — про це не соромно признатись. На підставі цього багато непорозумінь, як піднесення Жакерії і т. д. Курбас каже, що я свій конфлікт хочу подати спокійно. Я казав, що коли він може бути спокійний — то ця спокійність сцени виражається проти попередньої і наступної. Мені здається, що це саме удар по їхніх забобонах. У цьому може бути і є зерно правдивості, підкреслення найголовнішої ідеї спектаклю.



Жан, котрий у мене робить “кровотечу”, — він це робить із цікавості, він більш світський по відношенню до сучасного соціального стану, він пішов у монастир для того, щоб зайнятись алхімією. Він не святенник, і я його не хотів таким робити. Це герой на чолі повстання, він нам симпатичний. П’єр — зрадник, він безславно закінчує, в середині він випадає з дії. Фігура мусить бути якось виведена із спектаклю. П’єр — це фігура з епосу, а не з драми. Коли його протиставити, користуючись характером, — у цьому буде момент драматичності. Стосовно незагостреного конфлікту, не зазначеного моменту стику, — він не мусить бути поданий яскраво, але за тим матеріалом, який є в першій дії, в тому пробілі, який є в сцені у замку, де грабують селян, ідучи від найпотужнішої до спадної лінії в зав’язці, — виходить така історія: треба буде обов’язково дати грабунок і сцену у Жана, коли до нього приходять селяни, так як є у Меріме. Коли подати ці дві сценки — це буде наочна подача. Я не побудував структури кістяка, я помилявся щодо певної хапливості розгортання самої дії. В мене ще є попереднє визначення плану і всякі наслідки, що звідти йдуть. Я дуже багато зрозумів із розмов і дістав дуже повчальну лекцію.

*Курбас:* У п’ятницю пропоную т. Тягнові ще раз запропонувати план постановки. До того часу ми ще зберемося разів зо два. Треба намітити роботу для всіх на літню перерву, невеличкі п’єски для розробки з нашою установкою, або взагалі певним літературним матеріалом для його переробки, треба буде поговорити на тему того, що і як читати влітку. Справа Василька не стоїть блискуче. “Вій” потребує фундаментальної праці, до якої потрібна свіжа голова, більш свіжа, як у Василька. Василько передає “Вія” іншому. Товариш Крига розкаже нам про п’єсу Дніпровського “Любов і дим” завтра.

*Заява Лопатинського:* піднялася справа з виданням п’єс репертстану. Сталось так, як ми міркували, що для вистав п’єси були дозволені, до друку не пройшли, бо в них нема режисерських поміток, і на селах їх не матимуть змоги ставити. Просять, щоб виготовити всі режисерські помітки із вказівками мізансцен і оформленням. Справи не треба відкладати на безрік. Треба, щоб товариші, які працювали над п’єсами, переговорили з товаришами з макмайстерні про оформлення сцени. Режштабові треба призначити одного тоариша, який би припилював цю справу.

*Курбас:* Повинен зробити догляд над цим шеф репертстану.

*Ухвалили:* Доручити З. Пігулович припилювати виготовлення режисерських поміток для п’єс репертстану.

Т. Усенкові доручається переписати і перекласти книжку Фрейтага “Техніка драми”.

18. 05. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 36

**Присутні:** тт. Курбас, Крига, Василько, Лішанський, Отмар, Івашутич, Карпенко, Кононенко, Макаренко, Стрелкова, Лопатинський, Пігулович З., Кудрицький.

Порядок денний: Обговорення п’єси Дніпровського “Любов і дим”.

*Крига:* Мені було дано завдання — здати огляд драматургічної побудови п'єси. За той тиждень, що я працював, у мене було дуже мало працездатних годин. Ця п'єса вся, як вона є, зробила на мене краще враження, коли я її слухав. Коли я її читав, вона мене розчарувала, вона на мене зробила враження істеричного образу. Мова хуліганська, кострубата. Багато зловживань соромітними словечками. Дуже багато нарочитого, фальшивого в словах. Акцент на словах. І характер, і дійові моменти підкреслюють словесними зворотами, наприклад: “Люблю залізо”, “Мертві встають”, “Мертві ніколи не встануть”. Я не міг собі уявити, яке вона може зробити враження на глядача і з літературного боку, коли ми маємо діяти на глядача. Весь персонаж висить у повітрі. Ніхто не має мети. Робітнича маса має мету, але вона страшенно схематична. Немає фігур. Отаман — фігура зовсім абстрактна. Це не давало можливості відштовхнутися для того, щоб якийсь матеріал використати для драматичного твору. На цю тему відбудови заводу можна написати нову п'єсу, але цю п'єсу не можна взяти як твір драматургії. Можна б написати за цим матеріалом нову п'єсу. Коли б автор взявся за це, тоді виріс би дуже цікавий образ. Це палаюча домна, в яку робітник весь час кидає матеріал, руду; підкреслено всі накази. Цей матеріал виходить у новому стані з печі. Треба б, щоб так само той, хто прочитає цю п'єсу, щоб він справді вийшов у новому стані, так, як сталь. Вистава повинна зробити таке враження на глядача. Я встановив за цим матеріалом точки, які потрібні. Встановлення драматургічного матеріалу, сюжет, як робітники в час руїни відбудували завод. Тема цього — любов робітників до продукції може побороти непосильні перешкоди. Ідея — власні інтереси робітничих мас завжди пов'язані з інтересами держави. Інтереси робітників, щоб завод працював, щоб вони мали з того користь. Це інтереси всього колективу. Щось мене не задовольняє, бо я не міг собі це образно уявити. Установка — перебудувати психологію глядача тим, що інтереси індивідуального порядку, не йдучи на користь інтересам усього колективу, не пов'язані із загальними інтересами, йдуть на загибель їм же самим. Інтереси робітників ідуть на користь. Такі особи, які там є: інженер, який переслідуює власні інтереси, вони йдуть проти загальних інтересів. З другого боку, установка — це загартування глядача, переведення його в новий стан, у новий матеріал, у стан загартування. Така установка з цього матеріалу. Конфлікту я не міг установити. Протилежні сили — це спец-інженер і його прибічники. Далі я вводжу непманів, які хочуть орендувати завод. Робітники хочуть відбудувати завод власними силами; з другого боку, хтось хоче взяти його в оренду. Через це постає боротьба. Щоб це написати у схематичному вигляді, у сценарії — такого я не міг зробити, думка не могла йти правильно. Це була б дуже потрібна робота — написати сценарій.

Зміст я з'ясував собі так, як цей матеріал міг би бути використаний у головних точках. Робітники розгублені зруйнуванням. Увесь їхній інтерес крутиться навколо заводу. Кожна чутка про можливість, що з заводу може щось вийти, їх страшенно організовує; наприклад, момент, коли вони побачили, їм привиділось, що з заводу йде дим. Це їх зацікавило, це зробило з них монолітну силу; або, наприклад, по заводу ходить Ленін — ця

чутка настільки їх піднесла, що вони всі зібралися його побачити. Їхні інтереси весь час коло заводу. Якесь група, більш ініціативна, почала своїми силами відбудовувати завод. На тому заводі є спец-інженер, котрий давно там служив, і в нього думка, щоб далі там зостатися служити. Але його використовують якісь непмани. Йому пропонують, щоб він їм допоміг узяти в оренду завод. У той час, коли він мріяв, що стане червоним інженером, його сповіщають, що на завод прийде радянський інженер. Це його обурює: адже його власні перспективи губляться; але через деякий час він має звістку, що хочуть взяти завод в оренду, і він одержує директиви за будь-яку ціну не дати робітникам відбудувати завод, аби завод потрапив до рук орендарям. З цього починається боротьба між службовцями на заводі і робітниками. Робітники самі хочуть його відбудувати, а інженер і службовці прагнуть протилежного. Тут з'являється жінка Ірен, котра також приїхала, щоб помститися за смерть батька, а разом має директиви, аж до того, щоб підірвати завод. Той момент, щоб підірвати, мусить інтригувати глядача. Після довгої боротьби, коли весь час готується вибух заводу, поруч з тим іде підготовка, щоб пустити завод. І в останній момент Ірен, яка закохалася в комуніста-інженера, видає, хто вона така і чого вона приїхала сюди, і тим самим рятує становище, і завод не злітає в повітря. Ірен — фігура страшенно неясна; вона — сексуальна жінка. Вона, як наречена інженера-спеца Вронського, коли приїхала й побачила енергійного комуніста, пережила страшенне роздвоєння — що їй робити? На неї впливає вдало взятий момент, коли йде боротьба за гроші. Кувадло — робітник із куркульською психологією. Коли він вириває гроші у інженера — ці гроші збирають усі робітники і весь базар, щоб віддати на відбудову заводу. Це на неї страшенно впливає, що маса так зацікавлена, щоб відбудувати завод. Вона йде з інженером до дротів, щоб їх перерізати. Це на перший раз можна взяти з цього матеріалу.

*Запитання:* Для чого вводиться орендар? Його тут у п'єсі немає.

*Крига:* Сила, яка зараз актуальна й недавно була актуальна. При відбудові заводу була боротьба через те, що держава була не в силі всі заводи відбудувати. Протест робітників: вони хотіли це зробити. Щоб було тертя інтересів протилежних сил, вводиться орендар. П'єса тут на чотири дії. Краще зробити на три.

*Савченко:* У п'єсі фігурує якийсь бандит. Який стосунок він має за вашою схемою?

*Крига:* Приїздять два інженери — один з них каже лише якихось три слова. Отаман є також абстрактною фігурою. Кувадло стає робітником, який має свою хату, свій садок; тому, що Шура, комуністка, відмовляє йому в коханні, він мстить їй і йде в банду. Страшенно вузька психологія. Він працює ще з подібними йому парубками разом з інженером і Ірен. Із персонажів, які там є, центральні — це Кувадло, Шура, інженер-спец Вронський та Ірен. Завком Петро дуже мало фігурує. І з робітничої маси можна виділити три-чотири чоловіка, які характерні. Ті фігури, які він дав, якісь релігійні, непотрібні. Якийсь божевільний — давати його на сцені нецікаво. Отаман непотрібний. Є у Вронського дві сестри — панночки.

*Савченко:* Що є найбільш драматичним конфліктом у цій п'єсі, що характеризує розвиток дії?

*Крига:* Головним драматичним моментом є робітники, які з голоду падають. Не можуть останнього цвяха забити; під впливом Шури вони перемагають і відбудовують завод. Занепад духу — найстрашніший момент. Драма через любов Ірен і інженера непотрібна і сексуальна.

*Василько:* Я чув п'єсу раз. Але все ж таки де в чому не згоден з Кригою. Він каже, що матеріал — значною мірою істерія. Я не пригадую, щоб на мене матеріал справив таке враження. П'єса не драматична в тій формі. Вона — якась епопея. Вона зробила на мене враження чогось страшенно повного, просякнутого романтикою часу. Істерії нема. Я згоден, що там дуже багато умовностей у слові. Я не згоден, що мова скрізь хуліганська. Були фрази симпатичні. Були цілі фігури, які добре трималися купи. Певно zostались у мене дві фігури, жінки: Шура й Ірен. Там щось було з коханням, і кохання переважало. Мені подобалось, як автор протиставив Шуру, селянку, й Ірен, інтелігентку. Коли п'єсу почистити, а може, й більше ввійти в матеріал, то можна було б в образі Ірен показати інтелігента, який у час рволюції, коли питання було поставлене або—або, і він не міг піти, і вагається на два боки, і тільки в кінці п'єси переходить на бік робітників. Це дрібничка порівняно з Ірен. П'єсу треба звести до трьох дій. Другу і третю дії можна звести в одну. Я не можу погодитися з деталями. Чому викинуто такий образ, як релігійного робітника? Так, треба щоб вони не вірили в Бога. Але ми на Шулявці можемо знайти ще сорок робітників, які вірять у Бога. Релігійний робітник може бути плямою. Божевільний завком — робітник також робить симпатичне враження. Сцена на базарі з грішми, фінальна сцена розвинена. Були моменти певного драматичного напруження. Я не згоден, що у Дніпровського зовсім немає конфлікту. Ось конфлікт: з одного боку робиться нове соціальне оточення в особі робітника і робітничих провідників, а з другого боку — протилежна сила, з якою боролися чотири роки, загальна руїна в економічному обличчі, з другого боку — бандитизм, інтереси колишніх поміщиків, які можуть бути репрезентовані в особі Вронського. Тут цілком класові інтереси. Тут конфлікт. Може, він невиразно розроблений. Можливо, що треба якось орендаря вплести. Мені здається, що орендар — це є шпиця в колесі, яка змазує гостро поставлений конфлікт і влазить усередину. Я не згоден, що Ірен сексуальна — її легко виправити. Отаман дійсно був ні до чого. Інженер, — у мене склалось враження, що єдина здорова людина. Інженер — дуже сильна людина. Його можна довести до ідеалізованої постаті, не впадаючи в схему. Може, другого інженера можна й викинути, але він може відтіняти свого товариша. Такі загальні зауваження. Загальна думка така: що ми знову звертаємось до обговорення твору Дніпровського. Цікаво було б більш конкретніше попрацювати над сценарієм, над річчю як такою, чи можлива вона до постановки. В тому, що я чув у Криги, не було використання найкращих сцен Дніпровського. Прекрасна сцена на базарі. Вона дуже добре написана. В усякому разі матеріал соковитий, побут громадянської війни схоплений. Частівки, епізод із м'ясом, дуже гарна сцена, коли починають відбудовувати завод, коли по-

силають делегацію до Леніна. Кульмінаційна точка про гроші, — на цьому погоджувалися всі, що сцена ця добра. Фінальна сцена — любовна. Морочка непотрібна. Загальна думка така: треба ще раз подивитися ближче, не чіпляючись до окремих слів і до того, що в цьому є багато літератури, — чи не можна на цю п'єсу, при нашому репертуарі, не дивитися на неї, як на ті маленькі діалоги, чи можна виходити з неї, очистити її від літератури і вирівняти дієвий хребет, вигладити його схематично, і тільки тоді додати м'яса до хребта? Тоді може вискочити якийсь непман-орендар. Вронський мусить зостатися контрреволюціонером до кінця. Іра — дочка колишнього власника заводу, але врешті-решт вона непогана людина, вона переходить на бік робітників.

*Пігулович З.:* З цієї п'єси дуже легко зробити агітку. З таким ухилом вона складається в сентиментальну агітку. За тим, що я чую, весь конфлікт, який там є, — це чітко зачеплені інтереси класу; так виведені фігури, сцена інженера, комуністки Іри, вони — пряма й відкрита агітка прихованого змісту. Коли будувати сценарій, треба взяти лише канву. Побут не буде рятувати, там його занадто мало. Решта — боротьба. Канва: любов і дим. П'єсу треба перебудувати, це все одно, що "Протигази" Третьякова — там також побут.

*Курбас:* Я думаю, що Крига трошки песимістично підходить до питання. Можливо, що коли б її зачитати, то вона як літературний твір грішить усякими грубощами, але все це в ґрунті речі можна згладити. Це не страшно, тим більше, що автор згодився працювати. Я, слухаючи цю п'єсу, зауважив певну бідність уявлень автора, незнання сцени, законів драматургії, його винниченківські манери мислити, його міщанськість майже плужанську чи гартованську, невелику культурність цієї людини, це видно з п'єси, — але цього так гостро не почувалось. Особливо вона не виділяється, так що зі сцени ця мова не буде так вражати, коли її виправити. Тут є серйозніші речі. Крига про них згадував і на підставі цього склав перспективу, що п'єсу треба цілком переробити, навіть у певних намічених конкретних образах. П'єсу переробити треба. З цим я згоден. Автор також згоден. Але, переробляючи її, треба не втратити те цінне, що в цій п'єсі є, а цінне в цій п'єсі — якась невлонима глибина в самому сюжеті і деяких фабульних моментах стосовно концепції певного явища, громадської боротьби, на тему якої Крига правильно говорив. Ця глибина цікава тільки тоді, коли вона фабульно не буде звужена до певного локального явища. Коли ви берете випадковий момент якогось орендаря, то нам не важливо, щоб п'єса була злободенна, щоб була до сьогоднішнього дня сучасна. Це шкодить, страшенно локалізує до виняткового випадку, починає переважати певна анекдотичність, котра робиться анекдотичністю завдяки тому, що поява того орендаря протягом цієї історії, аж до поворотів інтриги, ставить цю п'єсу в зовсім іншу площину і може її загубити. Я думаю, що цю п'єсу треба очистити від поворотів інтриги. Її треба більше узагальнити, спростити. Що я хочу сказати, коли це неясно? Я хочу цим сказати, що я боюся того, що було протягом усього процесу роботи над "Зайцями" — саме вигадкування інтриги для цього типа, Голохвостого, і я пригадую цілу низку інтриг, які намічались,

у специфічних подробицях,— зараз вони позбавлені цього. Вони взяті широко. На приватні клопоти звертається мало уваги. Щоб орендар існував поза п'есою — це занадто сміливо, з цього нічого не вийде. Коли це значущий мотив, який він вносить у цю п'есу, то він буде настільки значущий, наскільки ви його покажете.

Що є шкідливе, щоб відкинути п'есу і залишити в спокої матеріал, який біля того крутиться? Тут Крига якось сумарно підійшов до питання, і через те в нього не зовсім ясно. Треба відкинути речі, які стосуються ідеології, як-от те, що дегенератка, білогвардійка рятує революцію, котра асоціюється із заводом, яка підтягається під завод, може бути підтягнена; цей завод в усякому разі охоплює те, що має бути побудоване; що любов і особисті переживання людей грають таку величезну роль у подіях широкої соціальної боротьби — це також непотрібний момент, невірний, і він робить п'есу нездарною, психологічною, винниченківською, шкідливою. Ця п'еса — від дореволюційного підходу. Це треба викинути. Це найголовніше.

Зберегти треба обов'язково цю зовнішню нестрогість — це не слабкість п'еси, це її позитивна якість. Вона вдаряється у широкий епічний малюнок, за котрим іде широка дія. Ленін ходить по заводу — це найліпша сцена у п'есі. Вона занадто відірвана в бік символічного. Там треба внести якусь поправку, яка зробила б п'есу більш правдоподібною, реальною — це ані слова. Сцена базару — це треба затримати. П'еса від цього виграла б, через те, що дієвого матеріалу на цілу п'есу в тому, що дано автору, коли її мислити собі строго побудованою, зі строго витриманим дієвим хребтом,— цього дуже мало. Коли відкинути все те, що треба відкинути, виходить така історія: з тим я згоден, що потрібні тільки три дії, не більше. По-моєму, не вносити нових мотивів у п'есу, а замінити їх іншими мотивами, ті мотиви, які є. По-перше, як ми говорили, любов треба замінити чимсь іншим, якось вийти із становища, аби щось інше врятувало завод. Краще мотивувати тих самих інженерів, котрі там хочуть висадити в повітря завод. Він весь паперовий, нежиттєвий — інженер з чорним характером. Словом, літературність розмови, особливо в першій дії, безумовно, треба скасувати. Відразу треба всю річ ввести в ситуацію. Вона помалу розгортається, як у романі. Тут треба відразу гостро поставити певні протилежності, почати якусь акцію. П'еса, така, як вона є, має нахил до драматичної поеми.

*Крига:* Я був увесь час насторожі, щоб не вдаритися в агітку, бо тема тут — соціальна боротьба робітників. Автор сам каже, що він писав п'есу три роки тому. Почав писати в 1922 році. Я намагався вилізти з цієї агітки. Орендаря я ввів, щоб не акцентувати на істеричці Ірі, а навпаки, дати сильнішу дію: що твориться через це. Самі робітники хочуть відбудувати завод. Вони люблять завод, посилають делегацію до Леніна, а тут якийсь власник втручається. Іра хоче мститися, і часто повторюється. Вона еротична. Щоб надати їй якоїсь фігури, я саме поставив орендаря поза п'есою. Цей інженер дістає листи з наказом: борись, щоб завод не відбудували; може, він і гроші одержує за те. Сам матеріал страшенно розкиданий. П'еса зроблена в кіноплані, вона весь час дрібниться, не в контрасті. Про

жодну сценку не можна сказати, для чого вона. Сцени побудовані тільки заради слова. В основу п'єси поставлена любов Іри до Вронського. Коли викинути ті сцени, які не можна використати, то там зостануться кілька сторінок. Коли Іру дати, як білогвардійку, вийде агітка. Коли він раніше мріяв, щоб стати червоним директором, він почав робити ставку на те, що придуть орендарі і він буде у них служити.

*Курбас:* Це деталі.

*Крига:* Захованість хребта — він страшно, як якась лава тече. Не треба його оголяти. Ленін ходить по заводу — там є виправдання, по-моєму. Робітники весь час насторожі, що якесь чудо має статися з заводом, от-от завод піде. Це їх підтримує, коли пустили чутку, що Ленін ходить по заводу. У робітника, який колись крав матеріал із заводу, заговорила совість. Тут я хотів протиставити той момент, що робітники самі зносять матеріал, який вони колись крали. У них виникає думка послати делегата до Леніна. Це все в'яжеться між собою. Головне, по-моєму, знайти характери настільки сильні, щоб протиставити робітничій силі, яка рухається, і з цієї сили вирисовуються типи характерів. Шура характерна, але не накреслена. Протиставити цю саму силу, інженера, Іру, знайти їм характери, щоб вони були зрозумілі, не схематичні. За тим матеріалом важко їх визначити. Треба думати в площині нового сценарію, щоб уявити собі, які у них характери. Релігійний робітник — позитивний характер. Такого типа не треба у п'єсі. Коли б він викликав іронію, сміх — інша справа. Я боюся, щоб не вийшла агітка. Боюсь, бо я не чув інших творів Дніпровського. Він словом володіє кострубато, нарочитість слів.

*Курбас:* Аж ніяк. Ця п'єса не є агітка. Так само, як "Протигази" не є агітка. Агітка — це п'єска, в котрій переважає яскраво виражена тенденція над певною об'єктивністю аспекту. В "Протигазах", де люди обрисовані в певних характерах, де побутовими мотивами, виходячи з форми побуту, рухається твір, там маємо до діла з п'єсою, де закладена певна ідея. Так само й тут. Надаремно ви думаете, що одна жінка й друга — це білогвардійці й робітники, це маски (білі й чорні). Він у своїй концепції дав ключ до обрисовання фігур цілком об'єктивно. Іра ліпше введена в п'єсі, я це відразу відчув, як читав. І це характерно, що нашому драматургові з часів реакції, після 1905 року, негативні типи краще вдаються. Ірен морфіністка, кокаїністка, проститутка. Ідейна людина, наложниця, може читати Купріна, Надсона, з інтонаціями декламує і т. д. — ці постаті в нього не зовсім такі. Крига говорив, що треба викинути або замінити того, хто говорить релігійні слова, і це не викликає сміху. Це якраз агітка. Нехай він говорить так, як він є. Серйозно нехай говорить. За цим буде битися темна глибочінь, яку йому треба створити. За цією масою, яка стоїть, яка вірить якимсь чужинецьким, нереальним, безпредметним штукам — це досить подає його у відповіднім дусі.

Рятунок для цієї п'єси в такій переробці. Цілком викинути Ірен, викинути цей самий мотив любові і в Ірен, і в Кувадла. Цього самого інженера, котрий підкладає динаміт, оскільки ідея п'єси прямо на це вказує, на потребу певного контрасту до цієї найпоривнішої сили здорового робітництва, героєм, з другого боку, повинен бути цей самий інженер, і я його собі

уявляю як ідейного петлюрівця або ідейного контрреволюціонера, який, проте, тому що він інтелігент, нічого зробити не може. Він робить усе, він підкладає всі ці штуки. Він у цій п'есі "агітшварц", його треба зробити зі світлом і з тінями. Він робить ці штуки і весь час сумнівається. В усякому разі, коли не весь час, то в рішучий момент йому не вистачає сил.

19. 05. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 37

**Присутні:** тт. Курбас, Кудрицький, Василько, Тягно, Лішанський, Отмар, Макаренко, Савченко, Крига, Івашутич, Усенко, Швачко, Шутенко, Карпенко, Кононенко.

**Курбас:** Хочу вам дати роботу на літо, зважаючи на те, що як би ви не відпочивали, голова все-таки працює. Всі ви обов'язково мусите принести роботу в закінченому вигляді. Не ставлю вам, однак, реченця такого близького, як 1 липня, ви можете роботу здати 1 липня чи 20-го, чи, якщо робота серйозніша, можна і зовсім пізніше. Річ у тому, щоб ви не були байдиків і біля чогось групували свої думки. Тут дві цілі: 1) щоб ця робота дала вам змогу повправлятися в чому-небудь і дати вам практику; 2) дати користь для нашого репертуару нашої клуб- і репертстанції, в усякому разі для певних матеріалів. Старшим товаришам я намітив кожному по певній п'есі, біля якої вони мусять працювати влітку, і коли вони добре зроблять своє завдання, то ці п'еси підуть восени, чи влітку візьмемось до роботи над ними.

Т. Василькові, я думаю, було б добре взяти п'есу Дніпровського "Любов і дим" і над нею працювати, аби з неї зробити щось путне. П'еса настільки потрібна, що над нею варто працювати і треба взяти того з товаришів, котрий може дати найбільші гарантії, що цю роботу зробить без сумніву. З цього боку мені більше відомий Василько, як Крига, якщо він особисто може відмовитися від роботи; але я думаю, що це була б дуже відповідна робота для Василька. Коли нема готової п'еси, то треба переробляти. Може, йому доведеться посидіти в Харкові з Дніпровським. Влітку перечитувати, а в липні місяці ми б його відрядили в Харків, де б він працював, а в серпні місяці взявся б до роботи. Два місяці маючи матеріал, у досить великому проценті готовий, маючи певні зовсім виразні вказівки, які я можу дати, доволі ясні вказівки, і це, по-моєму, єдиний вихід із того репертуарного становища, в якому ми зараз є.

Кудрицькому попрошую взяти п'есу Федьковича "Довбуш", яка йому сподобалась. Може, в нього є навіть деякі міркування, як її ставити, що з нею робити. Коли йому потрібна якась допомога, то можу йому півгодини вділити. Міркування відносно неї у мене є.

Пігулович З. бере "Саву Чалого".

Крига має до вибору або "1881 рік", або "Вій", якщо, звичайно, не буде ще чогось. З цього матеріалу, який у нас є, ці дві п'еси, одна з них, "Вій" мусить піти, а "1881 рік" може піти, коли буде цікаво поставлена.

Шмайнові — переказати, щоб він не залишав своєї думки про розробку роману "Ойс-Бройс" і подав мені план після літньої перерви.



Лішанському: пропонується звільнити т. Лішанського від лаборантства “Жакерії”, а взяти (тому що в нас мало комедій) будь-яку піджожу з п’єс Мольєра; таку, яка за сюжетом найбільш м’яка з погляду трактування в цілком сучасних типах, формах, чи, може, якусь іншу добру комедію — найкраще на Мольєрі спинитися,— і запропонувати після перерви план, на підставі якого можна було б скласти п’єсу, замовивши розробку її тексту. Скласти орієнтаційний план: такий сюжет комедійний, тут підходить така-то тема сучасності, такі типи сучасності, потрібні такі зміни в будові сценарію,— можливо, ми могли б на цей хребет замовити п’єсу. Це треба зробити після перерви, щоб драматург мав час цю п’єсу написати.

*Крига:* Річ у тому, що від “Вія” відмовились старші товариші. Мені, молодшому, над нею працювати, скандалитись не варто. Він важкий для переробки. Я не знаю, чи зможу що-небудь з нього зробити. “1881 рік” — п’єса добра, але вона, хоч і може бути поставлена, не необхідна. На цьому матеріалі я міг би спинитися.

*Курбас:* Що ви можете краще запропонувати?

*Крига:* Не маю нічого.

*Курбас:* П’єс нема, доводиться робити п’єси.

*Василько:* Я навіть казав Курбасові, що в комедії почуваю себе сильніше, ніж у драмі. Я відмовився тому, що з таким станом своєї голови мені важко взятися до “Вія”. Нехай би я в другу чергу ставив, а через місяць із готовим “Вієм” тоді братися до роботи. Оскільки ставилося питання, або я, або Тягно починає роботу перший — я відмовився. Коли б “1881 рік” вважався рівноцінною п’єсою в репертуарі, наприклад, як “Любов і дим”, то я взявся б за “1881 рік”. Матеріали деякі я відшукав, цікаві матеріали.

*Курбас:* П’єса не є необхідна. П’єса з циклу тих п’єс, які мають у нас бути біля центральних постановок. Вона може в нас бути. Молодші товариші вважають себе вільними слухачами — це добре. Дехто вважає себе ближче причетним до режистабу. Такого вільного слухання, котре виражається тільки в тому, щоб посидіти, послухати, записати і піти додому — ми собі не уявляємо, це недобре. Треба щось робити, і от, по-перше, треба так зробити, щоб ви поступово прилучались до режисерської роботи,— можливо, половина з вас не захоче, чи не зможе, чи не буде акторською працею заангажована, чи не виявить режисерських здібностей,— але, можливо, я твердо знаю, що є між вами товариші, у яких переважає організаторський, режисерський хист. В усякому разі, важливо використати перерву, як на те, щоб узагалі поглибити свою освіту, що дуже важливо, так, з другого боку, і дещо зробити таке, що могло б і в чисто режисерському плані принести вам користь і принести користь нашому репертуару. Робота для вас уявляється таким чином, що ви обов’язково мусите перш за все докладно постудіювати одну книжку — “Методика самоосвіти” професора Д. Миртова. Дуже хороша книжка, вона для кожного з вас буде найціннішим внеском, це буде ґрунтом для всієї вашої роботи. І нікому не завадить її прочитати. Прочитайте, але справді прочитайте, бо коли будуть сумніви про це, то ми зробимо перевірку.

Другим завданням буде: взяти одну з шекспірівських п'ес і зробити драматургічний розбір, з'ясувати там усю будову п'еси, що в цій п'есі є конфліктом, темою, який сюжет, чого цим можна досягти у глядача, як вона на нього може впливати, де там є зав'язка, кульмінаційна точка, розв'язка і т. д. — всі ці етапи побудови драматичного твору. Якими особливими прийомами користується Шекспір у п'есі для виявлення свого задуму? Коли ви візьметесь до п'еси, впливуть усі питання, на які ви мусите дати відповідь.

І нарешті — третє завдання: взяти будь-який твір Івана Франка, який собі самі виберете, і зробити сценарій на тему цього твору; сценарій, який би задовольняв потреби нашого репертуару. Рекомендується брати ті твори, які нам цікаві за темою. Можна брати його поеми, оповідання чи щось інше. А може, хто вміє й більше зробити, зробить п'есу — ще краще.

“Вій” — це не таке важке завдання. Якоїсь твердої вказівки не намічено, але дещо сказано в обміні думок товаришів. Коли б над ним посидіти, я переконаний, як з усього на світі можна зробити щось, із нього також можна зробити п'есу.

*Крига:* Треба мати справу з якимсь літератором, треба використати для цього Ярошенка. Мати його на увазі.

*Курбас:* Важливо, щоб за цей місяць ви склали якийсь приблизний план, за котрий можна було б вам ухопитися, щоб розробляти його далі. Коли вам “Вій” не подобається, бо потребує роботи — невдячної, яка не підходить вам особисто, індивідуально — беріть “1881 рік”.

1 липня я буду тут. В Париж поїду восени або взимку. Виставка триває цілий рік. Поїду після своєї постановки, відповідно після перших прем'єр. Коли дві речі будуть у роботі, я поїду безпечно і знов освіжусь.

*Лішанський:* Щодо Мольєра, чи давати самий кістяк?

*Курбас:* Не рахуватися з Мольєром. Мольєр нам цікавий, оскільки там комедія і фарс подані дуже ясною структурою. Звідти можна в усякому разі взяти основу для будови всякого твору. Можна так робити, щоб від п'еси зовсім нічого не лишилось. Беруть же, наприклад, “Ревізора”, і не пізнаєш, що це “Ревізор”. Така ваша робота могла б дати для драматурга половину зробленої роботи, і ми дістали б навіть добру п'есу. Річ у тому, що коли провокувати українських драматургів, то тільки таким чином. Замовляти п'еси — нісенітниця, бо погано зроблять. Притягти за чуба — найкращий спосіб. Спробуємо на Мольєрі. Треба зробити цілком нову п'есу, взявши сюжетний театральний матеріал в основу. Можна й інший сюжет підкласти. Використати театральну форму. Коли б нам це вдалося, ми могли б це вкласти в певну систему, поки драматурги самі не почали писати.

*Івашутич:* Які книжки читати — трапляються різні. Крім того, наші старші товариші, дивлячись на постановки чужих театрів, кажуть: хто за якою системою грає, ми нічого не знаємо.

*Курбас:* Візьміть будь-який підручник з самоосвіти. З питань режисури не знайдете ніяких вказівок. Важливе одне, щоб читати за певним планом. Коли я був гімназистом, я читав дуже багато без пуття. Я міг яку-небудь бібліографію читати дуже уважно, думаючи, ніби що-небудь з цього використаю. Чим молодша людина, тим більше вона помиляється.

Треба собі ясно сказати, що мені потрібно. Вам потрібно мати загальну освіту в потрібній мірі для вас, як для майбутнього режисера. Режисер мусить мати загальну освіту, мусить бути культурною людиною, котра щодо всякої теми мусить мати якесь розуміння. Про роди всяких тварин він не обов'язково мусить знати. Про закон еволюції він мусить знати, бо інакше він не вишколить свій розум, не знайде правильного розуміння природи, не зуміє підійти до п'єси. Треба переглянути всі ділянки культури і встановити собі певний план. Коли ви зможете, наприклад, у математиці розрізнити алгебру від планіметрії, тригонометрії і т. д., коли приблизно є така освіта, то, може, для вас математики й досить. Треба знати її настільки, щоб вам це у вашій практиці не заважало. Щодо цього ви переконаєтесь на щоденному досвіді. Від тих берете науку природи, філософії, історію, релігії, технічні науки, точні науки, а відтак прикладні. Точні науки: історія природи, математики, фізики, хімії і т. д. Про це треба мати якесь поняття, тут треба намітити собі план, що читати, переглянувши каталог. Треба починати із вступу або простудіювати короткий курс. Це в розумінні загальної освіти. Так пройти всі науки планово, щоб не читати даремно чотири книжки з математики, коли вам потрібна тільки одна, і не прочитати фізики, яка режисерові дуже потрібна. Деякі науки мають ближчий стосунок, деякі дальший.

Щодо театру. Щодо системи гри актора — дуже просто. Треба пошукати в бібліотеці книжки про Станіславського, Мейерхольда, збірник Московського Художнього театру, “Техніку обробки” Смишляєва, статтю Горіна про Мейерхольда, Пукліна, ювілейний збірник, Маркова — “Театральні течії”, “Про театр” — невеличка книжка Філіпшова, найкраще зайти в книгарню і в Українську Академію Наук. Це питання доведеться самим проробити. Краще це читати раніше, бо ми не будемо мати часу розбирати це в режштабі. Зовсім не рекомендується зосереджуватись виключно на театральній справі. Студіювати історію мистецтва — це, по-моєму, дає більше, ніж усі книжки з театру, тим більше, коли намагаться її студіювати в різних системах. Є багато історій мистецтва.

*Усенко:* Який класичний зразок авторів драми?

*Курбас:* Є п'єси Лессінга, які побудовані майже з сантиметром у руках. Наприклад, “Емілія Галотті”, “Натан Мудрий”. Драми, зразкові щодо будови, прозора структура; далі — підручник Фрейтага “Техніка драми”. Гарно побудована п'єса Фрейтага “Журналісти”. Зразково побудовані комедії — “Весілля Фігаро”, “Ревізор”.

*Савченко:* Мені здається, що при драматургічному розборі п'єси можна буде зустрітися з такими питаннями, які нам важко буде розв'язати, наприклад, що таке конфлікт, тема, сюжет. Що можна прочитати, щоб ці терміни ясно зрозуміти?

*Курбас:* “Драматургію” Гессена, “Драматургію” Волькенштейна, “Про мистецтво” Кляйнера. “Мистецтво драматургів” — коштує 8 коп. Прошу брати п'єси Шекспіра, більш відомі: наприклад, “Отелло”, “Гамлет”, “Ромео і Джульєтта”.

Важливе групування заміток. Щось спірне, що має багато тлумачень — береться на замітку. Наприклад, визначення мелодрами — визначення дуже різні. Ще краще, наприклад, гротеск — немає досі для гротеска, як для певного мистецького поняття, певної дефініції, навіть доладну дефініцію важко знайти. Ви знайшли у одного автора визначення, заноту-

вали і відклали. Всякий факт, поняття є підрозділом розділу, який його охоплює. Треба взяти цифру 10, і вона приблизно вистачає. Цінна книжка — “Десятькласова класифікація документів і архівів”. Там багато підрозділів для нотаток, вирізок із газет і всяких архівних матеріалів.

Режисурі рекомендується намічати собі лаборантів із молодших товаришів, щоб їх втягувати в роботу.

У видавництві “Рух” вийшли 6 томів творів Франка.

21. 05. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 38

**Присутні:** *т.т. Курбас, Кудрицький, Тягно, Усенко, Кононенко, Савченко, Пігулович З., Василько, Карпенко, Крига, Лішанський, Івашутич.*

**Порядок денний:** Обговорення “Жакерії”.

*Тягно:* Після того засідання я цілковито відійшов від тієї своєї роботи і від тих думок, і став на інший ґрунт — у залежності від того, що п’єса зовсім інакше побудована. Конфлікт уявляв у порядку психологічному. Момент класової боротьби може бути допоміжним, тобто план агітки відходить убік. У залежності від цього вже і все трактування персонажів звелось нанівець. Деякі фігури залишились у тій самій ситуації. В залежності від того саме визначення плану зводиться до певної подачі — однопланової, а не певної еkleктичної, в одному плані весь спектакль, який у характері уживання наближається до шекспірівського монтажу. Першим завданням я поставив собі архітектонічну побудову спектаклю. Весь спектакль у чотирьох діях. На п’яту дію не вистачає матеріалу. З другого боку, я боявся розтягнутості й незрілості мас для охоплення такого великого спектаклю, пам’ятаючи, що глядач не витримає при такій складності спектаклю п’яти актів у розумінні свіжості сприймання. Зроблені засновки подачі певних сцен. Вони торкаються перших трьох сцен. Вони виплинули з ходу думання. На них не буду спинятися.

Перша дія починається, як у Меріме, в такій масі й подачі, — там, де режисер зводиться на інтерпретатора сцен, оскільки в загальному підході побудований спектакль, з другого боку, залишає право робити перемонтажі, з тим, що ми не хочемо будувати свіжої п’єси, а беремо матеріал безсторонньо і комбінуємо його в залежності від ідеї, яку ми собі ставимо. Сцена Вовків зостається. Сцена монастиря зостається з тим, що думаю перебити діалог ченців із братом Жаном певною інтермедією. В середньовічні часи у фламандських вояків існувала така гра — так звані вибори папи. Вибирали людину з найпотворнішим обличчям, щось подібне до королеви Рок, ішла така процесія. Хочу вжити елемент інтермедійності такого порядку, щоб перебити статику сцени, вживаючи таку машкару. Далі сцена так, як у Меріме, сцена в замку — заняття Конрада. Оскільки наступна сцена, сцена грабунку і ці дві сцени не дають відповідної експозиції селянства, потрібно дати наближення до самої суті, торкаючись виявлення образного театрального, а не тільки реплік, — тут я думаю заняття Конрада звести до гри феодалів. Хлопчик Дапремона грається з дітьми, щоб дати засновку до того, що його батько робить. Це подається,

як один із моментів розв'язання конфлікту; тут береться сила феодалів і підноситься у прохідному інтермедійному порядку, в певному переломленні — через дитячу гру. Дальша сцена, грабунок з тим, що її треба сконденсувати. Дальша — клятва Рено і труп жінки. Жінка Жерара й Ізабелла, її благодіяння. Хочу тему жінки Жерара замінити жінкою, яку вбив Сенешаль. Тут подається і клятва Рено, не в спокійному дусі, а в драматичному, оскільки тут дається момент, який його кличе на дальшу акцію. Клятва перебивається сценою загального грабунку, де момент дрібниць буде усунений. Це буде побудовано схематично. Буде подано яскраво при розмові селян з Броуном, де з'ясовуються всі фігури стосовно глядача, і закінчення сцени — там, де вони згоджуються на те, що каже Жан. Жан залишається мужиком-ченцем, як у Меріме. Далі інтермедія новачка, яка по суті означає молитву ченців за Дапремона, рятівника всіх, і на фоні інтермедії вводиться момент присяги новачка. Далі йде змова. Остання сцена — вбивство Сенешаля. Тут укладається вся експозиція спектаклю. В архітектонічній будові відчувається певна монументальність, яка введе в план побудови спектаклю.

Друга дія перемішана з привхідним елементом — Бове. Годішні робітники, майстри і підмайстри, представники робітничого класу, подані у Меріме схематично і не яскраво. За нашою установкою, в такому спектаклі, де безпосередньо заторкується і зачіпає сам розвиток дії, з одного боку, і самий фактор діяння революції, як робітничий клас, — селянам треба вділити більшої ваги. З огляду на це розгортання спектаклю побудовано інакше. В першій дії мова йде про одного чоловіка, який втік у Бове. Я хотів пов'язати Бове, як певне місто, як важливу частину дії, з цим персонажем. Перша сцена — сцена П'єра, де він читає; сценка, щоб бути прошарком до дії, піде в наростанні. П'єра вигнали, як у Меріме. Скорочення тексту. Наступна сцена — можливий певний засновок; непогано б при факелах. Суд над Рено починається при закінченні вечері. Вводять Рено. На фоні вечері — людська жертва. Рено засуджують на смерть. Далі — площа в Бове, там, де П'єр і селяни купують зброю. Дається експозиція персонажів, які будуть введені в третій дії, як представники робітничого класу. Я не знаю, як буде виглядати ця колізія, в яку вони потрапляють, можна буде вивести певний конфлікт, подати факт того, що купують зброю, і факт того, що в самому місті Бове в монастирі незадоволення, що місто стоїть на пороховому погребі. Сцена зборів Жана з селянами не в епічному виведенні, а може, буде перебіта двома темами прошаркового характеру — тут потрібна інтермедія, оскільки сцена мало напружена, хоча даються цікаві мазки селянського окреслення. В мене непевне становище, хоч я до вставки цієї сцени приєднуюсь. Прошарковою поміж сценою зборів і повстання у мене поки що є сценка — Сівард залицяється до Ізабелли — інтермедійного порядку. Можливо, треба буде замінити прошарок більш вичерпно — повстання і монастир. Можливо, так само перемішати паралельною дією, щоб не було послідовності, а можливо, що ці сцени підуть підряд із тим, що кінець другої дії буде такий: на полі перша сутичка поміж розвідкою жаків і військом, а також

лицарями, яких я хочу показати у сцені в Бове, і таким чином уся атмосфера напружується. Перед самим боєм закінчую другу дію.

Третя дія — спочатку йде монтаж бою. Вся вага буде на виведенні самих фігур, з другого боку — на цікавій подачі, — можливий навіть кіноплан, — на подачі самих моментів бою, користуючись головним чином аксесуарами і всілякими речами замість біганини. Навіть уявляється можливість пустити перспективу бою маріонетками. Далі мені конче потрібно вивести мотив Бове. Я не знаю, який тут має бути монтаж сцен у загальних рисах. У третій дії є експозиція робітничого класу. Наприкінці третьої дії я хотів звести всі вузли всього спектаклю, з тим щоб показати, закінчити з побічною інтригою П'єра. Після бою йде здача Дапремона. Для очищення і розгортання основної теми в четвертій дії, трагедійного повстання, і для подачі тут найбільш яскравого напруження саме цієї стихійності народного руху, який несе в собі певні елементи дикості й середньовічного духу, щоб зробити таким чином у порядку загальні будови дії, думаю закінчити інтригу Дапремона і Сіварда. П'єр їх випустив, і тут вони втікали в Бове; вояки Сіварда їх застукали. Треба конфлікт поміж Сівардом і П'єром зробити, як певну передумову розкладу селян і робітників, бо робітники дали в боротьбі не пішли з селянами. У селян відчувається злам у накопиченні творчої енергії; на тих самих мотивах дія будується у Меріме; так само можна побудувати й наш конфлікт і дати певну передумову до інтриги з дипломатами. Тут дія виходить напруженою і мусить бути зв'язана в один вузол. Провідна фігура — селянин, який встає. Він набуває такої значимості, тому що він один приєднується до тих, котрі хочуть продовжувати війну.

Четверта дія в такому матеріалі: йдуть сцени розкладу повстанців, укладення перемир'я. Беліль підкупає Сіварда. Беліль утік, коротенька сцена бою. Сівард кидає повстанців, Сірий Вовк також, настає катастрофа. Хочу в такій компактній подачі, так, як спектакль був побудований у першій дії, і роблячи дуже невеличкі зміни в матеріалі, який є у Меріме, тут вже цілковито закінчити спектакль певним трагічним драматичним спадом.

Пояснення: дитяча гра — це не є експозиція. Це характер того, в що діти грають і що по-справжньому у своїй дорослій брутальності роблять дорослі люди. Пов'язую тут поняття про сина Дапремона, як про Дапремона, і про сина селянина, як про інших селян. Ізабелла не може бути підкресленою в інтерпретації негативній, і не буде такою, як вона ідеалізована у Меріме. Роль її зводиться до побічної постаті, ця постать нам нецікава, вона окреслює собою П'єра і Сіварда.

*Пігулович З.:* Неясна основа п'єси. Момент опису всього. Страшенно затемнюється головна лінія великої трагедії п'єси. Напруження цієї трагедії. Вона не залишає нічого у глядача, тому що в одну побічну інтригу п'єси виводиться багато побутового, типового для характеристики місцевості. Можна дати такі дрібні речі в дієвих компактних образах для підкреслення головної дії. Від цього губиться її тверда основа. П'єса мусить мати чіткий хребет, строгий характер. До повстання експозиція занадто широка, багато зайвого, багато сцен, які не дають поштовху. В другій дії

повстання — воно починається надто швидко і не підготовлене. Воно розгортається епічно, не справляючи враження живого, тріпотливого, немає стремління до повстання, незадоволення. Є побічна інтрига і багато зайвого, такого, що затримує. Закінчення (третя й четверта дії) йде на опис трагічного становища повсталих. Виходить нецікавий опис повстання.

*Василько:* Щодо архітектоники, то в мене також таке враження, що дуже довга експозиція. Може, в мені говорить знання старих частин побудови п'єси. Або третя дія, — тоді в другій дії кульмінація. У Бориса в другій дії повстання, і навіть більше того, сутічка між селянами і лицарями і тут обрив, антракт, а далі продовжується бій, розтягання того самого, про що глядач уже знає. Це не природне. Або нехай би в другій дії було повстання, і кульмінація відбулась, і була розв'язка, а тоді третя дія не починається боєм. Ми маємо дві третини другої дії — майже все експозиція. Найбільше мені сподобалась четверта дія — коротка і ясна. Нема тяганини, коли Тягно говорив, — це може до плану відноситися, — дуже часто в першій і другій діях згадував інтермедії. Я боюся, що тут переважано інтермедіями. Мені здається, що найбільше може бути дві. В "Макбеті" ми мали більше інтермедій, але вони були різні. Перша дія переважана інтермедіями, їх аж три, вони затягують зав'язку. Це надто штучно. Чому немає в кінці інтермедій?

*Крига:* В експозиції не можу собі уявити, щоб були інтермедії. Мені здавалося, що коли робиться експозиція, це триває до якогось моменту, щоб завести публіку і щоб тримати її надалі в руках. Інтермедії зайві. Не розумію, для чого Тягно взяв сцену купування зброї, а потім змову Жана з селянами. Таким чином сцена повторюється. Цікавіша сцена купівлі зброї. За п'єсою краща змова з селянами. Я ніяк не можу погодитися, що Тягно чомусь звернув увагу на робітників. Тут є трагедія тупості селян. Коли вводити нову тему, підкреслювати робітників, — розбивається увага самої трагедії.

*Лішанський:* Відносно переваження моментами побічними — в тому то й штука, що в "Жакерії" немає етичного моменту, і тому все, що в ній є до бою селян із феодалами — це той надзвичайно яскравий матеріал, який являє собою сферу, і коли його уникнути, вийде агітплакат, від якого ми відійшли. І все це не дрібні речі, а великий орнаментний візерунок, який дає висвітлення побутових особливостей. Я не згоден із Зіною, яка каже про розрізнення дрібних сцен.

*Пігулович З.:* Лішанський мене не зрозумів про пряме трактування цих інтриг. Сцена П'єра з Сівардом — їх не треба викидати, вони мусять бути в п'єсі, але вони не можуть займати так багато часу. Вони порушують строгість побудови самої п'єси, вони не підтримують самого бою, роблять його несподіваним. Обстановку місця можна сконденсувати. Треба дати ідею побуту чи щось таке, економно давати ці моменти, а не робити їх якимсь спеціальним орнаментом і не витворювати з них ряд сцен. Краще дати три моменти, щоб вони тільки були різні.

*Савченко:* тут не важливо дати силу, як виступ в оборону робітників, а важливо підкреслити момент, щоб міщанство, яке гнітило робітничий клас, перелякалось повстання. Чи інтермедії мають розряджувати атмос-

феру чи давати сконденсовану ідею. Велика різниця між Меріме і Шекспіром, щоб перевантажувати інтермедіями.

*Пігулович З.:* Яке вмотивування введення дитячої сцени? Вона випадкова. Її треба чимсь виправдати. Сцена з П'єром також випадкова. Важливо, щоб вони не заважали внутрішньому ритмові самої дії.

*Курбас:* Мені здається, що Борис по-старому грузне й далі по лінії творчості, по лінії браку орієнтаційного стовпа; заплутався через те, що й досі він ніяк ще не уявляє собі, чого він хоче досягти. Він починає роботу, як учень-формаліст, у котрого маріонетки більше значать, як сам бій, чи він потрібний, чи ні. Це негаразд. Я думаю, що ми добре зробимо, коли на наступний рік будемо вести таку роботу. Колективно зробимо план постановки від самого початку до кінця. Тільки тоді вам стане ясною вся робота. Тут важлива така річ, що режисер повинен себе чути і дати іншому відчути, що він автомобіліст, шофер біля керма, щоб він не входив у деталі. Борис, може, через молодість, але в усякому разі загруз. Він виставляє таке неправильне формулювання тому, що психологічний конфлікт не лежить у площині їхнього переживання: їхнє трагічне становище — зовні в площині їхньої вини, це їх ламає, це їхня трагічна доля, це далеко від психології. Річ виглядає так, що не видно його мети, і, як я собі уявляю роботу режисера, не видно того, що я вимагав від нього. Я сказав: можете це принести. Він, як молодший Кін, — і кожен з вас буде так робити, це без сумніву, — зривається з поприги і летить, і котить відразу до краю. Бажано за місяць, чи скільки там, бачити навіть певні стовпи, на яких будуватиметься спектакль, натяк на композицію, на певну форму. З того, що я тепер слухав, нічого в мене не склалось. Я здивувався, мені здавалося, що це зовсім не потрібне. Для нього потрібне. Після тієї критики, яку ми дали, мені здавалося, що він дасть новий ключ. Він дав композицію п'єси і більше нічого, а нам важливо було, що він думає ввести в постановку, як він думає інтерпретувати п'єсу, в чому це виразиться, щоб закладена ним в основу ідея проявилась яскраво, опукло, щоб дійшла до глядача. Те, що тут говорили, — вірно і правильно. І композиція, яку дав Борис, страждає випадковістю. Чому такі сторони в інтермедіях висвітлювати, а не інші? Коли я робив "Макбета", я дав навіть в експозиції інтермедію, і я дав її з певним заміром, щоб п'єсу приймали під таким кутом, а не таким. Кожна інтермедія має своє виправдання, вони мають певну цілість, стають частиною принципу всієї концепції матеріалу п'єси. Чомусь інтермедії в першій дії. Ця неясність заплутує глядача і нічого не дає. Коли б у цих інтермедіях була мета показати, і коли не показати, то натякнути, дати можливість здогадатися, виявити більш яскраво те, що він хоче сказати, — то це було б добре. Коли він говорив про піраміди людських тіл, — це прекрасно, коли б це було змістом ідеї. Він майстер на вигадки. Він талановитий хлопець, він приніс багато яскравих речей, але воно ні до чого. Кому воно до чого потрібне? Цим публіку займати не можна. Інтермедії, машкари, чому в гримі, чому тепер про це думаєте? Чого вона, ця інтермедія, має досягнути? Чому дитяча гра? Вона виопуклює картину середніх віків; соціальні стосунки — це нам не важливо. Ми збираємося не повчати, а впливати, перевиховувати, а не показувати, як па-



ни виховувалися. Це не засіб. Це ми можемо в чомусь іншому показати. Вчитись у повному розумінні слова — в театрі ми вчимося й можемо вчитись багато, але за надійними джерелами. Найліпше — це наука. Театр повинен вчити того, що йому під силу. А це — ні до чого. Дитяча гра ні до чого, вона не допомагає глядачеві сприйняти п'єсу так, як ви хочете. Так вона нічого не значить. Це зовсім випадково пришпилено цвяхом до знаменитої п'єси. В "Турандот" грають слуги. Ми не можемо знати, яку асоціацію використати. Ми все будемо на звідкись узятих речах, але треба брати ці речі з життя, а не з других рук. В "Зайцях" була сцена з листом — украдена. Я не вважаю Шмайна плагіатором. Тут також момент мимовільного нагадування, — коли б воно допомагало, щоб була форма. Коли такий прийом підходить, ми можемо його взяти, можемо вмонтувати, якось зробити, щоб він з п'єсою зрісся. В даному випадку воно зрослося, але в непотрібному плані.

Зовсім непотрібне у Бориса таке надмірне перетасування Меріме, навіть, як зауважив хтось, — "згладився дієвий хребет". Ми дістали добру п'єсу. Там потрібно зробити купюри, може, треба сцени переставити, може, треба щось вставити, але цілком її переробляти, не маючи для цього основної потреби, — немає сенсу. Спочатку треба її розворушити, не в кашу, а треба її розворушити в концепції, треба її вивести зі стану статички, зробити її динамічною, поставити її в стан можливої мінливості, і, оскільки наше завдання потребує такої мінливості, її треба так перемінити. Потрібна певна гармонія, співвідношення між обличчям автора і обличчям постановки режисера. Наше завдання тут розворушити доповіді — ми не займаємося колективною творчістю, ми не можемо йому допомагати — це було б непедагогічно. Нехай він помучиться, не поспить, нехай подумає про самогубство, це добре і здорово. В кінці цей матеріал стане перед ним, коли він з'ясує для себе, чого він хоче, і подивиться на матеріал очима людини, яка знає, чого вона хоче, — тоді це буде приємною згадкою. Поки що діло серйозне. Те, що він подав, це на 70% випадкове.

Я хотів би такий план: я хочу зробити глядачем таке й таке, тому думаю про те, щоб скласти такий план. Я думаю ввести там те й те, щоб зробити те й те, ввести персонажів, переставити сцену і т. д. Він користувався цим, але не у співвідношенні з тим, що він собі зробив завданням. Остання доповідь була в розумінні того, чого ми хочемо. Та вона була погано задумана. Борис мотається.

Моя порада така: все, зроблене Борисом до цієї пори, захищати самому Борисові як із розкошем зроблену руйнівницьку роботу в розумінні зруйнування старої п'єси, в розумінні нагромадження матеріалу для нової праці. Зроблено певну творчу роботу. Борисові всі свої нотатки про те, що він продумав для цієї п'єси, зібрати і скласти у свій архів, усі інтермедії і т. д., — нехай вони собі лежать. Може, він покористується ними, але в кожному випадку треба привчатися не думати про частковості. Потім будемо про це говорити, коли розроблятимемо питання реалізації літературного та сценічного матеріалу. Там будемо говорити, чи потрібні маріонетки, чи ні. Коли ми скажемо, що тут повинен бути бій, то нам для сьогоднішнього дня досить, навіть для завтрашнього, але коли будемо братися

майже до репетицій, треба буде подумати про те, чи досить у нас засобів, чи ми примусимо людей, щоб вони билися, чи, може, потрібні маріонетки. Тепер Борисові зарано реалізувати цю ідею. Треба собі записати, і коли буде потрібно, її використати. Зараз це зовсім не важливо. Вам важливо яскраво виразити бій; припустімо, що бій може бути фейерверком чи чимсь іншим, але це за два тижні перед репетиціями. Це треба відкласти в архів. Кілька днів не думати про п'єсу, кинути її зовсім. Думати про ідею п'єси, встаючи вранці, до сніданку, до обіду і вечері, на прогулянці. І вві сні думати про ідею, і бачити її в тілі, знаходити для неї певний символ, котрий би дав печатку на всю п'єсу. Символ починається від чогось просторового. Часом він іде сам собою і закінчується на всяких комбінаціях. Символом може бути крутілка або капелюшок, і під це ви підтягнете, і в це її вберете. Коли ця ідея зробиться частковою, ідея як бажання передати її публіці, ви зовсім заново спокійно візьметесь до роботи. Коли буде цей сильний момент, п'єса буде в іншому вигляді, причому рекомендується цього разу виявляти більше поваги композиційним здібностям автора. Меріме — майстер. Коли він своєю майстерністю виразив неприйнятну ідею, ми будемо боротися, але коли це ідея збігається або навіть легко може бути змінена на ту, яка нам потрібна, — то нащо її шукати? Ми обмежимося зміною структури самої п'єси, але не будемо переставляти ті мізансцени, які правильні. Не в установці справа, а в тому, щоб втягнути, щоб ідея дістала своє місце. Чим більший майстер, тим більше він зуміє в театрі, не порушуючи природи матеріалу, тобто закону самої п'єси, тобто композиції, поставити в цілком індивідуальну площину цю майстерність.

Часом робота йде так. Тут ми працювали в п'єсах, які ми цілком брали, як те, від чого ми відштовхуємось; тут є такий випадок, але це не потрібне. Треба побудувати собі яку-небудь драбинку щодо композиції. Вона потрібна для того, щоб водночас охопити всю п'єсу і всі пропорції. Вона вказує, де її треба розширити, де скоротити, де зробити купюри і т. д. Можна половину zakresлити. Мені здається, що Борис дуже глибоко підійшов до переробки. Тим більше, що ця переробка часткова. І коли б він сказав, що я хочу досягти того й того, і тому я таку фігуру висуваю, а цього персонажа знімаю, а там додаю, а там окреслюю, — це було б щось таке, як план, тут була б тверда вихідна точка, і тут усі його засоби трималися б купи. Це такий принцип. Тоді можна говорити, чи добре це, чи погано. Зараз це частковість. Чому так — не розбереш. Не концентрована річ.

Ці помилки походять звідти, що ми не пройшли певного систематичного курсу. Я даю вказівки, як починати роботу. За півгодини не можна дати вичерпний курс, вважаючи, що він це сам зробить. Це, очевидно, не так. Очевидно, що мені здається, що воно є чимсь засвоєним вами. Ми встановили: ти повинен знати, що при тому, що ти робиш, ти повинен мати на увазі все, що ти зробив раніше. Здавалося, що це засвоєне, а виявляється, що це сказане і не засвоєне. Коли було дано завдання Тягнові і він його прийняв, то здавалося, що робота буде так робитися. Тут питання набагато глибше, ніж наліт, що промовляє до свідомості. Причому, то-

вариші, треба не забути, що це аж ніяк не значить, ніби ми закінчили агітки, ніби ми потребуємо розгляду нашої певної закладеної ідеї, ніби ми хочемо зробити її тенденцією. Нічого подібного. Треба в п'єсі саму ідею донести настільки живо масам, щоб вона в п'єсі жила, щоб вона не була ніяким плакатом, щоб вона давала якесь зображення, щоб вона поставала перед нами, як щось конкретне, як твір мистецтва. Це в будь-якому разі. Але цей твір мистецтва ніколи не буде доволі глибокий: майстерний, поки він не буде просякнутий одним прагненням режисера, поки режисер буде розмінюватися на деталі. Ви, товариші, не пропускайте повз вуха всього того, що було тут говорено.

Те, що ми міняємо курс, здорово міняємо, нам треба навчитись інакше мислити в нашій роботі. Ми не агітуємо і не займаємося формальними шуканнями. Вже в цьому сезоні було так, що остільки, оскільки питання формальне спектаклю треба якось розв'язувати, оскільки ми прагнемо створення театру майбутнього, остільки ми це робимо. Тепер ми до певної міри це послаблюємо. Але щоденна потреба настільки стабілізувалась у своїх формах, що тут такого темпу не треба. В московському журналі я прочитав таку фразу про московський сезон: "Характерне для цього сезону було те, що ніхто не цікавився формальними досягненнями". Наше завдання — робити роботу найбільш майстерну, високої культури нашого ремесла. Питання форми грає для нас величезну роль. Ми його ніколи не поставимо, як щось таке для нас індиферентне, як ставлять гартованці чи плужани,— не просто тому, що ми не плужани,— для нас ці питання грають велику роль, але не в плані рафінування, більшої чи меншої самоцілі, а все-таки тут щось є. Новий зміст, нові відчуття, нова психологія — це є дно, підстава майбутнього сезону, а не те, що ми робили рік чи півтора року тому. Ясно, що форма — це дуже тонка річ. Те, що робить Борис, в принципі це те, що ми робили: інтермедії, маріонетки. Це все атмосфера наших минулих літ, і ви відчуваєте, який тут фальш у стосунку до того завдання, яке ми маємо розв'язати. Завдання страшенно гостре. Нам доводиться знаходити форму виразу цілком для нас нового, небувалого ще в історії світу; нових, небувалих в історії людей ми маємо зображувати — для нових, небувалих людей їх показати. Ми оперували загальними елементами, але цього ми не робили, не бралися до такої складної речі. Треба бути страшенно обережними. Не треба бути прямолінійними, дуже вдумливо, дуже вперто треба йти по лінії найбільшого спротиву, і хоч я не вимагаю від кого-небудь, щоб він відкривав якісь особливі Америки,— ми мало що вміємо, нам треба створити репертуар. Треба, щоб п'єси були цілісні, треба, щоб вони в сезоні були тією гармонією, яка відповідала б нашій цільовій установці. Нам треба проявити своє обличчя. Тут важливе все те, що тут було говорено. Чи Борис признається у своїх діях, чи ні.

*Тягно:* Мені здається, що все те, що я говоритиму, не буде ясно через те, що я ніколи так гостро не відчував цього, як сьогодні. Все звелось до того, що я згоден з тим, що в мене хоч би якого символу, мною особисто перетравленого, який би цілком виражав усю ідею до кінця і давав мені певні вказівки, як маю працювати над спектаклем, який отримує ті чи інші розв'язання формальні, чи підбір засобів виразу,— в мене не було. Все

те, що я хотів передати, те, що по наївності своїй думав, що зможу передати в певних сухих сценах, навіть такі речі, як перевантаженість інтермедіями, які зовсім у мене не займали такого орієнтаційного становища в розумінні проробленої роботи, що я орієнтувався тільки на це. Я не казав, що це мусить бути інтермедія. В мене не було кістяка тієї очищеної основної ідеї, яка мусить бути; він випадковий просто тому, що не зовсім усе було підпорядковане основному спрямуванню. Я не зовсім хотів переробляти автора. Я хотів автора подавати. Подивіться, яке місце займає на вісім сцен ситуація Ізабелли й П'єра, і виходить, коли тут виникає певне піднесення (відкидаючи маріонетки й маски), то це є зайвим. Щодо елемента робітників: у тій глибині, яку я мав узяти, я хотів введенням робітників, побічних персонажів, підкреслити ту основну установку, яку я взяв на спектакль. Я установки не відкидав. Коли я передавав, можливо, що те, що в мене існує, цілком відповідає моєму спрямуванню, це не дійшло до режистру, бо це не було так ясно перед очима, відразу впала у вічі ця поверховість підходу. Я зараз не можу собі дати ясний звіт, у чому помилка,— в тому, що здавалося мені правильним, зробилось цілком протилежним тому, що було моєю провідною думкою. Мені здається, що тут існує якась така хиба, яка не давала цілком виразити до кінця те, що я хотів сказати. Мені здається, що краще буде, коли ми не будемо про це говорити. Не буду відповідати, бо все те, що тут говорилось, на 85% або й абсолютно не торкалося того, що я хотів сказати, воно заплутало і товаришів, і мене.

Формальні розв'язання. Вони не грали для мене ролі. Грішок маленький, який мені закинули товариші — “учень-формаліст”, — я не брав собі цього, в постулаті навіть у підсвідомій роботі. Доповідь була зроблена неправильно, невірно. Мені здається, коли я остаточно зроблю проект, то дуже багато чого з тієї основної установки, яку я прийняв зараз, залишиться — просто тому, що я ніколи не почував себе так вірно і ніколи не відчував так спектаклю в своєму психологічному процесі творчості, як зараз. Всі ці інтермедії, маски — це нісенітниця. Я можу десять разів змінити всі абсолютно формальні розв'язання, які для мене не грають ніякої ролі. Тут усе зводиться до того, що якогось відчуття заміни символу, певного свого уявлення про ідею, яку я маю піднести,— його в мене нема. В тому хиба, що я невірно подавав уявлення, я дав цілу купу непорозумінь, які виникли з моєї доповіді. Цікаве організаційне питання: яким чином мені можна буде надалі розраховувати, в розумінні організації роботи, в тому смислі,— коли мені можна буде здати остаточний проект?

*Курбас:* Тижнів через два — через три.

*Тягно:* Я не знаю, чи зможу взятися до роботи з 1 липня.

*Курбас:* Всі питання порушені, і найголовніший пункт певної установки заакцентовано; тепер треба віддати певний час роботі підсвідомій.

Сьогодні останнє засідання режистру. Я хочу сказати, що роботи, які ви отримали,— намагайтесь їх проробити найінтенсивнішим чином, бо від того, який ви принесете план, буде залежати, чи ви будете ставити цю п'єсу, чи ні. Тому, що я мушу також взятися до роботи, мені треба працювати над своєю п'єсою, а я п'єси ще не маю, роботи в мене багато — про-

робляти з вами основні речі постановки я не зможу. Зможемо робити, як з т. Тягном. Даємо завдання, і він його робить без ніякої допомоги. Два-три рази ми можемо розбити його в пух і прах, але більше нічого не можемо зробити. Тому, коли хто з вас буде халатно ставитись до роботи, він принесе велику шкоду сезону. Тому я звертаюся до вас зі щирою пропозицією — дуже добре прикластися до роботи. Режисер у нашому театрі, хоча й багато мотався цього року, але мало працював,— ніхто з нас не працював вісім місяців поспіль, день у день. Моталися. Може, це втомлює, але не вичерпує так, як робота над певним завданням, так що відпочивати небагато й треба. Коли ви молоді, то зможете відпочити, коли здасте постановки. Тут немає великої вимоги. Підкреслюю, що це треба принести. Не можна так думати, що режистаб буде когось вивозити. Нічого подібного. Вимотаєшся — добре, а ні — то потопаєш. Я не можу так дуже розпорошуватися, бо в мене відповідальна робота. Підтягніться, товариші, на вас дивиться вся Україна. В усякому разі, цікавиться.

22. 05. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 39

**Присутні:** *т.т. Курбас, Кудрицький, Тягно, Лішанський, Щербатинський, Кононенко, Савченко, Усенко, Карпенко.*

Порядок денний: Читання і обговорення п'єси “Жакерія” Меріме.

*Тягно:* Найголовніше завдання, яке клалося в основу тексту, в розумінні цілком власної роботи і т. Щербатинського — драматургічного порядку, це була словесна тканина, що входила у фактуру спектаклю, яка могла організувати актора. Робота відносно певної чистоти певних сцен, відносно плану тексту, робота в тій стадії, у якій ми її даємо,— не підчищена. Деякі сцени, деякі епізоди не дописані. У відповідних місцях буду давати пояснення. Крім того, в тексті є багато шлаку, який ми не могли викинути і який розводить соковитість тексту. Це не початкова робота і не зовсім готова тканина, яку ми будемо зачитувати. Крім того, дещо змінилось у сценарії.

*Читання п'єси — тривало 3 год. 30 хв.*

*Продовження — 16. 07. 1925 р.*

*Курбас:* Я вважаю, що Тягно, коли він приїхав у Кисловодськ зі своєю роботою,— то його робота в тій стадії, в якій вона була, з тими накресленнями, плюс ті зауваження і поправки, які я дав йому, вона являла собою, безумовно, річ, яка могла лягти в основу постановки. Я думав, що під час роботи можна буде спільними силами виправити дещо непередбачене, й оскільки в цих рамках, які були подані Тягном, була можливість у розробці з'ясувати ідею п'єси при певному трактуванні селян і селянських сцен,— я міг із чистою совістю дати схвалення цієї роботи. Мої зауваження зводились до таких речей.

Перш за все до того, що оскільки композиція п'єси зроблена вдало, не тільки вдало, а навіть грамотно, остільки треба все-таки рахуватися з певною епічною розтягнутістю сценок, з певним епічним їх закінченням, з потребою певних скорочень, з наголосом на згущенні іктив, на скасуванні

жіночих епічних закінчень. Друге — це те, що надзвичайно вдала ідея сцени посвячення в пажі, вона є зразком того, що ще подібного можна внести в п'єсу, щоб її зробити для сучасного сприймання більш можливою, більш живою. Ці сцени дописані найбільш сучасно, театралью. Була звернута увага на таке: не робити зв'язку з сучасністю за рахунок алегорій. Скоротити п'ятий акт. Деякі скорочення були намічені. Товаришеві Щербатинському треба признати, що місця були добре зроблені. Вчора ми почули, що Тягно ввів ще набагато більше змін. Наприклад: основна принципова річ, що Жан робиться утопістом середнього віку, що з нього робиться дешевий герой агітки, який несе на собі всі симпатії глядача. Цим знищена основна ідея постановки, котра і в тому полягає, що немає кристалізування думки, це рефлекс, при якому не може бути таких провідників, які бачили б далеко. В усякому разі, це саме повстання вийшло б інакше. Тоді питання, чи варто ставити цю п'єсу в цьому році. Це, по-моєму, помилка. Цього тоді не було. Це новина.

Тягнові було вказано змінити метод підкладання під кожну сценку лейтмотиву, що було у нього в двох сценках. Можливо, погано було організовано читання п'єси. Вони є у Меріме, там є діалог між селянами, які сваряться між собою. Для режисера важливий характер сценки, її основна мелодія, що окреслюємо лейтмотивами. Це я кажу до того, що не знаю, чи Тягно це зробив. Якщо він цього не зробив, тоді гріше, якщо зробив, то він мусить про це розповісти, — як побудована п'єса в розумінні її композиції.

Дивуюся, чому цілком закреслена роль Ізабелли. Її зовсім у п'єсі нема. Ліпше тоді її зовсім викинути. Так, як вона тепер є, її треба викреслити, бо вона зовсім нічого не робить. У п'єсі вона має велике значення. Вона не має ніякого значення, скажімо, для змалювання обставин повстання і для самого повстання, з погляду його долі. Вона, може, є тільки рисою побутописання, вона, може, є тільки фабульним моментом, але майте на увазі, що вона оживлює всю цю п'єсу. Твір мистецтва завжди має бути певним заломленням усієї природи і хоче відповідати всьому людству, будь-яким перетворенням, підставками, в усякому разі, мусить його заломлювати. Жіночий момент — це немаловажна річ. Може бути п'єса без жінки; проте жінка мусить бути обов'язково. Тягно не вносить нічого замість неї в п'єсу. Починається бійка у п'ятій дії, і чогось людського бракує. П'єса збідніла.

Помилкою я вважаю те, що у Жана так дуже кладеться натиск, без відповідного на це мотиву, на голу агітацію. Це помилка, яка зводить п'єсу в розряд “Жовтня”. А “Жовтень” — це агітка, до чого “Жакерію” вести не можна. “Жакерія” потребує виправдання для постановки.

Хлопчик Конрад зіпсований тим, що його характерні риси доведені до істерики, до утрирування, плакатної потворності. Постать робиться неправдоподібною, вона в плані гострого плаката.

Непотрібний Буфон — він нічого не дає. Його дотепи звучать по-шекспірівськи, вони нічого не допомагають, публіка сміятись не буде, він нічого не характеризує, він непотрібний персонаж.

Деякі сценки дописані зовсім без потреби.

Не окреслена історія з королем. Король десь в Англії, під Пуатьє, це непотрібні речі, а, між іншим, цьому присвячуються дві великі сцени. Нічого це не дає.

Слабка в п'єсі мотивація ініціативи Жана, дуже слабка. Підготовка повстання розбита на декілька сцен, довгих сцен, вона страшенно розкинута; нічого не робиться, крім одного статичного факту. Паралельно вони існують одна коло другої в одному часі. Похибки в тому, що не перебиваються сцени, коли персонажі в одному місці й знову в іншому місці (третя дія). Немає перебивання поміж сценами, коли персонаж виступає в різних місцях. (Поміж лісом і базаром.)

Чому вбивство Ізабелли?

Бове — вийшло порожнє місце. За винятком обіцяної масової сцени Бове — порожнє місце. Бове — де робітники, це вже зовсім слабка; тому слабка, що тут змальовано певні історичні обставини, і це нічого не дає для ідеї п'єси. Це виведено з роздумів і спрямовано не на емоцію, а на аперцепцію, на міркування.

Зокрема, треба сказати: перше, що мене вразило: в мові деякі промахи, наприклад, часто вживається займенник “котрий”, багато нечистих слів, наприклад, “стрілки”, “отрижка”, “живодьор”.

Сценка в абатстві, де говориться про диво, — на мій погляд, при такому трактуванні всієї п'єси це диво треба просто вивести на сцену. Це цікава річ, як шахрують, підробляючи чудеса, і це пропадає, може у великій мірі пропасти. Можна б побудувати сцену в абатстві на фоні вівтаря з вірниками, з дивом, — це було б одним із перетворень.

Навіщо дописана перша сценка Буфона? Коли для того, щоб було відомо, що Конрад посвячується в папі, то там нічого не робиться, там тільки говорять, що Конрад буде пажем, але дії немає. Люди говорять. Там нічого динамічного видобути не можна.

Істерика Конрада неприпустима. Якби можна було як-небудь дієво перетворити оповідання і перекази (третя сцена, перша дія). Розмови з Броуном викреслити. Це добре при читанні роману, але не в п'єсі. Історію про короля викреслити.

Жан про боягузів: чи немає у Меріме поміж цим його скиненням, щодо абатства, чи немає там яких-небудь психологічних мотивів, які тут, можливо, викреслені? Коли нема — треба зробити. Мотиви того, що Жан починає агітувати — звідки це? Можливо, що переклад занадто гостро-агітаційний? У Меріме Жан наче негативний тип. Це цінність; коли він говорить, що “ви боягузи” і т. д. — то це не з метою викликати повстання, а може бути, що в нього народилася думка, є якесь прагнення у підсвідомому, він не здає собі справи з цього. Тут воно як гола агітація. Воно так якимось ясно; або щось дописано, або щось викреслено, або переклад зроблений з лексику агітаційних промов. Враження цілком інше від того, що я чув.

Друга дія. Абатство. Треба переставити: Гонорія — спочатку, а селян після цього, оскільки перша дія закінчується селянами. Виходить безперервна епічна річ. Немає ніякої пересади. Тема йде та сама. Сцена закінчилась присягою і продовжується далі.

Чи в оригіналі вживається слово “гнобитель”? Це також з агітаційного лексикону.

Четверта сцена, друга дія — сцена на дорозі, Жан і Сірий Вовк. Цю історію скоротити.

П’ята сцена — історію з королем взагалі скоротити.

Історія в лісі — слабенський початок.

Сцена, де посилають по зброю, пізніше сцена, де приходять зі зброєю: або одне, або друге. Сцену, де посилають по зброю, викинути.

Третя дія — зайве підкреслення Конрада (суд над Рено). Ліс скоротити. Дати перебивання.

Навіщо сцена в монастирі? Зробити її дією, а не казенною дією.

Четверта дія — лицарі: чи потрібна ця сцена в такому розмірі? Навіщо вони сваряться? Коли це підкреслює епоху, то це нецікаво, а коли це має підкреслювати просто те, що у них розлад, то це послаблює розлад між селянами. Чим більш одноцільні будуть одні, тим, по-моєму, яскравіше виступає розлад у інших. І тоді ясно виникає думка, що їх мусили розгромити.

Сцена в замку — зібгана. Вся п’еса за місцем дії зводиться до замку Дапремона, і вона зібгана. У п’есі це обставлено краще. Там певне напруження. Тут це перескакує в Бове, що надає повстанню широкого значення, коли воно саме тим слабке, що видно замок Дапремона. Коли це так у п’есі, то треба переробити.

Вживається вираз “дрібна буржуазія”. “Буржуа” у французів значить “міщанин”. У нас слово “буржуй” має цілком інше значення. То були міщани середньовіччя, вони — не та буржуазія, яку зараз ми знаємо і з якою асоціюється слово “буржуа”.

П’ята дія. Сильні слова переробити в сильну дію. Там багато балачок, а немає їхнього дієвого образу.

Взагалі всю п’есу треба скоротити. Читали ми її 3 години 30 хвилин.

На сцені треба додати для виведення і антрактів ще 50%, вийде шість-сім годин. Тепер тяжко витримати чотири години. Це трагедія гуртова, вона сучасного глядача менше тримає. Фабула побудована досить шаблононо: бунт, повстання, поразка або перемога. Тут, щоб п’еса не пропала, треба бути немилосердним і різати п’есу вправо і вліво. Ліпше, коли буде компактна дія на дві з половиною години максимум.

Взагалі я радив би і пропоную постановникові звернути увагу на те, що п’еса написана неначе не для сцени. Я не знаю її літературної генези і всіх історій, які з автором пов’язані. П’еса для сцени не писана, тому що найбільш дієві моменти переводяться в ряд характерних, правда, діалогічних сцен. Коли мені читали план у Кисловодську, то в мене було враження, що четверта дія, хаос розрядки — воно так і буде, розлад, втеча — так і буде, а тут особливо характерно виходять четверта дія і почасті п’ята — діалоги характерні й мало дії. Постановникові треба звернути увагу на те, щоб транспонувати ці діалоги в зовсім яскраву зовнішню дію.

Тягну: Хоч це, може, й звучить дивно, але я маю відразу цілком категорично і цілком свідомо заявити, що все те, що говорив т. Курбас, за винятком деяких виносков щодо хаосу роботи, — вони зводяться не до



серйозних зауважень щодо цього спектаклю. Справа в тому, що все це приймалось до уваги, все це ми знали. У нас вчора у всіх був сумбурний стан. Ми не могли підскочити, щоб подати всі лейтмотиви за тією чи іншою побудовою, щоб вони дали правдиве враження від роботи. Те, що у нас були пробіли в тих сценах, які відсутні, які зробили враження розтягнутості, бруду, і які є на всьому тлі п'єси, те, що п'єса для читання, а не для сцени,— те може бути пророблене сьогодні, з тим, що коли ми прочитаємо її товаришам, вона буде добра. Це була стадія збирання матеріалів, це було проведення режисерської ідеї за рахунок писаного матеріалу чи за рахунок сировини, яка прийшла від Меріме. Я буду виправдуватись і подавати інформацію.

Жан — утопіст, і таким чином двозначна постать, яка може бути для глядача в такій подачі цілком фальшивою своєю мелодраматичністю. Ми розуміємо Жана таким чином: це випадкова людина, це людина, яка не є ченцем, як певною фігурою, з якою пов'язані певні асоціації, що він святенник; це зовсім випадкова людина, так, як це є у Меріме, на чолі повстання; він і доводить повстання до трагічного кінця. Жан застрягає поміж утопізмом, коли він хоче агітувати робітників. Це певний етап його психологічного розвитку в процесі дії, його характер обрисовується через дію. Він — сама фальшивість, коли ми показуємо, куди він повів селян, у якій каші вони варяться; цей утопізм буде очевидним не в розумінні яких-небудь пов'язань, а через зіставлення двох сцен поспіль. Жан може бути кар'єристом. Те, що ми його поставили так, що він прийшов до селян і починає їх агітувати, коли йому дали ляпаса з абатством,— дальша його роль — у можливостях вчинків, які він міг зробити. Це виправдане для нього. З другого боку, для Жана, який чинить помсту, це так і має виглядати. Коли Жан гине і каже, що за нього помстяться королівські війська, це показує, як ми його розуміємо. Щодо агітації в п'ятій сцені, всі ці причини, чому він робить так, а не інакше, ми не вважали за потрібне висвітлювати відразу, розв'язувати через процес розвитку дії, не відразу зробити його негідником. Що трошки неясно — це правда. Жан — не свідомий керівник, він авантюрист, як Сівард і Сірий Вовк, які залишили селян на катування, на муки, після того, як вони цілком виправдано повстали проти феодального устрою. Жан належить до цієї категорії. Весь сенс цього сюжету, всі ті, хто мав змогу, обдуривши селянина і примазавшись до нього, коли він іде бити панів, витягти з того користь, усе це буде подано. І робітники також вчинили з ним. До цієї категорії належить і Жан.

Про Ізабеллу: так, як вона репрезентована, вона непотрібна. Ізабеллу ми замінили в четвертій дії, після бою селян і феодалів вона зовсім не є потрібним персонажем. Вона — незнана актриса, яка тягне за собою шлейф. Вона — жіноче начало. Ізабелла і жінки цих селян — жіноче начало. Ця сцена змінена, і Буфон також цілком виправданий; він не є фігурою для декількох дотепів, які й недотепні для глядача. У всякому разі, так, як воно тепер зроблено,— це не зовсім те, що було вчора.

Буфон — знівечена фігура, трагічний блазень. Це соціально свідома постать, протилежність Морану. Блазень введений, щоб підтримати гля-

дача. Коли Ізабелла посилає листа до П'єра через нього, він, привівши підземеллям селян і віддавши замок Дапремона в їхні руки, викриває зрадницькі наміри П'єра, він рятує Ізабеллу в такій ситуації: коли селяни вбили Дапремона і Конрада, коли нічого не залишилося, Ізабеллу врятовано, і до неї жінки ставляться добре,— це в сюжетному підведенні ґрунту є виправдальним моментом. Ізабелла мертва в третій сцені. Щодо цього ми остаточно з'ясували і маємо засоби, як це зробити. Ізабеллу буде зроблено так, як слід. Блазень — не випадкова фігура, він потрібний у четвертій дії, в структурі.

Від Бове не має залишитися порожнє місце. Ми не могли знайти відповідних образів. Четверта дія не буде мертва, і сцена Бове має звучати так, як я казав. Щодо істерики Конрада: коли наполовину зрізати репліки, то Конрад буде таким, яким він має бути. Він зіпсований хлопчик. Він зіпсований не за натурою, його псує оточення. Він не має бути плакатним образом. Історія з королем. Ми її чіпляємо, як певну фабулу, а не як тлумачення якогось неіснуючого персонажа. Ми її чіпляємо для того, щоб дати поштовх, вивести Конрада в люди, видати Ізабеллу за нього заміж. Видати наказ про збільшення панщини. Тут непідчищений текст. Короля ми викинемо. Король, як певний символ, не має існувати. Він має бути для архітектоніки читання, щоб розгорнути фабулу.

Відсутність прогресивності, наростання підготовки повстання — це справді ще не зроблене. Це буде зроблене. Міф про Вовка викинути? Я думаю, що міф треба подати у скороченому вигляді. Ми хотіли подати безвихідність становища. Міф не страшний. Це не буде мертвим місцем.

Гола агітація Жана в п'ятій сцені. Вона гола. Вона не буде гола, коли звучатиме вся ця картина, коли ми цілком ясно розповімо вам трактування персонажів, які на сцені, все те, що є в режисерському задумі. Тут агітація не буде гола. Неясність є — її треба розвіяти, а не розповідати.

Переставити абатство, і селян подати іншими. Це зовсім добре. Сцену, де посилають по зброю, викинути — вірно.

Третя дія. Перша сцена — увиразнений Конрад. Коли виходити з тієї обстановки, з якої він має бути поданий режисером,— він не буде увиразнений. Там є неситима жадібність,— тут такої небезпеки немає.

Сцена в монастирі — не дія. Тут є дві поруч казенно змонтовані сцени. Це зв'язується якимсь чином, фейєрверком. Сульпіцій, який був на базарі, біжить і потрапляє в монастир: це зв'язане у сцені. Зміна обстановки за рахунок оточення монастиря, коли росте цілком певне бажання вбити панів,— таке оточення потрібне. Щодо звістки про Бове, що намітилось у подачі, це зараз не витримує ніякої критики, це має бути подано інакше, буде дещо введено. Це не буде жіночим закінченням сильного акту.

Четверта дія. Не треба розладу між лицарями. Це репрезентує їхню гнилизну.

Так, як це звучить у тексті, воно непотрібне. Коли це буде в майже гротесковому плані подачі фігур, коли буде подано бій, який буде показувати силу голосу, силу мужицького кулака, цього потоку селянських мас, які котяться до своєї загибелі, цей темп подачі, ці маси, які будуть рухатися,— все це підкреслить ходульність лицарів.

Розлад між селянами. Це зводить нанівець нову розробку сценарію. Подається таким чином. Дапремон, Ізабелла, короткий діалог. Тікають люди. Голод. Неможливість триматися, треба здатись. Ізабелла йде з білим прапором здаватись. Певна драматична боротьба поміж нею і батьком. Стріла в прапор. Упертість селян. Маріон вертається з голубом. Голуб був на руці Беліля. Маріон приходить, з'являється записка від Беліля, він рушає в Париж по допомогу, прохання триматись. Буфон поніс листа до П'єра. Дапремон стріляє в селян. Його вбивають. П'єр подається, як закоханий,— гнилий елемент за своїм типом. Буфон сповіщає цих самих селян, які ввірвались у замок, про те, що до П'єра був лист, і з'ясовує його становище, що він зрадник. П'єра вбивають. Жінки, які там були, дізнавшись про те, що замок взято, потрапляють сюди. Намагання деяких селян вбити Ізабеллу не вдається завдяки захисту Буфона. Послухавши жінок, чоловіки заспокоюються на тому, що Ізабелла добродісна жінка. Картина: Ізабелла молить про смерть. Певний мелодраматичний елемент. Закінчується тим, що жінки її втішають. Поводження лицарів із жінками — це добрий штрих у структурі “Жакерії”. Селяни збираються до Бове. Буфон іде далі шукати хліба. Це має бути подане, так що він іде собі далі й більше ніде в нас не виведений.

Стосовно того, що в третій сцені першої дії, де віддаються накази Дапремона, Буфон веде діалог із лицарями, він представляє лицарів, які будуть на святі, в цілком жвавому загостреному плані подачі. Третя сцена першої дії не є балачкою. Приїзд Беліля,— якщо цю сцену піднести, а короля або згадати, або викинути, то сцена буде виправдана. Замкове оточення, яке подано не у факті навчання Конрада — барон у пантофлях наказує повісити Жерара: в таких компактних подачах це може бути дієвим. Стосовно абатства: пусті балачки про те, щоб дати це на фоні віттаря і вірників,— ми мали це на увазі. Текст для нас цілком яскравий, нема особливих хиб. Ми в тексті відчуваємо задум, не бачимо особливих перешкод. Багато недоробленого. Багато матеріалу, а композиційних мажонків немає.

*Кудрицький:* Критика того, що говорив Тягно. Я здивований тим, що Борис сказав щодо Жана, що він утопіст, негідник, кар'єрист,— це не переконало. Аргументів конкретних ніяких. Так само про Буфона. Він потрібний для забарвлення мертвих сцен. Курбас говорив, що це буде для публіки непотрібним. Блазень не грає ніякої ролі в структурі п'єси. Так само щодо Конрада й інших. Те, що відповів Борис, не переконало. Я розумію, що він міцно відчуває задачу, але не бачу — як воно цікаво буде подано. Все-таки Борисові треба взяти до уваги всі зауваження, подані т. Курбасом.

*Пігулович З.:* У мене малий сумнів щодо виправдання Бориса. Занадто серйозний момент і ситуація, щоб не так суворо дивитись на зауваження й бути певним щодо доцільності своєї роботи. Я хотіла сказати, щоб серйозніше ставитись до всіх недоліків, недописаних сцен і т. д. Абсолютно для мене неясно — чим фактично підперті уявлення режисера. Боря не розраховує на глядача. Він його не бачить, він думає, що глядач побачить ці його міркування, які він нам переказав. Можливо, що завдання в нього

є, але його не видно. Серйозне трактування він передає через серйозну форму. Він забуває, що всяка серйозна річ може бути подана в дуже легкій формі, аби форма була тільки суто театральна, і щоб вона була в точку. В кожній п'єсі є якась точка, що веде глядача. Жан агітацією про панів, замість того, щоб рядом фактів переконати глядача, що повстання потрібне і необхідне, фактично не дає причини, щоб повстання вибухнуло. Нема виправдання цього повстання. Фігура Жана негативна, вона нівелюється. Він робиться утопістом. Це я хотіла підтвердити. І на це Борисові треба звернути увагу.

*Курбас:* Безумовно, робота, яка стоїть перед Тягном, у великій мірі перевищує його сили. Для “Жакерії” потрібний режисер із більшим досвідом роботи. І тому я особисто зовсім не дивуюсь, що вона не йому дається, бо він не може повести свою роботу в її процесі так рівно, за етапами, що він збивається часто вбік, туди, куди йому не треба. Однак правильно зауважують товариші, що даремно Борис зводить все до неістотних закидів. Закиди мають певний ґрунт. У даному разі Борисові, молодому режисерові, що стоїть перед важливим завданням, треба уважно й серйозно поставитись до тих закидів. Борисом мало що доведено. Наприклад, те, що тут казали,— воно ніяк не доведено,— коли говорити про Жана, що він лишається утопістом, що він розгортається, як лихий характер, що він не хоче спочатку виставити його мерзотником. Що те, що робиться, є наслідком його дій. Коли він при цьому говорить прекрасні слова,— виходить з того, що тому, хто говорить гарні фрази, не слід вірити, що повстання буде розбито. Це свідчить про те, що актор і його особа будуть мінятися. Те, що Борис хоче усунути, це мусить бути якимось виведено, інакше воно буде собі ж перечити. Цей утопізм, він силоміць причеплений, він зовсім непотрібний, він шкодить.

Ізабелла,— я не бачу, звідки Борис бачить, ніби вона так намічена, як я хочу. І от у тому, що Борис говорив,— це не факт, що з Ізабеллою буде якась історія. Не знаю, до чого вигадувати нові ситуації, коли у п'єсі Меріме є певний добрий матеріал. Там Ізабелла проходить протягом усієї п'єси. Це надзвичайний штрих. Прекрасно вкраплена сцена у схему боротьби і повстання. І, по-моєму, вигадувати нові ситуації немає потреби.

Потреба Буфона абсолютно не доведена. Блазень на сцені позбавлений вже гостроти новизни чи рідкості. Чим викликана потреба переміни та вихід дії в замку Дапремона — втручання Буфона, коли це зовсім непотрібна форма? А поза тим Буфон нічого не дає. Цей додаток є з погляду дієвості нічим. Конрад так само, він нічого не пояснює. Він — вкрай утрируваний тип. У Меріме це тонко зроблено. Ця постать живе. Дарма, що трьома фразами живе. Коли актор це дасть — буде прекрасно. Історія з королем — нащо вона? Краще прив'язати себе до чогось такого, що існує в п'єсі, аніж заплутувати глядача і ситуацію, тому що неприпустимо для сучасного глядача — слухати про історію. Це прогріх. Це мертве.

Міф про Сірого Вовка: те, що він вовкулака,— це навіть добре, я проти сцени не протестував. Сцена з міфом, оскільки вона малює певний стан свідомості селянства, їхні вірування — може, це й треба використа-

ти, але не шляхом розмови і, може, не в цьому місці. Те, що біля неї, — викреслити. Проти самого міфу не протестую.

Сцена в монастирі, викидання мощей — це в чомусь соковита річ, оскільки це діється в краї віруючих, і глядачем це враховується. Це добре, але цьому моменту не треба присвячувати цілу сцену, для неї не робити нудної історії. В цьому місці й це нудьга.

Історія з Бове — я це враховую. Я сказав відразу, що, можливо, що у Бориса є певні намічені міркування, передбачені в цій сцені у Бове, саме так, як він мені сказав у Кисловодську. Ми цього не знали.

Пропоную твердо це взяти як метод, тему, сцену, і не тільки в розумінні зовнішньої дії, як послідовності певних фактів, а й як певне забарвлення сцени в розумінні її настрою, і фону, і наскрізної дії, як каже Станіславський. Це в усякому разі, як не до кінця доведено Борисом, і навіть, оскільки в нього це є, то я пропоную, як методичне полегшення всієї роботи і як основну річ у спектаклі, яка поставити спектакль інакше, яка багато врятує з тих сцен від балачок, — намагатися вивести її тему.

“Жакерія” все-таки буде добрим спектаклем. Чудовий матеріал. Багато зроблено. Крім того, ми не дозволимо Борисові занадто наполягати на тому, що об’єктивно не має виправдання. Це зрозуміло, що він відстоює свої уявлення, навіть демагогічно, беручи нас нервом, але в сумі це можна буде звести до потрібного. Так ми й зробимо. П’єсу треба сьогодні переписати, читання п’єси перенесемо на вечір. При читанні треба буде зазначити, що п’єса не остаточно розроблена. Переробки, які виникнуть, не будуть текстуального порядку. Буде скорочення сцен, перестановки сцен. Все це — для того, щоб не виникло підозри у товаришів, які, з практики минулого року, бояться п’єс, які пишуться тут же. Післязавтра вранці ви зробите вступ у постановку. Будете мати можливість підготуватися. Четверту і п’яту дії, оскільки там є певні побоювання, намагайтесь розробити, продумати, і коли це зробите, зайдете до мене і мені це розповісте. Ми порадимось, що з цим зробити, я ще раз сьогодні перегляну “Жакерію”.

Надійшла заява з Інституту ім. Лисенка — прийняти кілька чоловік, що закінчили інститут, на стажування у режштаб. Є одинадцять чоловік, які бажають у нас працювати. Їм потрібний стаж півтора року. Намічені для прийому такі товариші: Бегічева, Новик і Дубовик.

На наступному зібранні режштабу переглянемо роботи молодих товаришів.

15—16. 07. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 40

**Присутні:** *т.т. Курбас, Бортник, Кудрицький, Пігулович З., Шмайн, Швачко, Лопатинський Я.*

Порядок денний: Доповідь про “97” Куліша (Бортник).

*Бортник:* Результати аналітичного розбору п’єси. Констатую: технічні недоліки, неграмотна будова драми, брак єдиної п’єси (чотири картини яскраво переданого і талановито описаного побуту — це єдина позитивна

якість). Дві п'єси в одній. Катастрофа з чудом, бунтом і голодом. Брак при грубо-органічному конфлікті розвиненої, напруженої, яскравої колізії боротьби. Невміла розв'язка п'єси. Недоведення до кінця задумів автора. Наприклад: змова куркулів, випадковість бунту. Велика кількість побутових описових картин, що мають надто далекий стосунок до дії (майже ціла перша дія — трагедія, а почасти також і інші дії). В цілому вжито прийоми мелодрами, аби вдарити на сентиментальність українського читача.

Ідеологічні хиби: брак певної цільової установки; вражаюча неактивність, бездіяльність героїв п'єси, з чого глядач, добре розкусивши суть п'єси, може вивести, що 95 незаможників померло завдяки своїй бездіяльності й “малоросійській” психології. Наприклад: брак реакції на чудо, наче незаможників, крім Копистки й інших героїв, у селі нема. Брак відповіді на вбивство Андрія. Ніяких засобів, щоб запобігти голоду. Захоплення влади куркулями, майже без перешкод. (Кінець четвертої дії.) Яскраве змалювання; картини побуту настільки сильні, що вони забивають ці недоліки, одначе в нашій переробці треба звернути на це особливу увагу.

Щодо конфлікту, я його формулюю так: конфлікт у п'єсі — це протиставлення двох різних сил: свіжозорганізована категорія селянства з устремлінням до будівництва нового життя, світогляду, організації КНС, і верстви заможного селянства, ворожі до всього, що загрожувало б їхній власницькій ідеології, строго консервативні у своєму ставленні до буття.

Ідеологія: “наша влада тепер — не царська, не панська, не буржуйська, не куркульська, а незаможницька, робоча”. Комітет незаможників — “кремінь, бий його, він креше. Він є і буде. Іскрами попалимо всіх наших ворогів” (зі слів Копистки). “Світ новий настане, як ми з тобою рихметики і всякої політики вивчимося”. Іншими словами, ідеологія постановки — це: викристалізований у вирі революції шматок буття, зародок нового комуністичного суспільства на селі в процесі його становлення та боротьба з майже непереможними перешкодами у його сценічному вияві; це повинно в свою чергу викликати в сучасний момент любов до себе, як до свого рідного, робітників міста, з одного боку, та систематизувати громадську психологію села — з другого боку, в їхньому спільному прямуванні до комуністичного суспільства. В розумінні перебудови нашим театром масової психології глядача постановка має внести певне оживлення в існуючі методи єднання міста з селом, що зараз здебільшого набрало характеру казенщини і сухості. Цільова установка спектаклю у стосунку до публіки спрямована на ведення методом пропаганди кампанії боротьби з хліборобською психологією старого типу, з її повільністю, лінивством, з селянською філософією, куркульством, бандитизмом; а також показом зародження нового села, з його організуючим моментом та перспективами нових людей, фермерства, машинізованого сільського господарства та електрифікації і т. д., утворення та поглиблення в масах нового мажорного начала, будівничого комуністичного світогляду, спрямованість на де-струкцію старого побуту, на боротьбу з тією частиною українського громадянства, що схиляється перед віковою вулицею та її традиціями,—

при орієнтації спектаклю на високу техніку його подачі і акторської гри при методах перетворення дії і акторської гри елементами життєвих форм, причому сам побут має бути тільки матеріалом перетворення у фактурі спектаклю.

Маючи на увазі так сформульовану ідеологію і цільову настанову, я взявся до роботи — відповідно до цього добирати певний матеріал. Користувався примірником Держвидаву і старим матеріалом, який переписали для сільтеатру від Терещенка (є деякі відмінності). Вже з самого початку, дивлячись на героїв п'єси, я вирішив, наскільки це було можливо, дати характеристику дійових осіб. Не торкаючись характерів чорної сотні, які й так виведені автором досить барвисто, і я їх залишаю до вільної розробки акторів, на позитивних героїв п'єси кладу певний ікт, а саме — активність, діловитість устремління, бадьорість, приглушуючи їхні сакраментальні риси і безпорадність. Копистка — здоровий дядько, квінтенсенція неможливості, з симпатичними для нас рисами українця. Вася, жвавий, запальний хлопець із героїчною душею. Серьoga — слабovitий і малий зростом, з залізною волею, холеричний темпераментом.

Щодо самої п'єси, я вирішив, оскільки можна зберегти те, що дано автором, не переробляти дуже багато, а саме взявши в основу те, що автор дав, і по можливості додати, завершити те, що недомовлене автором, те, що диктується поставленою ідеологією. Все ж таки довелося мені до певної міри застосувати майстерність монтажу, то вмонтовуючи пантоміми, то користуючись матеріалом, який є у Куліша, вводити певні додаткові сцени, які мали б на увазі підкреслити таку-то ідеологічну лінію. Слід сказати, що робота моя в стадії накопичення матеріалу. Певної композиції дати не можу. Виставлю певний проект, залишаючи на розгляд режисштабу останнє слово, оскільки я не міг далі йти й будувати щось стале, працюючи вперше самостійно над постановкою і не маючи ні від кого поради. Це страшенно позначається на роботі.

Схема побудови спектаклю. Перша дія — оскільки вона позбавлена дії як такої, а є суто побутописною, проводиться картина за картиною нового побуту — в новому виданні Куліш намагається притягти червоне весілля, і це настільки невдало, що я примушений був викинути це весілля з дії, — оскільки дія цілком малює побут, то мені довелося проробити першу дію так, щоб її зробити боротьбою старого й нового побуту. Перша картина: старе з новим. Дзвін склика до церкви людей. Неділя: як дзвін ритмічно колишеться. Дівчата співають найпримітивнішу селянську пісню, як найбільш характерну для вулиці. Горляють. Шнурочком обнявшись, проходять помостами. Гуляють. Декілька селян на середині другого плану ріжуться в карти. У них щокілька хвилин виникає то слабше, то сильніше суперечка, часом доходить майже до бійки. Під ганком Гирі Лизька з Паньком. Селянський флірт. На ганку наймичка старанно чистить чоботи. За дівчатами проходять парубки, також шнурочком. Насіння. Перегукуються з дівчатами. П'яні вигуки. Двоє дітей. Проходить піп. Дехто з селян скидає шапку, а хто згїрдливо спльовує вбік. Одне хлоп'я підбігло до попа, поцілувало руку; друге, тікаючи, глузує з учинку першого. Прозиваються. Піп погрожує палицею. Назустріч попові виходить Гиря. Служниця

виносить самовар. На ганку п'ють чай. На фоні дикої пісні дівчат чуто організовану гарну маршову пісню. Мотиви наче борються між собою. Гарний спів дедалі ближчає і сильнішає. Виходить з пісню молодий відділ Всеобуча під проводом Андрія. Між ними Вася. Зупинились. Роблять декілька бадьорих, жвавих фізкультурних вправ. Пісня дівчат змовкла. Селяни довкола. Слова задоволення і обурення. Піп з Гирею, чаюючи, нарікають на більшовицький рух, що загрожує їхньому добробуту, на адресу Всеобуча, думають, як повернути народ на путь істини. Треба йти в контратаку. Центр уваги глядача звертається на побут.

Друга сцена: "Світ новий настане, як ми з тобою рихметики і всякої політики вивчимось".

Третя сцена — провокація. Сцена з черницями. Агітмомент скорочений до мінімуму. Копистка про очеретянку та про свою жінку. Копистка, Стоножка, Серьога, Панько й решта. Юда-зрадник. Викриття зловживань Панька.

Четверта сцена: оновлення ікони. Пантоміма на фоні швидкого життя, вулиці, пісні, перегукування тощо. Входить, крадучись, Гиря, за ним дві черниці. У Гирі під пахвою щось загорнуте. Дія — стріча зловмисників. Черниці щільно зачиняють двері. Запинають вікна. Одна стає на сторожі, друга допомагає Гирі. Розмотують образ, хрестяться. Беруть воду, ганчір'я. Чистять. Допомагають образу оновляться. Стукіт. Напружене очікування. Небезпека пройшла. Знову за роботу. Кінчають чистити образ. Блищить. Гиря підходить з образом, приглядаючись до нього, на авансцену. Шукає темної плями. Знайшов, плюнув на образ і втер рукавом. Остання пляма. Оновлення готове. Б'ють поклони.

П'ята сцена: частування героя праці, діда Юхима. Жінвідділ. Сцена Параски. Сцена з повідомленням про оновлення образу. І остання сцена коротенька: "Та й ми сучині сини" — і вибігли. Вулиця оживає, чути кілька пісень, різних за силою, диких за своїм виконанням. Все змішується в певний хаос. Дід підходить до пляшки, думає, пити чи ні. Випиває, проклинаючи старий світ. На цьому кінчається перша дія.

Друга дія: як така, що краще розроблена автором, ніж усі інші, як більш компактна, не потребує особливого ремонтування. Я спиняюсь тільки на виявленні й підкресленні ритму чергування написаних автором сцен. Разом з тим зосереджую всю увагу на підкресленні вияву дії та випрощання лінії характерів дієвих осіб, згідно установленної ідеології. Наприклад, у сцені, коли Андрій кидається в хату за образом, порожнє місце до його другого виходу запланується так: під гомін церковних дзвонів чути церковний спів. Наближаються хрести і корогви. Сценічні помости закривають людей. Згодом на сцену вкочується церковний хід, щоб із почесною забрати Гирине чудо до церкви. Піп попереду. Потім на Андрія з образом не Гиря нацьковує люд, а розлючений піп кидає анафему. Гиря відходить на другий план. Після цього Андрія вбивають. Піп під час того стоїть на підвищеному місці з хрестом. Коли Андрія б'ють, Вася з криком кидається йому на оборону, та якийсь великий на зріст дядько виносить його на руках поза розбурхану юрбу людей. Він знову кидається і т. д.



Третя дія: біля сільради, холод, зима. Важкою ходою повільно в одному напрямку проходять кілька чоловік голодних. Згорблені, на плечах торбинки. Ідуть через підвищення на задньому плані. Видно їхні силуети. Німа сцена. Дехто спиняється і сідає, потім знову встає і йде, спотикаючись, далі. В хвості плентається Вася. З протилежного боку до сільради йде Копистка. Побачив Васю — гукнув. Пропонує йому не кидати села. Він буде його добре годувати, а Вася його грамоти вчитиме. (Епізод з четвертої дії, перша сцена.)

Друга сцена. Хата Гирі. Лизька вкочує на сцену скриню. Розставляє дзеркала на столі і на долівці, виймає зі скрині куплений на базарі всякий мотлох, різних мод одяг. Скидає чоботи, одягає лакирки, приміряє то один, то другий костюм, придивляючись до дзеркала, робить панські гримаси. Коли Гиря входить — застає її в одягу найкумеднішого підбору, з французькими духами. Дворняга — дворняже серце. Голодна рада. На ганку сільради кілька душ напівживих незаможників. Стоножка, накручений Гирею, знеможений, заявляє про свій вихід із КНС. Він не може більше терпіти. Гине він. Гине народ. Степ укритий людськими кістками. Що це за влада, що під нею таке робиться? Коли б не було революції — краще б жилося. А комуна згубила. Треба прозріти, знайти загубленого Бога. Дві групи незаможників: витривалих і малодушних. КНС хитається. Копистка і Серьога рятують справу. Треба рятувати. Треба їхати в місто по допомогу. Хто піде? Ніхто. Нема ні коней, ні сили знайти. Вася заявляє Копистці про своє бажання піти в місто. Цей його зацитькує. Приносять папір — наказ про накладання податку на куркулів для голодних. Іскри надії. Вигуки схвалення. Сцена оживляється.

Четверта сцена: “посватаєш-пошамаеть”. Лизька шкварить на вогні щось, що голосно шквариться. Когось чекає. Причепурюється і співає пісню. У вікно стукає Панько. Вся сцена ведеться голодним Паньком, Лизькою і смаженою ковбасою. В боротьбі Панько схиляється на бік останніх. Лизька, діставши обіцянку, що Панько жениться на ній і в церкві обвінчається, дозволяє йому накинутися на ковбасу. Входить Гиря. Рука руку мие. Обкрутили. Чорна рада. Годований, дід з ціпком і Гиря. Вся сцена має характер конспірації. Гиря запинає вікна, скручує лампу. Червоне світло. Самогон. Гиря частує, діляться враженнями. Радіють, що комуна пухне. Поступово п’яніють. П’яний регіт. Змова. Приступають до діла. Піп привіз від архієрея папір і благословення на бунт. Радяться, як це зробити. Приглушені голоси. Голосні тільки окремі слова на фоні шепоту й напружених постатей. Стукіт. Переполох. Німе вичікування. Гиря вводить за допомогою Ларивона Стоножку. Його спіймали, як він хотів вкрати телицю. Чинять над ним по-п’яному екзекуцію. П’яний глум над комуною і Стоножкою. Мучать його, щоб признався, хто вкрав корову. Стоножка не витримує і зомліває. Його вкидають у яму на з’їд пацюкам. П’яний регіт. П’яна пісня. Заточуються постаті на червоному прожекторі.

Четверта дія. Остання з барикад. Сільрада. Копистка, Серьога й Вася. 95 незаможників вигинуло. Голова сільради помер, Панько зрадив, нема секретаря, нема сільради. Куркулі не виконують постанови про податок, не видають церковних цінностей. Вибирають на секретаря Васю. Пишуть

протокол про нові вибори сільради і просять місто вжити заходів проти тутешньої контрреволюції. Треба послати чоловіка в місто. Нема кого. Вася знову пропонує свої послуги. Йому відбирають слово. Думають, і знеможені й знесилені засинають. Вася сам. Тут довільна розробка для актора. Актор повинен сам зробити такий монолог: Вася бачить, що ці останні герої не сьогодні-завтра помруть, коли нічого не зміниться. Він секретар сільради. Він відчуває обов'язок, відповідальність перед революцією за долю цих кількох людей, за комуну в селі Рибалках. За будь-яку ціну треба їхати в місто. Бере, ховає потрібні папери, збирається, — але як дістатись туди? Через вікно бачить: куркуль веде коней, здорових, баских, напуває. Думка. Вася прожогом вилітає з сільради, по хвилині чути голос: лови-держи! і т. д. Мусій прокидається. Кличе Васю, піднімається та знесилено падає, засинає.

Сон Копистки. Копистка задрімав. Голова хилиться до сну, падає все нижче, і нарешті заснув. Рефлектори кількома кольорами освітлюють сцену. Кілька фантастичних панно заступають попередню обстановку. На сцену вбігає невеличка група дітлахів у яскравих кольорових костюмах. Кілька вправ з мажорним сміхом. Після того дітлахи сідають за радіоприймач, слухають лекцію з історії Жовтня. В другому місці тим часом на авансцені Копистка. Голова окружної асоціації фермерських комун. Дістає розпорядження телефоном про відсилку, як непотрібних, батарей і гранат для розбивання градових хмар найбільшої швидкості у Підкарпаття. Рівночасно метеорологічне повідомлення про погоду. Україна вимагає пристосування до вжитку руйнівних апаратів дніпровських водяних басейнів. Знизу поспішно вискакує Параска, кажучи, щоб він поспішав у комунальну харчівню рибалчан; вскакує на мотор і їде на очеретянські коров'ячі ферми, на засідання в справі удосконалення голландських корів. Входить чоловік у вбранні інженера, стає перед Кописткою, питає, чи він упізнав його. Він не впізнає. Чоловік відрекомендовується — Іван Стоножка, головний інженер електрифікаційних робіт на Лівобережжі. Копистка невимовно зрадів. Стоножка, виявляється, приїхав для впровадження у своєму селі електротракторів. Вони йдуть між дітей, що скінчили слухати лекцію і в захопленні радіють з приводу їхньої екскурсії на Марс, про що їх тільки-но повідомлено. Чути мотор аероплана. Входить негр і повідомляє Копистку, що той зараз повинен їхати на екстрене засідання сільінтерну в Пекіні.

Шум, гамір, б'ють у дзвони. Копистка пробуджується. Бунт. До суду над людоїдами, змальованого автором, подається ще така ситуація. Разом з людоїдами куркулі нацьковують людей вбити більшовицьку владу в особі Серьоги і Копистки, які призвели народ до такого беззаконня. У вирішальний момент, коли дрюки Годованого й Гирі занеслися над головами Смика, лунає постріл, і Гиря падає мертвий. Усі остовпіли. У дверях озброєні селяни-незаможники з волості, і з ними Вася. Дід з ціпком і Годований кинулись до вікна тікати і відразу подалися назад. Вікна обсажені озброєними. Їх заарештовують. Голова КНС волості коротко оповідає, як він зустрів Васю. Вася стає героєм. Читають розпорядження волвиконкому про присилку хліба. Вася — герой дня.

От матеріал, який не розроблений, а те, що мені уявляється за потрібне для п'єси. Де в чому я не погоджуюсь, особливо з першою сценою, одначе зачитав її, оскільки хочу подати роботу. Щодо принципу постановки, конкретно його формулювати не можу. Також щодо матеріалу скажу те, що він передбачається, як монтаж певних сцен для підвищення дійового напруження. Воно переноситься на оформлення видовища. Воно повинно бути не одним конструктивним цілим, скажімо, — хата з її фактурою, соломомою, деревом, оздобленням, тином, перелазом, дорогою, — все зв'язане з певним підвищенням, яке дасть актору змогу розгорнути дію. Все разом — підкреслена театральна сцена, яка дає поняття про тодішнє село. Щодо дальших сцен, то це просто. Коли потрібна хата Стоножки, то дається те, що виражає суть. Наприклад, піч. Хата Гирі: піч, ліжко, закладене подушками, те, що виражає суть обстановки селянина на тлі всього села. І інші місця, які повинні являти собою місце дії. Хочу, щоб усі ці речі виїжджали на певних рейках. Бракує того, як пов'язати всі ці сцени між собою. Хочу використати не кіно, а екран. Він буде оповідачем. У той час, коли екран подає глядачеві відомості, йде перестановка, яка займає часу не більше, ніж треба глядачеві, щоб прочитати напис. Це, звичайно, не факт. Справа в тому, щоб сцени якнайшвидше зв'язати між собою.

Щодо плану постановки: театральний реалізм як такий дати ухилом то тут, то там, чи то в окремих сценах, чи то в грі акторів методом перетворення. Такі сцени, як оновлення образу, змова чорної сотні чи окремі місця в ролі актора, мають певні дані для того, щоб їх дати в повнішому вигляді. Решта — підкреслений театральний реалізм. Щодо побуту, я його даю там, де він потрібний, де він має певний зміст. Усякі дрібниці, які з ним пов'язані, викидаю, як непотрібні. Все ж таки в роботі з акторами мені уявляється такий шлях роботи, щоб актори, ввійшовши в ролі, самі шукали і самі собі створювали таку чи іншу сцену. Наприклад: Вася хоче врятувати кількох людей, чи голодну раду (до якої матеріал є у автора). Боячись, щоб у знайденні характерів не впасти в певний шаблон, тут треба широко допомагати акторам, щоб вони зрозуміли потребу шукання, і щоб вони могли одну-дві сцени зробити самі, щоб можна було взяти матеріал для своєї роботи.

*Курбас:* Я думаю, що т. Бортник дав блискучу доповідь за її підготовленістю і повнотою, що дає доволі ясну картину того, що він собі, як спектакль "97", уявляє. Це треба товаришам узяти до уваги, коли будуть робити доповіді: найкраще думка постановника передається, коли вона точно і гарно сформульована, записана, коли не тільки подається за брудно нарисованою схемкою, а доповідається за певним дослівно записаним текстом.

Щодо суті доповіді Бортника можна дуже й дуже сперечатись. Я думаю, що т. Бортник дав блискуче мотивування ідеологічної сторони спектаклю, зарисовування цільової установки. Навіть натякнув такими засобами трактування ролей, які в нього є, як триматися п'єси, щоб цією ідеологією був пройнятий спектакль. Тут ми маємо справу з цілком новою п'єсою. Те, що змін майже ніяких немає, або є дуже маленькі зміни, — це мені здалося скромно сказаним. Тут справа з новою п'єсою. Нова п'єса за ком-

позицією, за характером не тільки в розумінні того, чого він хотів досягнути, але автор тут просто не до впізнання в цій п'есі. І хоч т. Бортник казав про те, що побутові картини надолужують слабкість композиції п'еси, то, однак, він чомусь із цим не хоче рахуватись. Річ у тому, що ми принципово не можемо ставити питання таким чином, що не дозволяється переробляти п'ес, переробляти автора до невпізнання. Звичайно, ми мусимо з цим рахуватися,— чи є потреба так переробляти автора, чи такої потреби немає. І, по-друге, чи ми маємо дати з цим матеріалом, який є в п'есі, щось краще, ніж дав автор, чи даємо щось гірше. Я згоден з тим, що сценки, введені Бортником, дуже добрі. Вони розроблені до деталей композиційних картин. Сон Копистки — чудова річ, продовження "97" — традиційне, Копистка є клоуном спектаклю цілком нового типу. Якби такий Копистка був, це було б дуже добре. Однак маємо тут справу все-таки з непотрібністю такої переробки, ба навіть шкідливістю такої переробки. Т. Бортник не може мене особисто переконати в тому, що він переробив, що він справді дає щось доцільніше, краще змайстроване, ніж це дає автор. Я абсолютно не згоден з тим, що з цими додатками, які дав Бортник, досягнуто будівничого, в напрямку фермерства, моменту. Такі намагання в нього були, де в чому це позначилось, інші дрібні й поважні досягнення в нього є, однак, як-не-як, але той же самий темп сучасного села, такого, яким воно виведене в цій п'есі, у самого Копистки, у кожного з незаможників зокрема, як вони мислять, як вони підходять до всього, що їх оточує,— воно там є, і вся п'еса через те буде позначена величезним різноб'єм. Як я читав цю п'есу у Юри,— там усе-таки, при всій штампованій безпорадності, люди ще не відходили від автора, який органічний до самого кінця; він — надзвичайний митець, він свою роботу робить, хоч не знає законів побудування спектаклю, він робить колосальні промахи, однак, малюючи людей, дає певний шматок дійсності; він надзвичайно тонко це робить і повно, так що в побудуванні п'еси є Копистка, є якась органічна цілість. П'еса впливає страшенно підбадьорливо, впливає в напрямку радянського фермерства. В деякому відношенні це досконала п'еса, надзвичайна п'еса. Дуже добре зроблене виявлення позитивних типів сучасності, а це слизька річ. Однак це там дано з такою високою художньою майстерністю світла й тіні, що ясно: псувати це немає потреби, самою п'есою досягається того, чого хоче досягнути Бортник. Очевидно, в п'есі є сентименталізм українця, який, безумовно, йде від розуміння конструювання в майбутнє, і, може, є шкідливий момент, але він у нас на Україні — прекрасний засіб; і оскільки п'еса в багатьох відношеннях проєкціонує в майбутнє, остільки це робиться маловажливим. Я вважаю, що це позитивні якості п'еси, а не недолік.

Підмальовування ікон,— треба бути великим майстром, щоб сказати все, не говорячи нічого, не підкреслюючи нічого. Коли стежиш за п'есою, стає цілком ясно, що це так обумовлено, що це мусить навести на таке ставлення. В усякому разі, тут ще й композиційна помилка, тому що коли йде ця ідея з іконою, і будучи підготовленим, що ікона підмальована, коли на сцену виводиться сам факт підмальовування,— дія робиться нудніша, вона відбирає у глядача цілу низку процесів. Ви впадаєте в план загост-

реної агітки. Ми й без цього знаємо, що це так. У п'єсі й так досить агітаційного моменту. Це не тендеційно грубо, а щось дуже близьке до певної реальної правдоподібності.

Піп у другій дії, — ми відчуваємо, що за тим стоїть піп, це натякнуто у п'єсі. Виводити попа — це зайвий гриб у борщ. У тому-то й сила митця — з найменшою затратою енергії найбільше показати. А тут виходить, що для маленької асоціації, яка сама собою розуміється, ви виводите ще й попа.

Голодна рада — Стоножка виходить із комнезаму. Голод впливає деморалізуюче на незаможників — це видно з того, як Стоножка просить хліба. Цього вистачає. Для цього писати цілу сцену не варто. Це не наукова праця на тему: роль голоду в суспільно-політичних настроях.

Чорна рада — це також помилка. Голод сам по собі — це жахлива матерія, всяка подача його у вигляді, наближеному до певного натуралізму, ба навіть юрівського реалізму — несмачна і огидна тим, що це цілком зайве. Саме поняття голоду дає досить уявлення, почуття, розуміння і всього іншого про ситуацію, і досить вражає, так що не потрібно доводити до таких трагічних трагігротесків. Остання дія допиту голодних — це таке відворотне видовище, що буває істерика в залі, гидко дивитися, і в житті треба з цим рахуватись; на сцені це не потрібно, не варто бабратись у цьому. Чорна рада не потрібна. Це поглиблення цього моменту.

Молитву куркуля не треба викидати. Це знаменита молитва, вона найбільше бере з цілої п'єси, надзвичайна молитва. Вона чудово розкриває психологію куркуля, дає найяскравіший штрих, — це правда, це вірно, це страшенно бере і переконає.

І взагалі я мушу сказати, що оскільки ми весь час працювали на такому твердому ґрунті колосальної самостійності режисера, такої обов'язкової для режисера переробки п'єси, остільки це у нас починає перероджуватись у неможливі речі. Борис не міг погодитися з тим, щоб "Жакерію" не переробляти, так само й Кудрицький із "Комуною в степах". Вортник також цілком нову п'єсу зробив. Це прикмета режисерської недосконалої, незрілої. І тільки там п'єсу треба переробляти, і то в найменшій мірі, де п'єса ідеологічно ворожа. І то шляхом пантоміми абощо — там, де ми примушені брати чужу ідеологію п'єсу. Тут же, де п'єса радянська, комуністична, — попри те, що в ній ідеологічно гартованське, хуторянське, — в цьому значення режисера, в цьому виявляється режисерська талановитість, багатство і можливості режисера: коли він з цим текстом і цими можливостями досягне цілком протилежного. Це геній, талант. Сцени його живуть, але не все це потрібне. Було б добре, коли б ми домовилися, що тим більше досягнення режисера, чим менше дописано.

Як бути з п'єсою? П'єса не буде ставитися тільки для ранкових спектаклів і з'їздів. П'єса буде мати успіх; до Терещенка публіка не ходила, з'їзди якісь будуть. Крім цієї насувної потреби, п'єса цікава тим, щоб її ввести в репертуар. Це дуже цікавий матеріал, п'єса наскрізь театральна та багата театральними масками. Тут можна простежити всю історію театру. П'єсу написано в манері натуралістичного побутового станкового театру. Це цікаво для режисера — поставити її за нашими принципами, і

щоб вона при цьому не втратила своєї художньої значимості, тобто в розумінні сили діяння, а сила діяння — це те саме, що аромат п'єси. Треба було б, щоб т. Бортник не кидав цієї роботи. Першу частину його роботи приймаємо цілком. Не треба мотивувати потреби перекомпонування, оскільки цієї потреби немає. Не треба витрачати на це енергію; слід намагатися поглянути на п'єсу так, як вона є. Хоч вона поставлена неграмотно і не використано її можливостей, хоч її грали не найкращим чином для сучасного глядача, я пропоную т. Бортникові простудіювати це питання і подумати над тим, як її ставити нам. Можна щось переставити, щось викреслити, можна деякі мотиви додати, але все ж треба мати на увазі те, щоб усе це було в душі п'єси, в принципі всієї п'єси. Як собі хочете, товариші, а присутність сучасного автора відбивається все-таки на театрі, на олітературненні театру. Від нашої літератури волосся дибки стає. Ми одержали п'єсу, добру з літературного погляду. Треба дати літературі своє місце. До певного синтезу ми наближаємося — це не значить, що ми можемо піти на ілюстрацію. Певний синтез праці театру й літератури мусить бути. Автор сам по собі — він є принцип, він дає п'єсі закон побудови темпу, ритму, оскільки цей автор відбивається в кожній фразі, і ви не можете міняти весь текст. При відсутності такої абсолютної потреби треба прийняти за основу цей текст. Те, що ви працювали над цією п'єсою, це вам придасться. Ви здобули деякий досвід у цьому відношенні, можливо, це дасть поштовх самому komponувати п'єси при певній допомозі, але в усякому разі я порадив би не кидати цю п'єсу. Тракткування ролей добре. Коли що дописувати, то треба підробитися під стиль Куліша. (Я застерігаюся: п'єса, по-моєму, доволі слабка.)

Поточні справи: справа піаністки. — Запропонувати Грушевській бути піаністкою.

Завтра буде засідання режштабу, на котрому розплануємо роботу на цілий рік, виховавчу роботу по станціях, які в нас є, які на початку цього сезону будуть існувати. На порядку денному буде питання регламенту, будемо розбирати деякі обов'язки, — на ці теми, будь ласка, подумайте.

22. 07. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 41

**Присутні:** тт. Курбас, Кудрицький, Бортник, Пігулович З., Василько, Шмайн, Усенко, Швачко.

Порядок денний:

I. Організаційні питання: положення про режштаб, про його структуру, правові відносини з МОБом і КТМ.

II. План праці режштабу в загальних рисах.

III. Розподіл членів режштабу по станціях.

IV. Перші завдання.

V. Найближча праця — накреслення змісту найближчих засідань.

VI. Поточні справи.

I. Організаційні питання.

*Курбас*: Сьогоднішнє засідання режштабу до певної міри ввідне у весь наш майбутній сезон, оскільки ті засідання, які були, мали практичний характер, пов'язаний з нашою продукцією, і були закінченням підготовчої роботи, яку ми вели навесні. Перед нами рік із досить новою обстановкою; через те доводиться з початку року переглянути до певної міри і, може, перебудувати і зафіксувати ті положення режштабу і ту орієнтаційну схему, над якими велася робота минулого року.

Як звичайно це у нас буває, в наш бурхливий для театру час, особливо для українського театру, який перебуває зараз у стадії початкового наростання, нагромадження сил, у нас змінюються обставини. МОБ, очевидно, також у цілому весь час переживає такі зміни, які повинні б не тільки, з одного боку, пристосовувати нас до все нових обставин і висувати все нові тактичні засоби, не тільки це, — зміни врегульовують нашу думку стосовно нашої мистецької ідеології, але також вони повинні в деяких питаннях техніки нашої роботи давати нам певні поступові удосконалення, які мають вести до більш постійного, цілком відповідного своєму завданню організаційного стану і взагалі техніці нашої роботи. Звертаю увагу товаришів на те, що коли ми будемо говорити про план роботи, щоб вони добре покопалися у своєму досвіді, зауваженнях із минулого та позаминулого року і намагалися якнайбільше використати досвід минулих літ для накреслення плану на майбутній рік.

Оскільки МОБ переживає знову такі зміни, як це щороку в нас бувало, остільки й структура режштабу повинна до певної міри змінитися. В усякому разі, коли ми де в чому залишимо структуру, то тому, що буде акцент (у розумінні: натиск) на певній ділянці, як на найважливішій у даний момент. Звичайно, він буде трошки інакший, аніж у минулому році. В минулому році увага зверталася на громадську роботу в широкому розумінні. У нас активно працювала клубна станція, станція сільтеатру великою мірою за рахунок інших станцій, які мали ближчий стосунок до цього театру чи до науки театру.

В цьому році акцент переміщується. Широку громадську роботу на час лишаємо на боці і звертаємо більше уваги на поглиблення нашої роботи, на поглиблення тут, у цьому будинку, на розроблення теоретичних питань, пов'язаних з нашою роботою, на поглиблення наших методів, і звичайно, що режштаб змінить своє обличчя. Моя присутність у Києві, може, внесе пожвавлення в режштаб, оскільки в минулому році т. Лопатинський був занадто зайнятий по лінії організації театру і йому доводилося працювати в надзвичайно важких обставинах.

Наша праця в режштабі має йти набагато інтенсивніше, раз ми не маємо обов'язків широкої громадської роботи. МОБ міняв структуру своєю кілька разів, і зараз невідомо, як ми вирішимо, і відповідно найближча нарада, збори "Березоля", як вони вирішать на майбутнє це питання.

Зараз мені здається, що режштаб не є якоюсь керівною установою при "Березолі", а є наполовину лабораторією, наполовину школою, наполовину допоміжним органом при правлінні МОБу. Він не може бути інакшим, оскільки не є виборним органом, оскільки він діє відповідно до

санкції відрядженого правлінням керівника режистру. Це запам'ятаймо собі, щоб не було ніяких неясностей у нашій роботі.

Оскільки режистр є лабораторією, школою, допоміжним органом, то в його обов'язки входить також лабораторна розробка питання ідеології "Березоля". Режистр — це орган при правлінні, і питання ідеології, матеріали, проекти повинні виходити з режистру, який є до певної міри лабораторією в усіх відношеннях.

Відтак на долю режистру випадає також обов'язок керувати цим театром, який зараз називається КТМ, але з осені відійде від "Березоля" і буде звичайним державним драматичним театром, — це значить, що "Березиль" бере на себе підряд на художнє керівництво певною державною установою, і це тим самим входить в обов'язки березильського режистру в такій самій мірі, в якій режистр керує художнім життям наших березильських майстерень.

Режистр, щоб розробляти своє завдання найбільш доцільно, поділяється, як вам відомо, на станції. В цьому році, мені уявляється, треба зберегти станції в потрібній кількості при режистрі. Станції намічаються такі:

Станція НОП, станція драматургічна, статбюро, пресбюро, станція фіксації та систематизації досвіду, клубстанція, станція сільтеатру, репертуарна станція, станція мови і термінології. Цих дев'ять станцій, я думаю, повинні в цьому році існувати. Я не уявляю собі, щоб якась із цих станцій спала або щоб якась із них працювала не на повну силу. Уявляю собі, що деякі з тих станцій будуть вести роботу в дуже обмеженому вигляді, як от у формі збирання всяких матеріалів, тримання режистру в курсі загального стану в даній ділянці Радянської України і взагалі Радянського Союзу. Деякі станції будуть складатися з однієї людини, яка, будучи "міністром" даної ділянки, триматиме зв'язок із даною ділянкою і не дасть режистрові відстати до того моменту, поки всі станції не почнуть працювати повним ходом. До таких станцій зараховую клубстанцію, якій треба держати зв'язок, збирати матеріали і розробляти певні методологічні питання. До цієї ж категорії зараховую і станцію сільтеатру. Практично ми не можемо що-небудь зробити, але в курсі справи треба бути і не допустити до того, щоб життя заскочило нас зненацька.

Решта станцій повинна жити досить повним життям. Станцію НОП треба буде підняти в цьому році. Драматургічна станція — практика минулого року нам показала, що вона необхідна і просто є криком даного моменту. Доказом цього є й те, що Мейерхольд також розпустив свій режистр і зайнявся вихованням нових драматургів. Це питання не тільки у нас назріло, але й у всесоюзному масштабі. Статбюро мусить працювати для потрібних нам наукових висновків. Пресбюро мусить бути краще поставлене, ніж було досі. Треба буде спробувати товаришів у цій ділянці. Станція фіксації досвіду мусить також інтенсивніше працювати, ніж навесні. Репертуарна станція матиме трошки вужчі завдання, але мусить існувати. Це станція, до якої можна притягти і акторів. Станцію мови і термінології треба розширити, оскільки акцент кладеться на слово: у зв'язку з українізацією на нас падає велика вага подання чистої мови,



прононсу, поширення зразкової української мови. Крім термінології, треба звернути увагу на мову. Треба буде домовитися з кимсь із Академії Наук (О. Курило, Є. Тимченко), може, вони зможуть нам виділити більше часу, може, буде комісія, яка змогла б проредагувати наші п'єси і взагалі стежити за вимовою.

Очевидно, ці станції будуть у різному складі за своєю кількістю, і всі вони мають руслом своєї роботи пленум режистру, який перш за все за своєю те, що станції проробляють. На чолі режистру стоїть голова, призначений правлінням, виборний секретар, а самі члени режистру поділяються на дійсних — тих, які беруть участь у всіх роботах і підпорядковані березільській дисципліні — і вільних слухачів, які також мусять брати участь у роботі (через те, що ми не університет, а робоча група), оскільки вони можуть, оскільки це їм цікаво і оскільки це їм потрібно для режистру. Така приблизно структура режистру на майбутній рік.

*Василько:* Не заперечуючи на принципові питання, хочу сказати кілька слів щодо кількості станцій і обов'язків. Мені здається, що краще буде, коли станцій буде менше. Я не збираюся зменшувати кількість, але життя показувало, що НОП може бути із статбюром — вони дуже близькі. Статбюро повинне бути поєднане з НОПом. Так само краще було б, підходячи з точки зору утвердження мови і вироблення театральної термінології, щоб станція фіксації досвіду була об'єднана зі станцією мови і термінології. При СФІД повинен бути музей. Далі, можна було б поєднати драматургічну станцію з репертуарною. Вони мають дещо спільне. Це люди, взяті з-поза "Березоля", вони мають бути ознайомлені з тим, що пророблено репертстаном. Пропозиція: поєднати статбюро з НОПом, (людина, яка завідує НОПом, відповідає за статбюро, НОП звітується перед режистром), при СФІД — музей, станція мови і термінології, репертуарна станція і драматургічна.

*Кудрицький:* Не бачу вигоди і потреби в тому, що каже Василько. Певна диференціація потрібна. В житті зв'язок з поодинокими станціями буде. Коли станції поєднати — буде безладдя в роботі станцій. Поєднання формальне — небажане.

*Пігулович З.:* Як буде виглядати драматургічна станція? Чи це літературне об'єднання, чи школа, чи лабораторія, чи це будуть просто люди, які писатимуть п'єси, чи за завданням писатимуть п'єси. Тоді не можна поєднати репертстанцію з драматургічною. Щодо НОПу і статбюро — НОП був серцем МОБу, і коли цього року НОП буде поставлено як слід — тоді також уся наша адміністративна і художня робота була б на місці. Статбюро — це спеціальна окрема ділянка, яку з НОПом змішувати не можна.

*Шмайн:* НОП і статбюро можна об'єднати — саме життя це доводить. НОП веде облік роботи, вводить певні закони для правильної організації праці. Статбюро — це матеріал усього.

*Курбас:* Коли б була рація об'єднувати які-небудь станції — це було б краще. Але таке питання: чому, в ґрунті речі, єднати статбюро з НОПом, а не статбюро зі СФІД, чи, скажімо, не об'єднувати клубстанцію з драматургічною, або станцію НОП із сільтеатром. У тому-то й річ, що всі ці ста-

нції пов'язані між собою. Це дуже важко об'єднати, через те що статбюро важливе для всіх станцій. Воно стосується всіх однаково.

Щодо нашого музею, то я до нього ставлюся як до бібліотеки, тобто це речі, які існують при "Березолі". Лабораторного питання тут ставити не можна. Це питання нецікаве. Це питання технічне. Музей — допоміжний орган з історії театру, і про музей мова тут може бути остільки, оскільки режштаб має стосунок до праці МОБу взагалі, але не більше.

Також і бібліотека стосується режштабу. Режштаб користується книжками так само, як і актори. Також і фотолaboratorія.

До питання про драматургічну станцію. Це станція, в якій так само, як ми тут працюємо над режисурою станції фіксації досвіду, чи над театральною педагогікою, чи над театром взагалі, як певним видовищем, — так само вони муситимуть працювати над п'єсами. Туди ніхто з нас не входить. Це будуть драматурги, які перш за все будуть проходити певні курси, будуть читати лекції, будуть студіювати закони драматургії, зачитувати свої п'єси, розбирати, критикувати чужі п'єси, — словом, станція матиме дослідно-виховавчу мету. Це не те, що репертстан. Репертстан мусить позбутися того моменту, щоб писати п'єси, сценарії. Він повинен збирати матеріали; це допоміжний гурток, щоб полегшити роботу з шукання матеріалу, у всеукраїнському масштабі (можна видати порадник із режисури, твори сучасної всесвітньої драматичної літератури).

Станція НОП мусить охоплювати все життя "Березоля". Не можна мислити її теоретичною працею, відірваною від життя. Вона цінна так само, як цінна всяка інша робота. Вона бере досвід, робить висновки, нормує працю колективу.

*Структуру режштабу затверджено.*

*Василько:* Минулого року не було розмежовано роботу станції фіксації досвіду і роботу режштабу.

*Курбас:* Цього року так не буде. У нас повинен бути закон, що на засіданні станції фіксації досвіду ніхто інший не має права доступу.

II. План праці режштабу в загальних рисах.

*Курбас:* Ми мусимо, безумовно, виходити в нашій роботі з минулого; нам доведеться переглянути чи затвердити ті положення і плани праці, які були в минулому році. Є плани минулого року, які треба переглянути, і те, що не має сенсу, відкинути, чи те, що зроблено, зафіксувати, чи те, що змінити — змінити; треба поставити над цим певну крапку. Це завдання станції.

Безумовно, у нас буде практична робота, праця поточна. Маю на увазі працю, яка робиться для нашого репертуару, нашого театру і відтак роботи молодих режисерів на зразок тих, які вони одержували на літо, режисерські завдання, що їх вони будуть зачитувати і ми будемо розбирати. Далі — давання директив майстерням, які є. Директиви всім станціям вирішує пленум. Пленум заслуховує доповіді станції і узагальнює їх.

Треба завести в цьому році лекції, крім тих лекцій, які читаються поодинокими з нас. Треба також використовувати спеців з поодиноких питань, пов'язаних із нашою ділянкою, спеців, які є у нас у Києві. Це треба

зробити, оскільки нам треба випустити режисерів, і курси треба доповнити і закінчити.

Перегляд і розробка нашої ідеологічної платформи і наявних тактичних положень, — у цьому році мусять відбутися деякі глибокі зміни (вони вже є, але ще не оформлені). Не може бути постійного ідеологічного бюро, але ми виберемо комісію, яка це зробить, — це те, що робитиме пленум. Звичайно, що наголос мусить бути покладений на засвоєння і передискутування доповідей станцій, на зведення їх у струнку систему. Це речі, які лежать в основі нашої цьогорічної роботи. На це мусить бути покладений акцент.

Відтак поточна робота з виховання режисера — теоретичний бік, науковий і практична робота — речі, які в минулому році у нас велися досить однобоко. Теоретичні завдання розв'язувалися остільки, оскільки це вимагалось театром.

Драматургічну станцію ми зможемо заснувати десь у жовтні місяці, тоді, коли повернуться з відпустки всі літератори. Нам треба буде ще зафіксувати дні засідань і ведення засідань за днями тижня, і по змозі зробити навіть так, щоб станції засідали в один час, щоб це можна було мати на увазі при розподілі репертуару і не займати членів режштабу в поточній роботі з постановок.

III. Розподіл членів режштабу по станціях і вибори секретаря.

Вибори секретаря. Секретарем режштабу затверджений Василько.

Розподіл по станціях. Бажано, щоб ніхто не працював більше, як у двох станціях, в одній — як керівник, у другій — як співробітник.

Станція НОП — вакансія.

Статбюро — Поволоцький.

Пресбюро — ?

Станція фіксація досвіду — Курбас, керівник станціями.

Клубстанція — Пігулович З.

Сільстанція — Бортник.

Репертуарна станція — Лішанський.

Станція мови і термінології — Швачко.

Обов'язком кожного з завідуючих є подбати про те, щоб станція працювала; він відповідає за все, він необмежений хазяїн, він відповідає за всю станцію, він набирає людей, але, як звичайно, ми можемо спитати, хто куди бажав би.

Співробітники станцій:

Станція НОП — Кудрицький.

Статбюро — Савицький.

Пресбюро — Усенко. Дамо певне мінімальне навантаження на кожного члена, за їхньою кількістю. Завпресбюро має право вимагати від згаданих нижче товаришів написати, наприклад, на таку-то тему. Писати можуть:

Кудрицький, Василько, Бортник, Курбас, Шмайн, Пігулович З., Усенко, Балабан, Лазоришак, Дацків.

Станція фіксації досвіду — Бортник, Василько, Пігулович З., Кудрицький, Шмайн.

Клубстанція: Бортник, Шмайн, Кудрицький, Івашутич, Макаренко.  
Сільстанція — Усенко.

Станція мови і термінології — Гаккебуш, Швачко.

Репертуарна станція — товаришеві Лішанському оголосити поміж членами колективу, хто має бажання брати участь у репертстані, як читач.

Всім завідувачам розібрати по своїх станціях наш молодняк.

IV. Перші завдання.

*Курбас:* Усі завстанціями приймають матеріали від своїх попередників, переглядають їх з установкою цього року щодо нових проектів і мають доповісти про план роботи через тиждень на засіданні пленуму. По змозі за два дні перед засіданням подати мені копію.

По пресбюро нічого не доведеться робити.

Засідання пленуму — раз на тиждень кожного вівторка, о 13-й годині.

Засідання станцій:

Станція фіксації досвіду — двічі на тиждень щонайменше.

Станція НОП — першого тижня засідати щодня, а потім двічі на тиждень.

Пресбюро — доведеться зробити засідання з усіма, хто згодний писати, розробити питання з навантаженням, з темами, які найбільше підходять, і розробити певні норми співпраці. Нам потрібне одне засідання, а потім — в міру потреби.

Клубстанція — окреслити обличчя станції і покласти початок організації збирання матеріалів, тобто вирізок з газет і т. д.

Сільстанція. Так само зробити засідань, скільки треба, а тоді вже раз на тиждень.

Станція мови і термінології — скликати засідання, скласти план роботи.

Години засідань: станціям вирішити це питання і запропонувати на найближче засідання пленуму для затвердження.

V. Найближча праця. Складання змісту найближчих засідань.

Наступний пленум — доповідь Кудрицького про “Комуна в степах”. На випадок, коли доповідь не буде готова, зробимо засідання режштабу з вільним доступом для бажаючих. Тема — диспут про азіатський ренесанс. Доповідач — Василько. Матеріали — журнали “Життя і революція”, “Знання” і додаток до “Вістей” — “Культура і побут”.

VII. Поточні справи. Прийняті до режштабу тт. Гавришко і Артикула. Справа машиністки для режштабу — доручено Курбасові з'ясувати. Купівля для режштабу енциклопедичного словника.

23. 07. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 42

**Присутні:** тт. Курбас, Василько, Кудрицький, Івашутич, Пігулович З., Гавришко, Шмайн, Райцис, Усенко, Лішанський, Бортник, Балабан, Щербатинський.

Порядок денний:

I. Зачитання і обговорення проекту постановки п'єси Куліша “Комуна в степах” (Кудрицький).

## II. Поточні справи.

*Кудрицький:* П'єса на чотири дії, зведена до трьох. Зведені в одну перша і друга дії шляхом викреслення тексту, який непотрібний, який є повторенням матеріалу з погляду змалювання побутових типів. Друга і третя дії залишені майже в тому самому вигляді. Вписано окремі сцени. Перша дія присвячена куркулям, а друга — комуні. Ми зробили так, що матеріал перебудовано. Вдалося досягти доброго розширення, правильного драматургічного розширення (побудови) п'єси. Починається зі сцени в комуні. Сама назва п'єси і її ідея зобов'язують до того, щоб поставити глядача перед експозицією комуні.

Читання: перша дія — 17 хвилин, друга дія — 20 хвилин, третя дія — 14 хвилин.

Основний лейтмотив п'єси, беручи питання широко, це класова боротьба, ті її форми, в які вона вилася на селі. У п'єсі протиставлені дві сили: одна — куркулі, маса груба, темна, консервативна, але організована і активна у своїй ворожнечі до всього нового, молодого, що загрожує власницьким інтересам, звичним для них традиціям, формам буття і мислення; друга — породжена революцією молода верства селянського суспільства, крайньо ліве середовище незаможників, комунари-хлібороби, яким політика партії на селі дала майбутнє, не допускаючи цих справжніх пролетарів села збільшувати собою лави безробітних у місті, яке не може в нашому економічному становищі надати їм роботу в промисловості, стати робітниками, — дала можливості для організації нових форм життя шляхом утворення хліборобських комун, комуністичних осередків. Отже, дві сили, але конфлікт між ними існує постійно. В нашій свідомості зіставлення таких сил, як куркулі і незаможники, не мислиться інакше, як у процесі боротьби. Це широке розуміння справи. Такий конфлікт — великий і широкий процес, у якому багато є моментів відносного спокою, коли ці сили перебувають у стані нестійкої рівноваги.

Драматичний конфлікт: коли під драматичним конфліктом розуміти те, що виводить дані сили з цієї рівноваги, то в п'єсі цим моментом буде факт отримання куркулями документа, хоч би й обманом добутого, який дає їм формальне право на володіння землею комуні. Цей факт спонукав до активності одну з протилежних сторін — куркулів. Русійним моментом п'єси є приїзд куркулів у комуну і домагання, на підставі розпорядження влади, землі і млина. Це спонукає до активності другу сторону — комунарів, неминуче втягує їх у боротьбу. Дальші події виникають вже внаслідок цих причин. Висилають делегатів у місто і т. д., і події йдуть уже одна через другу. Шляхом зведення двох дій в одну вдалося досягти досить доброї її побудови в драматургічному розумінні. Під кінець дії було зав'язано доброго вузла, що його відчувається потреба розв'язати. Відчувається необхідність дальшої дії.

З другою дією справа стояла гірше (у автора — третьою). Потрібний дальший розвиток боротьби, і зміст першої дії вимагає, щоб вона точилася навколо спірних землі і млина, і єдиний засіб комунарів урятувати справу — це послати делегата в місто. У автора вся ця дія, так, ніби він забув про розвиток боротьби, пройнята повним спокоєм. Стільки поезії

природи, лагідності кохання і степового настрою, що забувається всяка боротьба. Про небезпеку нагадують лише побіжні фрази персонажів. Саме фрази. Доводиться вірити на слово, що небезпека існує. Тільки під кінець дії досить несподівано з'являється процесія куркулів. Щоб показати наочно, що справу не скінчено, що боротьба триває далі і що небезпека справді велика, виведено такий не зовсім вдалий початок. Відчувається нуднувата штука. Малося на увазі, не змінюючи особливо авторського тексту, дещо переакцентувати активність ворожого оточення. Залишаючи всю поетичність автора, ще більше її підкреслити, примусивши її контрастувати з епізодом, який показує всю небезпеку в дії. Такий детективний початок, на нашу думку, забарвлює одразу всю дію в потрібну барву, показує ворожу сторону в активному стані.

Кінець другої дії слабкий тим, що він по суті не є справжньою кульмінацією дії. У великій мірі ця кульмінація тут має чисто зовнішній характер, але тут уже нічого не вдієш, коли не маєш наміру цілковито зруйнувати авторську роботу. Ще гірше, що кінець другої дії є кінцем п'єси по суті. Тут маємо до діла з традиційною особливістю автора. Всі дії мають у нього фрагментарний характер. Наліт на комуну — випадковість. Він не виникає, як логічна доконечна потреба, з попередніх подій. З драматургічного боку він зовсім не виправданий. Він міг бути і міг не бути. Є хіба тільки те, що в нашій свідомості взагалі твердо сидить знання, що куркулі на все здатні, і раз не пощастило відібрати землю тихо, то все одно не дадуть комуні жити і якусь капость зроблять. З цим також довелося примиритися, лишивши це на совісті автора. Додано чимало формальних моментів, які є чисто зовнішніми, але вони надали дії більшої динамічності й до певної міри пов'язали її з попередньою.

У роботі над з'ясуванням ідеї, яка лежить в основі моєї роботи, взагалі ідеології спектаклю, мені у великій пригоді стала робота Бортника. Вона скоротила мені працю наполовину, бо в цьому випадку ми маємо до діла з п'єсами одного автора, п'єсами, де змальовані майже ті самі осередки, ті самі типи. Різниця полягає тільки в тому, що "Комуна в степах" — це завершення п'єси "97", логічне продовження процесу. Село 1923 року вивершує типи, які виведені в "97". Тільки в умовах 1923 року і пізніше могли викристалізуватися такі типи і ситуації. Ідея п'єси, якщо розуміти під нею виявлення модифікованого політикою партії на селі зародка комуністичного суспільства: хліборобська комунa є здоровим організуючим началом з великим майбутнім, запорукою матеріального і духовного прогресу села і засобом боротьби з ворожими, застиглими у своїй власницькій ідеології верствами села. Щодо ширшого з'ясування ідеології і цільової установки, то тут Бортник зробив так багато і так вичерпно, що мені доводиться тільки приєднатися до його слів. Нема потреби витратити час на те, щоб підшукати інші слова для вираження того самого. Я сказав би навіть, що формулювання Бортника більше підходить до "Комуни в степах", ніж до "97", — в обох п'єсах автор просто кричить: придивіться до села, прислухайтесь до його потреб! Допоможіть йому! Любіть село!

Намагаючись визначити принцип і план спектаклю, я простудіював протоколи режистру і взяв такі головні пункти: наш театр — рефлекс-

логічний театр дії, театр впливу, в якому глядач активізується, на протилежність до театру психологічного, театру вияву, де глядач спостерігає. Принцип перетворення, де певна форма інакша, ніж життєва, але та сама по суті, сама за себе говорить і бере глядача своєю доцільністю, плановістю і розрахунком на глядача; цей принцип несе в собі категоричний імператив до того, що в своїй роботі ми беремо установку на механізоване мистецтво. Щодо самого спектаклю, то для нас неодмінною умовою є висока техніка всіх його елементів, виразність, точність, плановість, доцільність і мистецька лаконічність, якою мистецтво незмірно перевищує життєвий хаос.

Ці пункти є, на мою думку, тією основою, яка охоплює і пронизує все видовище і зв'язує його поодинокі елементи у своєрідний ідеальний конструктивний механізм — тобто вони є принциповими. Ці пункти в різній мірі відносяться і до принципу, і до плану. Коли додати, що матеріал — це плоть від плоті нашої сучасності і своєю специфічністю заперечує можливість виведення його в якомусь іншому плані минулих епох театру, — просто це непотрібно і шкідливо, — то стає ясно, що принцип і план цього спектаклю збігаються. Обов'язкові умови, які ми ставимо до нашої роботи, — це точність, плановість, доцільність, висока техніка і механізація фактури в бік звернення її до глядача. Ці пункти є принциповими і зумовлюють собою весь формальний бік спектаклю, і творять стиль нашого театру — натуральну подачу гри актора з ухилом до реальних перетворень, плюс вимоги нової сцени, плюс вимоги нового глядача.

Справа така: це мусить бути щось таке, що йде від нашої ідеології, фактури, від нашого театру. Оскільки це справа принципова, то вона мусить відбитися на всіх речах, за допомогою яких ми подаємо спектакль глядачеві. Тобто на костюмах, жестах, мові і т. д. Від самого початку я не мислив собі цю п'єсу поставленою інакше, ніж в умовному плані. Не хотів наслідувати натуралізм, психологізм, до чого тягне автор. У первісному вигляді всі засоби побудови п'єси, мова і т. д. — все тягне туди.

Оформлення сцени буде виглядати так: конструкція в точному розумінні цього слова. Помости і побудови самі по собі не означають чогось певно окресленого, хоч допомагають у виведенні маси і окремих персонажів. Частини її перебувають у строгому композиційному співвідношенні між собою. Вони мають різноманітне призначення. Допустимою є трансформація — в потрібні моменти, коли відбувається така, а не інша подія, що вільно асоціюється в уяві глядача з точним означенням предметів, наприклад: млин, хата, гребля, тік, степ і т. д. Допустимі, в окремих епізодах, додаткові знаки, аксесуари, які ще більше утверджують у свідомості глядача асоціацію з саме такою, а не іншою, реальністю.

Костюми розв'язуються театралью, якнайпростіше. У всіх має бути щось спільне для селянської маси. Відрізнення відзнаками, яке виразно характеризує належність персонажа. Так само і з гримом.

Уживання конструкції при такому підході, де ставиться, як головне, простота, доцільність, лаконічність, ощадливість — це зобов'язує до інших моментів, наприклад: мізансцен (опір актора був досить істотний); можливість подачі уявляється без здрибнень, без зайвих закручень. Так

само мислитися і жест. Вже в роботі над “Протигазами” вони були накреслені, хоч і не доведені до кінця; говорилося про типи. Для актора є можливість знайти конденсовану подачу простими економічними засобами, не переобтяжуючи подробицями. Навіть мова зобов’язує до цього — вона має якусь особливість. Куліш пише якоюсь лірикою. У мові не треба натискати на всякі вирази, які звучать побутовим театром, треба легко подавати слова, не натискати на брутальний бік слів. Вони й так прозвучать соковито. Вага не в характерності персонажів, а в їхній повноті й соковитості, як психологічних типів сучасності, і не тільки сучасності, а в загальнолюдському розумінні. Крім того, вони багато роблять і говорять, і їхні вчинки надзвичайно яскраво окреслюють їхній зміст, як типів. Нема потреби нагромаджувати їх виявлення зовнішніми натуралістичними подробицями.

Психологічний аналіз ролі переслідує вибір живих і зрозумілих для актора рис, встановлює спільну для актора і виявленого образу аперцепцію. Цей аналіз допомагає актору дивитися на світ очима особистості, яку виявляють. Там, де вплететься музичний момент, пісня, процесія, треба буде все побудувати за певним строгим планом. Коли воно не ритмізоване, треба знайти таку форму, щоб усе було музично міцно злютовано, щоб дзвін, і пісня, і т. д. були в певній залежності, щоб усе мало певну містецьку форму, щоб вистава не валилася.

Щодо трактування ролей, дійових осіб, то міняти його нема потреби — в розумінні ідеологічному. Воно вірне. Довелося тільки приглушити деякі риси характеру у деяких персонажів, підкресливши інші, оскільки вони заважали цілності таких персонажів у психологічному відношенні. Так, наприклад, у Кошарного підкреслено, що він середняк, що його провокують на цю історію. У Химки закреслили кохання, і там дуже обережно показано, що вона сильно зацікавлена Яковом, а ніде слів любові немає. Микишка — міський блатняк, щирий хлопець. Решта, на нашу думку, цілком добре змальована.

Третя дія — сцени настроєві: читання газети, ленінський епізод, про радіо і електрифікацію,— вони настільки настроєві, що як зруйнувати це, пропаде вся цінність. Можна допустити і настроєвість, і психологізм, і натуралізм, але як засіб, а не як принцип,— значить, у строго обдуманій нормі, місці й кількості.

*Курбас:* Я думаю, що в такому вигляді, в якому піднесено цю “Комуну в степах”, як певну доповідь, в остаточній теоретичній формі, як проект постановки, ми не можемо прийняти сьогодні. Річ у тому, що т. Кудрицький вперше працює самостійно над постановкою і, безумовно, ми зараз працюємо в такий момент і зустрічаємося з таким матеріалом, для котрого ми не маємо тих ключів, з якими можна підходити до розв’язання такого матеріалу. Ясно, що т. Кудрицький не тільки сьогодні піде додому з довгим носом, але ще, можливо, й два рази. Просто ми з т. Кудрицьким посидимо два дні над п’есою (не для того, щоб йому щось допомагати). В його словах просвічує, що він собі все досить ясно уявляє. Оскільки формулювання і неточне, і неповне, виникає певна підозра, що його не буде зроблено як слід. Крім того, є деякі помилки й ухили. Те, що ми заслуха-



ли, це було: композиція п'єси і загальні принципи, з яких Кудрицький виходить при постановці.

Щодо першого, то я думаю, що т. Кудрицький зробив багато доброго в плані композиції п'єси. Стосовно компоновання в цілому, може, він і не досяг якогось поліпшення справи тим, що звів дві дії до купи, — зараз, коли я прослухав п'єсу, мені здається, що цього не досягнуто. Вдалося досягнути поглиблення деяких сцен, оскільки в них Кудрицький скористався з того, що він уміє, і оскільки він ці сцени вже нам підніс у певному розробленому вигляді.

Перша сцена, в якій введена молотьба, як основний лейтмотив у комуні, що загострює фон дії тим, що циган вчиться молотити, — сцена виграла на 200%. У п'єсі вона соковита. І ще: деяке перекомпоновання тексту, переставлення поодиноких сцен оживило п'єсу, дало багато спрямованого швидкого темпу, вирівняло лінію дії. Він багато зробив. Щодо об'єднання двох перших дій, чи не здається вам, що від нього постраждав увесь ритм п'єси (такий якийсь селянський додаток), весь ритм навіть у тій інтуїтивно особливо вловленій формі побудови п'єси, яка не є п'єсою по суті, а є рядом побутових картин, які слухаються тому, що вони нові й живі на кону і живі в дійсності. У Куліша якийсь особливий спосіб побудови п'єс, який надає п'єсам специфічного ритму. Т. Кудрицький, хочачи зробити будову п'єси більш правильною, об'єднав дії, і через те виходить так, що в експозиції розгортання дії відбувається так, що ми від другої дії не чекаємо нічого. Друга дія нас розчаровує. У Куліша четверта дія визначається повільним темпом дії, яскравими побутовими образами. Так воно якось краще, і мені здається, що, оскільки т. Кудрицький щасливо переніс комуну на початок, остільки наступні сцени треба буде відокремити (приїзд куркульні). Розгортання дії, виконання зав'язки п'єси — дати в другій дії. Деякі моменти, подані Кудрицьким у п'єсі, доведеться, по-моєму, переробити або продумати ще раз. Оскільки вони виправдані яким-небудь важливим мотивом режисера, остільки їх треба переробити: або дати автору переробити, або самому переробити, або передумати і викинути. Такі моменти, як рушниця із затвором, цілком випадкові, поява попа в першій дії — мета була пов'язати персонаж з усією п'єсою. Історія з насосом — її у автора немає. Чому документ має бути написаний по-російськи? Перебивання в останній дії — вони виникли з добрих бажань, щоб загострити дієвий момент, щоб у спокійну сцену вечірнього читання газети ввести більше дієвої напруженості. Там справді цього треба. Самі перебивання не вдалися. Вони неповно представлені. Можливо, в ритмі всієї дії воно буде добре. Не згоден, що перебивання пов'яжуть з іншими діями. Перебивання в першій дії з грамофоном — це відворотний принцип усякого перетворення. В цій сцені у автора і в наступній сцені у вас ця історія виводиться як samozrozumіla. Ви замість бити на те, щоб глядач був активний, показуєте йому цю річ у першу чергу. В композиції великих промахів не було.

Постановочний бік — тут є деякі помилки Кудрицького, яких треба обов'язково позбутися. Наче дещо з того, що було у нас говорено і фіксовано, як керівна платформа на майбутні роки, — є. Безумовно, перед Куд-

рицьким стоїть важливе завдання; його можна розв'язати дуже грубо, просто даючи звичайний побутовий театр, побутових акторів, у натуралістичних декораціях з умовною рамкою аж до четвертої стінки. Я вважаю, що Куліш — настільки нова поява, що поставити його на сцені не так-то просто. Майте на увазі, що ми приймаємо цю п'єсу, ми радіємо, нас ця п'єса хвилює, в розумінні певної зворушливості, вона глибоко зворушує завдяки закладеному в цій п'єсі пафосові революційної боротьби. Оскільки це спільне нам усім, остільки ми цю п'єсу приймаємо. Коли цю п'єсу буде дивитися контрреволюціонер, вона йому буде здаватися підтасованою, неправдивою, бо ця п'єса не є, за винятком окремих рис, твором фотографа, який виконує знімок із життя. Вона є цілком реалістично нарисованою, життєво правдоподібною річчю. З усіма цими прикметами, які властиві театрові, що є реакцією на агіттеатр, тут є цей момент: вона як абсолютна істина не промовляє, а лист до Леніна для контрреволюціонера буде позбавлений того значення, яке він має для нашого глядача. Це важливий момент, плюс те, що Куліш користується старими формами театру для цілком нової ідеології, хоч у цьому закладені і мусять бути закладені якісь певні ознаки тієї форми, яка цій ідеології дорівнюється. Тут якраз виникає вся складність, яка ще більше поглиблюється Кудрицьким, тому що він обов'язково хоче звертати спектакль до глядача, хоче робити спектакль впливу, а не вияву. У п'єсі є моменти агітації, але п'єса різко акцентована на театр вияву, і це збігається з тим курсом, який ми взяли. Ми згодні з тим, що всяка п'єса за щось агітує. П'єса найтиповішого для театру вияву, вона якось агітує, али при тому вона може лишитися п'єсою в порядку театру вияву. Постановка мусить тим самим бути більш концентричною, вона мусить набрати певної виявляючої форми, може, в тій мірі, в якій сама п'єса написана. В ній лишився трошки не вижитий агітаційний акцент — голо — агітаційний. Через ці причини завдання для Кудрицького робиться дуже складним, і його такими категоричними засобами, від того тільки, що ми вміємо, не можна розв'язувати. Тут, безумовно, треба шукати. В таких п'єсах, як п'єси Куліша, це стиль пролетарського театру, театру найближчого часу. Куліш користується засобами старого театру. Знаходить цю рівновагу в засобах, які вповні шанує, те, на чому ми колись домовились, те, що є пафосом п'єси нового театру, театру культури, котру дехто хоче вважати етичною, знайти таку рівновагу поміж формою, вжитими засобами, і тим, що береться на віру, — поміж цими двома речами блукає форма спектаклю і всього театру. Я це дуже гостро відчув, коли побачив "97" у Харкові, де мені 70% того, що я бачив, здавалося — від виведення на сцені п'єси — цілком обтяжливим і непотрібним барахлом. Ця підкресленість, про яку говорить Кудрицький, — чи вона не нагадує вам того, що громадянин розуміє під пафосом у п'єсі? Як певний натяк на форму, він є, — звідси й правильні думки Кудрицького, що натуралістичні костюми тут не потрібні. Піднесення до чогось зобов'язує.

У Куліша є ще один момент — національний, який у мене викликає завжди, коли я читаю Куліша, абсолютно такі ж асоціації, як полтавські рисунки: тонкий рисунок, м'яка комбінація барв, не згущений, погідний

рисунок, як український пейзаж. Цей момент також може і повинен мати певний стосунок до постановки, коли п'єса має вповні дійти до глядача і коли п'єса мала б бути одним із перших каменів для будівництва нашого нового театру.

Практично: ми два дні зробимо засідання, придивимося ближче до плану постановки, перевіримо його, і, можливо, нам вдасться внести кардинальні зміни, які дадуть змогу в більш вичерпній формі доповісти про постановку. Думаю, що опір нашого акторського матеріалу буде дуже великий тільки у молоді. Тут доведеться подумати, щоб використати всі ресурси. Я наполягаю на тому, щоб у п'єсі обов'язково зайняли Василька. Молодь наша не звикла до реалізму. Доведеться використати все, що в нас є.

*Пігулович З.:* Є побоювання, які підкреслюють те, що говорив Курбас. У нас є деякий штамп, не в грубому розумінні. Сама лаконічність, цільність, ощадливість і ще деякі принципи: вони, як у русі, так і в мізансценах, у побудові масовок — сухі прояви. До певної міри можна це пояснити кіно, яке влізло в наш театр, детективністю. В композиції натяки на детективність є, вона вкрадається всюди, дуже ніжно перериває дуже добрі сценки. Мені неясна форма, як вона буде виражена. Принципи нам указані: доцільність, ощадливість, простота і т. д. Тут треба таку доцільність ощадливості, щоб не загубити аромату п'єси, національності. Внутрішній ритм сцени не відчутий до кінця. Хотілося б, щоб це було ясним на майбутнє.

*Василько:* В мене протилежна думка. Тут четверта дія зовсім зайва. Вона має багато позитивного: ленінська сцена, читання газети; але фактично боротьба закінчується в третій дії. У мене була думка використати три перші дії, як п'єсу. Також мене вразило, що Микишка більше звульгаризований, ніж у п'єсі. Це мені не подобається. Тут щось додано. І це, по-моєму, непотрібно. Чухло — представник сільської буржуазії; його французька мова мене вразила. Вона як в агітплакаті. В мене родяться асоціації зі старими п'єсами. Зовсім нова проблема — розв'язати сучасну побутову селянську п'єсу на сцені, — це буде цінна робота. Щодо самого плану постановки: в мене не в'язалося із загальним ритмом п'єси; яскравий монтаж сцен — у четвертій дії. Коли б уся п'єса була так зроблена! Короткий монтаж не в'яжеться порівняно з іншими діями. Перекидання не досягає своєї мети. Сцена з рушницею — не виправдана. Яшка, де його "беруть на баса", і то дуже легко, — зрадив комуну. Треба б його якось інакше подати, щоб він або виганяв бандита, або, коли він прийшов п'яний, щоб його добре пошпетили.

*Курбас:* Ми візьмемо це все до уваги, що було сказано, оскільки тут справді є критика, і на цьому припинимо засідання.

Поточні справи.

Заява т. Тержоженко. Прийняти його в режштаб.

Заява т. Пащенко. Прийнятий на спробу.

Заява фастівської майстерні — вислати представника для перегляду роботи — постановки "Пошились у дурні". Делегована Пігулович З.

Заява т. Крушельницького — прийнятий у режштаб.

Пігулович З. — приготувати на наступну неділю доповідь на тему: остання нарада ЛЕФУ в Москві.

Тов. Швачкові — на 13/VIII приготувати лекцію на тему: “Нова театральна політика на Україні”.

В неділю 2/VIII о 13 год. — засідання режштабу — доповідь про “Комуну в степах”.

У вівторок 4/VIII (о 13 год.) здача робіт молодших товаришів.

30. 07. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 43

**Присутні:** *т.т. Курбас, Василько, Пігулович З., Бортник, Швачко, Райцис, Бондарчук, Тержоженко.*

Порядок денний:

I. Регламент внутрішнього розпорядку в режштабі і питання навантаження.

II. Обговорення плану: а) станції мови і термінології; б) сільстанції; в) клубстанції.

III. Поточні справи.

I. Т. Курбас пропонує комусь із товаришів скласти проект регламенту — дисциплінарного внутрішнього порядку в режштабі, як для членів режштабу, так і для вільних слухачів, тобто встановити дисциплінарні правила: наприклад, порядок прийому в режштаб і випуску з режштабу, права і обов'язки членів і вільних слухачів, порядок початку праці, здавання заданої роботи (термін, характер роботи), порядок заслуховування доповідей станцій, встановлення станціям мінімальної кількості доповідей на місяць і т. п.

Ухвалили: т. Пігулович З. скласти проект регламенту для режштабу і зробити зразок орієнтовного розкладу навантаження членів і вільних слухачів режштабу.

II. Обговорення плану:

а) станція мови і термінології (склад станції — Швачко, Василько, Гаккебуш, Стешенко, Кононенко); план праці додається;

б) доповідь про план праці сільстанції — Бортник; план праці додається;

в) доповідь про план праці клубстанції.

*Пігулович З.:* Програма-максимум. Дослідна робота, лабораторна робота — методологічна; поточна робота; заснування інформбюро для клубів. Дослідна робота: обстеження клубів; конференція клубних працівників один раз на місяць; дослідження літератури; зв'язок із периферією; звіти. Лабораторно-методологічна робота: розробка анкет; класифікація і систематизація матеріалу; вироблення клубного репертуару. Поточна робота: організаційна робота, засідання, виконання завдань, листування і т. д. Склад станції: Пігулович З., Івашутич, Іванів, Назарчук.

Ухвалили: а) заслухавши доповідь про план праці станції мови і термінології, затвердити його в усіх положеннях, з тим щоб станція зробила відповідні редакційні зміни й упорядкувала пункти цієї доповіді; вимагати від правління прийняття на утримання МОБом запропонованого станцією знавця української мови; б) план праці сільстанції затвердити;

в) доповідь узяти до уваги; запропонувати т. Пігулович З. скласти план праці клубстанції в письмовій формі і подати на наступне засідання режштабу.

III. Поточні справи. Делегування представника на нараду в ГПО у справі святкування двадцятиріччя революції 1905 року. Делегований т. Бортник.

## **ПЛАН ПРАЦІ СТАНЦІЇ МОВИ ТА ТЕРМІНОЛОГІЇ ПРИ РЕЖШТАБІ**

### **I. Завдання.**

1. Станція мови та термінології має завдання зразково удосконалити мову в **МОБі**:

а) з боку чистоти (українські звороти, вирази та окремі слова, не замічені русизмами та провінціалізмами);

б) з боку правдивості як цілих зворотів, так і окремих термінів, наголосів, вимови.

Примітка: проводити ці завдання не тільки в театрі, а й у приватному житті.

2. Виробити і прищепити українську термінологію в галузі театального мистецтва.

Примітка: в цій роботі спиратися на досягнення Української Академії Наук у галузі наукової та художньої мови.

### **II. Загальні положення.**

Провести кампанію серед працівників **МОБу** за усвідомлення ними таких положень:

а) зараз ми переживаємо надзвичайної ваги момент — момент українізації;

б) на нас, як на свідомих працівників театру, падає величезна відповідальність у цій роботі, і ми мусимо показати приклад усім громадянам;

в) ми маємо в своєму розпорядженні такий могутній засіб, як живе українське слово, що говорить з кону безпосередньо до глядача;

г) для того, щоб це зробити, потрібно самим досконало українізуватися, розмовляти лише українською мовою, рішуче й раз і назавжди покінчити з усякими жаргонами. Вживати тільки такі звороти мови, які властиві природі живої української мови. Так само вимова, наголоси мусять мати своє виправдання в джерелах народної — літературної мови.

### **III. Засоби.**

1) Для здійснення цих завдань потрібно вжити таких засобів:

а) випустити декларацію, в якій розвинути й мотивувати ці загальні засади;

б) прочитати лекції чи доповіді на тему “Мистецтво актора і мова”; “Українська мова і завдання часу”;

в) запросити філологів до участі в нашій роботі; додати в наших анкетах пункт щодо мови;

г) вмістити відповідні статті в газетах та журналах;

д) у приватних розмовах агітувати за чисту українську мову;

е) випустити серію агітплакатів із відповідними лозунгами в **МОБі**.

2) До тих умов, які вже існують для вступу до режштабу, додати ще обов'язкове знання української мови.

3) Провести обов'язкову постанову, аби всі працівники художнього, технічного і адміністративного складу говорили виключно українською.

Примітка: дисциплінарні кари.

4) Для товаришів, що вже володіють українською мовою, заснувати гурток для вдосконалення в ній. Заняття проводити один раз на тиждень. Курс триватиме три місяці. Для товаришів, які не володіють українською мовою або погано володіють, влаштувати лекції української мови. Заняття провадити два рази на тиждень протягом трьох місяців.

Після зазначеного терміну зробити перевірку поміж усіма працівниками:

- а) тих, котрі витримають іспит — звільнити зовсім від праці в гуртку;
- б) тим, котрі не витримають — по потребі продовжити працю.

Після цього другого терміну товаришів, що не оволоділи українською мовою, звільнити.

5) Всі п'єси до праці в матеріалі повинні пройти через станцію для перевірки мови. Всі статті до газет, журналів, офіційні оголошення, накази з погляду мови перевіряються станцією.

6) Кожен член станції стежить за мовою на репетиціях і в приватних розмовах, занотовує, і коли питання не спірне, виправляє сам. Коли ж є суперечки, тоді на засіданні станції це обговорюється, з'ясовується в Академії Наук, і прийнята постанова є обов'язковою для всіх.

7) Для зв'язку з Академією Наук та для праці станції запрошується професор-філолог, який також працює в гуртках і є авторитетною особою при розв'язанні спірних питань.

8) Для вироблення української термінології зібрати всі терміни, що вживаються в театрі, дослідити їх, знайти їхнє походження і впровадити їх.

9) Необхідно купити Грінченків словник живої української мови (яко-го вже вийшов I том), а також кілька примірників "Граматики" Є. Тимченка, О. Синявського, "Уваги" О. Курило, "Українську мову" С. Кульбакіна (історія, морфологія, фонетика).

Всю свою роботу станція провадить у найтіснішому зв'язку з Академією Наук, у погодженні з головою МОБу т. Курбасом та відповідає перед режштабом.

Склад станції: Кононенко, Василько, Гаккебуш, Стешенко, Дробинський.

Дні засідань — два рази на тиждень: понеділок, о 6 год. вечора, і п'ятниця, о 2 год.

2. 08. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 44

**Присутні:** тт. Курбас, Кудрицький, Шмайн, Пігулович З., Бортник, Райцис, Усенко, Щербатинський, Тероженко, Карпенко, Балабан, Івашутич, Кононенко, Макаренко, Савченко, Гавришко, Крушельницький, Назарчук, Симашкевич, Проценко.

Порядок денний: Доповідь про “Комуна в степах” Куліша.

*Кудрицький:* Однією з найголовніших помилок попередньої роботи є те, що я, опрацьовуючи матеріал, хотів зробити спектакль впливу. Цим пояснюється така композиція п'єси і таке велике звернення уваги на загострення дієвої лінії, чого мені не вдалося зробити. Після засідання режистару матеріал уявився мені інакше. Аналізуючи п'єсу, треба сказати, що побудова дієвої лінії складна, хоч і є живе змалювання побутових типів, яскраві ситуації. Це є цінністю п'єси. Тут дія — ніби легка канва, де вишито побутові картини села. Коли раніше я думав грати дію, то тепер акцент ставиться на побут. Спектакль буде в плані театру вияву, а не впливу. Новий підхід примусив переробити композицію п'єси. Зведення двох дій в одну відкидається. Перша дія: експозиція комуни і куркулів. Друга дія присвячена комуні (розклад справи комунальної кухні, сповіщення Максима і поява куркулів). До третьої дії доданий початок, який є зворотним боком медалі щодо куркулів; з'ясовується друга сторона його суті. Тут виявляється розбрат поміж ними, здатність посваритися між собою через ласий шмат. Це картина, яка мусить викликати враження чогось похмурого. Остання дія залишається так, як була. Така побудова п'єси до певної міри знову повертає п'єсі своєрідний ритм. Досягнуто певного дієвого устремління: рівність, повільність у п'єсі є. Раз ставимо акцент на побут, на виявлення типів і середовища, то тут головним моментом є актор. Він несе найбільше завдання, і через нього буде передаватися все, що треба передати. Інші елементи не приглушуються. Потрібне враження глядача мусить отримати від цілого комплексу. Хочу перейти до методу передачі враження. В підході до організації цього матеріалу я розбив його на дві схеми: одна велика, яка визначає основну установку кожної сцени, друга — більш детальна, яка встановлює ряд мотивів одного й того ж предмета, який, повертаючись другою гранню, показує й іншу грань. До кожної сцени встановлюється головна тема, а також більш детальна, яка підпорядковується головній. Для різних сцен є різні теми. Там, де тема насичена дією, вона буде дієвою, там, де настрої є темою, підкреслюється настрої, коли головним моментом є побут, там такою темою є побут. На прикладі воно виглядає так: темою сцени є епізод молотьби. Там молотьба є ввідним акордом, який ставить під певний кут зору всю сцену, яку ми хочемо показати. Можливо, будуть суперечки, оскільки я ставлю комуна як експозицію і хочу показати, що та комуна з її радістю життя, як щось організоване й бадьоре, будівниче, радісне у своєму існуванні, така молотьба, — це є таким лейтмотивом, який відразу ставить усю сцену під певний кут зору. Від цього вся сцена набирає того враження, яке я хочу передати глядачеві. Це головний лейтмотив; тому підпорядковується вся решта. Є анкети, жарти Микишки, розмови циган і т. д. — це використовується для експозиції персонажа, але він підпорядковується молотьбі. У сцені куркулів (розподіл шкури) хочеться дати щось характерне, з бадьорим осередком, хочеться дати ввідний акорд, який поставить сцену під певний кут зору. Не хочу вигадувати механізму, що йде від плаката чи від агітки, що промовляв би різко, грубо, — хочу ввести щось із кола понять цього середовища, певною комбінацією

ввести їх, як нормальну дію, ввідний акорд, наголос на тому моменті, який відразу примусив би глядача асоціювати, що історія може відбиватися тільки в такому місці. Разом з тим будуть дрібніші мотиви, підпорядковані експозиції куркулів, з'ясування відсталості середовища,— всі ці мотиви переплетені між собою, то один, то другий наголошується, робиться окличним, і це якраз у той момент, коли це треба подати. В організації всіх цих елементів спектаклю, у грі актора головне завдання — знайти щось типове, своєрідне. Уникнути хаосу накопичення життєвих подробиць, знайти щось своєрідне, таке, що переломлює суть, яка, акцентована, дала б повне уявлення про даного персонажа. Раз у цього типа є така риса, вона настільки яскрава й своєрідна, що це дасть повне враження через виявлення цієї риси у даного типа. В оформленні не думаю ні в якому разі давати більш-менш точне слідування обставинам місця і хочу скомбінувати такі елементи, які примусили б забути про решту недоладностей, недотриманостей. Глядачеві не буде різати око станок, що стоїть поруч, а дасть йому повне враження саме цього місця, а не іншого.

*Курбас:* Коли ми розмовляли з т. Кудрицьким на тему п'єси, то було ясно, що нам важко за короткий час перейти від однієї установки режисера до якоїсь діаметрально протилежної. І оскільки можна було дотримуватися первісного його плану, остільки ми й обмежили це завдання найпершоряднішими речами. Завдання, яке я поставив т. Кудрицькому, по-моєму, може, не цілком вичерпною мірою подає уявлення режисера про його план. Цей план не міг бути так точно й повно розроблений до сьогоднішнього дня, але найважливіше, чого досягли,— це те, що певне річище для постановки з деякими нез'ясованими деталями, може, неточно сформульованими, вже є. Дещо намічено. В доповіді було багато неточностей, включно з такими речами, що він не збирається наслідувати природу і знайти щось інше. Питання тільки в тому, якими засобами ми користуємося. Неточне було, порівняно з тим, що він говорив раніше, формулювання підходу до актора. Це було водичкою. Відносно того, що ми кладемо в основу принципу гри актора. Оточення захоплює, атмосфера типових знаків для даного персонажа, знаків, які є, по суті, перетворенням, яке викликало б у глядача певну асоціацію і безпосередньо давало глядачеві уявлення про такого персонажа. Так само і щодо вставок. Те, що говорилося вчора, ця сама вставка має на меті зруйнувати цю млявість побудови, зберігаючи по змозі широкий ритм побудови п'єси. Певна млявість у п'єсі є. Це саме те, що вся дія починається зі статичного моменту і розвивається поступово, або цілком несподівано перебивається моментом сильного напруження. Перемонтування першої дії, виведення такого моменту сильного першого удару — це сцена яскравого першого удару, сцена в комуні. Розгортанням кінця третьої дії в широку, велику масову картину, не в такому зібганому вигляді, як у автора, відтінення четвертої дії; вставка доповнює нову побудову п'єси тим, що замість млявого кінця третьої дії має дати його яскравим, цілком руйнуючи млявість авторської композиції, і п'єса повинна внаслідок цього вийти набагато сценічнішою, динамічнішою. Щоправда, вставка не повністю відповідає своєму призначенню. Вона блідувата. У переробці сконденсована прийо-



мами Куліша, мова персонажів занадто згущена, хоч і не в такій мірі, як у автора. Т. Кудрицький, звичайно, говорив про те, що він поруч із усією переробкою думає дати й цю сцену авторові до затвердження. Не розв'язаний той момент, та дія, що відбивається у цій вставці; в ній не досить яскрава її суть. Не знайдено досить гострого, яскравого перетворення побутового моменту, і їхній спір, суперечка про те, кому належить цей млин, далі — завдання виявити куркулів, дано не тільки в такому досить плакатному вигляді, із втіленням погоджених між собою чорних сил, але в рамках такого принципу, в якому написано всю п'єсу; при всебічному підході до п'єси, при підході до середовища куркулів життя подано не од-нобоке. Сценка зовсім коротенька. Згущено барви з пияцтвом. Помилка — те, що піп їх утихомирює на сцені. В наступній сцені, коли входить процесія, це вже повинне бути ясным, що піп їх утихомирив, — але як? У цьому весь секрет, щоб поява попа дала якусь обіцянку, запоруку того, як він розв'яже цю історію. Я особисто вважаю, що цією вставкою та іншими вставками, перемонтуванням, п'єса робиться безумовно сценічно прийнятною.

Основна тема, мотив у всій п'єсі. Мотив можна собі уявляти: як у краплі води заломлено великий масштаб. Але тоді й виконання цілого завдання мусить бути інше. Коли б був такий мотив, то треба було б провести якусь гіперболу через усі події, які там відбуваються, через те що цей мотив висунутий у порядку певної літературної аперцепції, а не як мотив, який мусить бути в п'єсі виявлений. Мотив, який мусить бути виявлений у п'єсі — це просто, як говорив т. Кудрицький (може, він не робив на цьому акценту), біля того згруповано всю його роботу. Це є, одне слово, “Березіль”, — березіль, як місяць, як певна пора року, це є провесна, ранок, постання нового, зростання, ріст нової життєвої форми, розуміючи форму в часовому значенні, форму, як певний зміст, поставання нової форми на тлі моментів, що затримують, моментів старого, що відживає. Це дуже яскравий образ. Це є лейтмотив усього, і біля цього він згрупував усе, без точних формулювань. Очевидно, що це найголовніше, тобто це віднайдення найвідповіднішої для даного матеріалу форми, у найширшому розумінні, віднайдення стилю нового театру, театру, елементи якого є в цій п'єсі. Це, безумовно, утруднюється на різних стадіях роботи і пов'язане з виразністю п'єси.

Тут доводиться багато дечого переборювати. Притягнення до цієї п'єси нашого методу акторського вияву — воно, сказати б, у перспективі певних еволюційних процесів театрального мистецтва; це будуть певні кроки в цьому напрямку. Більше підкаже сама робота, як певний експеримент, зіткнення самого матеріалу на ґрунті сценічних помостів. Кудрицький має на увазі цей момент шукання.

Ухвалили: Режштаб бере до відома постановку, і т. Курбасом дано схвалення способу здійснення.

Проект оформлення постановки т. Симашкевич прийнято.

4. 08. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 48

**Присутні:** *т.т. Курбас, Пігулович З., Райцис, Кудрицький, Тероженко, Бортник, Балабан, Крушельницький, Симашкевич, Шкляїв.*

Порядок денний:

I. Доповідь про план роботи пресбюро.

II. Доповідь станції фіксації і систематизації досвіду.

III. Поточні справи.

I. *Райцис:* на засідання пресбюро не з'явилися всі товариші. З'ясувалося, що деякі товариші зайняті і навряд чи зможуть давати які-небудь матеріали. На засіданні пресбюро товариші висловили побажання, щоб хоча б два рази на тиждень висвітлювалося життя "Березоля" в пресі, щоб писалися замітки про акторів, друкувалися фотознімки, щоб був виданий збірник малого формату, для якого є матеріал. Говорилося про те, що в "Березолі" велика скромність — від неї треба звільнитися. Треба більше про себе говорити, більше давати про себе знати. Давати окремі статті, замітки буде дуже важко, тим більше, що я ще не настільки обізнаний з працею в "Березолі", аби знати, що можна писати.

*Курбас:* Вказівки щодо вироблення певного плану роботи пресбюро: пресбюро виробляє список товаришів, які дали докази того, що можуть писати; пресбюро випробовує інших товаришів, які ще не писали. Щодо статей і заміток встановлюється принцип трудової повинності. Перший принциповий розбір п'єси висвітлює режисер даної постановки. Промови перед спектаклем на кожную виставу складати на папері; призначений товариш для даного спектаклю, найкраще — лаборант постановки, вивчає промову напам'ять і говорить. В інструкції для пресбюро встановити певні межі, в яких може відбуватися сама реклама. Або в нас скромність, або справді оцінюють наше фактичне становище. Обмежити рекламний розмах і поставити якусь крапку над "і", вище від чого і нижче від чого він не сміє бути. Запланувати статті, нотатки, визначити журнали, часописи, які будуть їх друкувати, який має бути порядок статей, крім того, що саме життя викличе, як потребу, що в нас не висвітлено перед публікою в пресі, що мусить бути висвітлено в першу чергу. Тісний зв'язок зі СФІДом (питання про глядача, в якій мірі, в якому напрямку буде йти ця робота). Нормувати інформацію, нашу тактику взагалі у пресі. Здійснити облік матеріалу, перекласифікувати його, призначати для контролю людей, які в даному випадку щодо даних питань призначені відповідальними за статті відповідного характеру. (Наприклад, статті принципового характеру, зокрема ідеологічного, контролює Курбас; статті з приводу постановок перевіряє режисер даної постановки, або ж він сам пише статтю; статті адміністративного порядку перевіряє Дацків і т. д.) Тон наших статей, нотаток неможливий (наприклад, стаття Усенка в "Більшовику" про "Жакерію" і Василька в "Вістях" про музей). Так само треба знати, що пишеться. Тон, яким замітка писана, відкриває обличчя організації, чи це організація серйозна, чи рекламна. Треба поставити вимоги, щоб не було пустого самохвальства, щоб усе було писано коротко, ясно, змістовно, зрозуміло, популярно, — або науково і т. д., щоб товариші мали

інструкцію, як писати. Може, треба буде зазирнути і в підручники, як пишуться замітки. Із тих вказівок скласти проект.

Ухвалили: доручити т. Райцису подати в п'ятницю, 14. VIII. о 13 год. на засідання режштабу проект плану роботи пресбюро (з тим, щоб матеріал був розроблений за строгим планом).

II. Курбас: 9. VIII. цього року перше засідання СФІДу винесло основні постанови, які, правда, не є планом, але дають певну основну відправну установку, певний ясний погляд на роботу; накреслено певне практичне здійснення плану на найближчий час. Станція подасть точний проект роботи тільки тоді, коли він буде розроблений, — це значить, що план не зможе з'явитися в задовільному вигляді раніше, ніж через місяць. Поки що накреслена загальна структура. СФІД мислиться як станція при режштабі, яка найбільше переломлює роботу всіх інших станцій, засвоює і дає певну систему науки про театр і певну систему будування нашого театру, — і тим самим так чи інакше, більшою чи меншою мірою мусить впливати на роботу всіх інших станцій. Програма станції мусить бути така широка, що навіть на засіданні виникла пропозиція перебудувати весь режштаб, оскільки при ньому існує таке велике утворення, як СФІД. Ми погодилися на тому, що все-таки наша основна організаційна схема, при наших можливостях розгорнути роботу, є досить правильною. Коли б ми поставили роботу СФІДу на ту висоту, на якій вона повинна бути, режштаб був би доважком до СФІДу, — настільки широка робота цієї станції.

СФІД має завдання: 1. Знайти способи фіксації досвіду в усіх ділянках театру. 2. Занотовувати досвід театральної роботи. 3. Створити систему майстерності сучасного театру. Причому розподіляємо свою роботу на дві частини: на 1) науку, тобто принцип і метод, тобто знання і вміння; 2) педагогіку — тобто будівництво, тобто становлення, тобто зростання.

Перша частина має академічний характер, друга частина — характер застосування науки з метою будівництва театру — по-перше, нашого, а відтак у всеукраїнському масштабі. Ці дві горизонтальні графи ділимо на вісім вертикальних (чи тільки вісім їх буде — ще не з'ясовано), в якій ми вміщаємо: 1) актор; 2) драматург; 3) режисер; 4) співробітники з оформлення; 5) техніка спектаклю; 6) керівництво й адміністрація; 7) глядач; 8) педагог.

За цими вісьмома графами ми розуміємо, що існує наука кожної з цих ділянок, що треба виробити принцип і метод акторської майстерності (виховання актора), майстерності драматурга, режисера і т. д.

Нема в цій схемі місця для самодіяльного театру — ми не винесли ще певних принципових постанов стосовно нього. Справа відкладена на майбутнє. Питання кіно також не ввійшло сюди. Вирішили: доручити групі березильців, яка працює в кіно, нотувати свій досвід у цій ділянці роботи.

Практично вести роботу по всіх цих ділянках — недосяжна мета — через брак сил, грошей і часу. Можемо вести роботу тільки поступово, визнаючи ту чи іншу окрему ділянку ударною. Протягом року ми зможемо зробити певну установку, певний загальний план, намітити орієнтаційні віхи, які одні уможливають класифікаційний момент, збирання матеріалу і т. д. Жодна з тих ділянок не може бути цілком занедбана.

Принциповий момент мусить бути розроблений. Вважаємо, що черговим етапом нашої роботи буде розроблення кожної з ділянок цього поля, і, маючи на увазі деякі прогалини в нашій роботі, вважаємо ці ділянки особливо бойовими.

Таким нашим завданням є на перші два-три тижні зафіксувати все те, що в нас було накреслено навесні,— праця актора й режисера,— вже не блукаючи в різних тлумаченнях; зафіксувати, зобов'язуючи тим самим до певної лінії всю нашу роботу. Все те, що було минулого року зроблено, говорено, зачитано в основних рисах, ще раз проробити й негайно доповісти у формі лекції в режштабі, провести в режштабі кампанію із засвоєння методу роботи на практичних завданнях. Для цього ми намітили два засідання по лінії акторській, які відбудуться в найближчі дні. В п'ятницю мають бути оформлення матеріалу, зачитання на режштабі і практичні висновки з цього у стосунку до режштабу і акторського складу (в розумінні засвоєння на практичних завданнях). По лінії режштабу — три засідання з доповідями, тоді підуть практичні справи. Під цим розуміється наведення чистоти, введення планового курсу наших практичних робіт із виховання режисера. Так само і по інших ділянках намічено певну кількість засідань для розробки, оформлення і зафіксування матеріалу.

Ухвалили: Схему плану роботи і перші ухвалені кроки взяти до уваги і затвердити.

Поточні справи: а) потреба кімнат для окремих станцій (для праці, засідань, зберігання матеріалів і т. д.).

Ухвалили: у приміщенні театру закріпити для праці всіх станцій велику кімнату, обставлену столами й стільцями. Засідання вести одночасно у всіх вільних кімнатах театру.

б) Інформація про працю комісії по святкуванню ювілею революції 1905 р.

*Бортник:* Про рішення режштабу повідомлено. Комісія не має матеріалів відносно свята і не знає, яких форм надати святу. Вся надія щодо складання плану свята і проведення його — на режштаб “Березоля”.

Ухвалили: Доручити т. Бортнику повідомити комісію: 1) повної особистої відповідальності за все свято режштаб на себе не бере; 2) режштаб може взяти участь тільки з погляду режисури, і то тоді, коли буде даний матеріал; в) визначення голови станції мови і термінології на місце вибулого т. Швачка.

Ухвалили: призначити головою станції мови і термінології т. Кононенко.

11. 08. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 49

**Присутні** — 26 чоловік.

*Курбас:* Це має бути передвступна лекція до певного курсу режисури. У нас складається така ситуація, що ми маємо п'ять-шість товаришів, які за своїм загальним розвитком, за певною лаборантською роботою, за певними самостійними роботами, за певного уважного ставлення до всього того, що тут говориться у режштабі, вважаються кандидатами на най-

ближчий випуск режисури. Це за законом неправильно, оскільки диплом режисера або право називатися режисером здобувається набагато важчим шляхом, і для цього потрібно набагато більше знання й уміння, ніж це можна було здобути у нас у “Березолі”. Але у нас такі обставини театрального життя, на Україні і в усьому Радянському Союзі, що дуже потрібні робочі руки, і ми собі уявляємо, що важливо не тільки дати патентованого режисера, підкованого на всі чотири ноги, а й дати людину, яка була б настільки підготована, настільки знайома з матеріалом режисури і з її методами, щоб в усяких обставинах могла самостійно вирішувати завдання і щоб, набравшись певної орієнтації в питаннях театру, режисури, могла самостійно розвиватися в майстра.

У нас є тільки шість-сім товаришів, які приблизно визначилися просто ходом подій у нашому театрі, як особи з певним режисерським ухилом мислення й творчості. Оскільки тепер засновується багато українських театрів і вони засновуються неправильно, недобре, оскільки там потрібні люди, остільки ми будемо намагатися збути сім товаришів з рук чимшвидше. Моє бажання — прискореним темпом пройти з ними певний загальний курс, і з “Березоля” передати їх державі, як робочу силу, якою вона могла б розпоряджатись.

Але на їхні місця ми фактично не маємо намічених товаришів. Ці товариші, які записалися в режштаб, ще нічим себе не проявили, як режисери, нічим не виявили і не підтвердили того, що вони мають право займати тут місце і забирати час за своїми здібностями. Іспитове завдання, дане на літо, яке мало бути пороблене, — цього завдання не принесли, відкладали, а потім уже прийшла робота над постановками, так що мені ніяк було їх відривати від роботи; крім того, скоро буде моя постановка, отож досі не було часу планово це провести; в усякому разі, ми не зовсім знаємо, спираючись на кого, як на режисерів і лаборантів, ми маємо будувати майбутній сезон; адже я розраховую, що при плановій постановці роботи двох років у нас у режштабі повинно б вистачити для того, щоб людина могла самостійно розібратися в матеріалі й дати в режисерській лінії ту роботу, яка вимагається, коли взяти до уваги, що є певний акторський стаж, що вже є певне виховання.

Я вважаю, що зараз саме час нам підійти до цього питання якнайближче, саме час почати цілком формально цей самий курс, цикл лекцій і спільних вправ, які нам дадуть нову режисуру. З кожним випуском наші методи виховання режисури будуть вдосконалюватися, будуть робитися більш гнучкими, пристосованими, економними.

Поки що ми візьмемо в основу нашої виховавчої роботи метод, який був у нас і раніше, тобто слухачі, учні режштабу, адепти режштабу повинні пам'ятати, що вони тут не в школі, і не в такій установі, де їх штовхають і показують: вони повинні рости самі, пробивати собі шлях до пізнання мусять самі; тут у нас немає і не допускається такої постановки справи, щоб був професор, авторитет, який пригнічує самостійну думку, — у нас усе робиться шляхом вільного обміну думок. Але, звичайно, коли цей обмін думок зведеться до того, що ми будемо витрачати багато годин на зовсім недоцільні балачки, що не мають до справи відношення,

то, звичайно, мусить бути якась дисципліна, щоб ці балачки спрямувати в певне русло.

Отож у нас ви маєте якнайширші права. Цей спосіб виховання, характерною рисою якого є те, що кожен виховується відразу на практичній роботі і якнайменше спеціалізується на теоретичних речах, торкаючись їх, оскільки це потрібне для практики, входячи відразу в саму суть театральної справи, просто навчаючись плавати відразу на глибокому місці,— цей спосіб виховання показав, що в наш спішний час, коли треба людей швидко викидати на ринок,— він є відповідним. Ми на найближчий період будемо його дотримуватися з тим, що хочемо цей метод удосконалити, якнайшвидше його поставити на наукові, точно вивірені підвалини, без яких будівництво театральної культури на Україні було б дуже важке, майже неможливе. В даному разі ми мусимо рахуватися з тим, у яких обставинах нам доводиться працювати, хто вчиться і що вимагається для того, щоб мати право бути режисером; тут, звичайно, те, що ми працюємо і вчимося при продукційній установці, це є, власне, добрим моментом, сприятливим у нашій виховній роботі; це має також і свій поганий бік: справа в тому, що у нас дуже багато часу йде на цю роботу; виховну роботу ми ніколи не зможемо поставити, як якусь академічну, як упорядковані години праці, як це робиться у вузах. Це погано. І з цим нам доводиться рахуватися; погано також і те, що у нас за різними спеціальностями немає людей, які мали б час, щоб викладати дисципліни. У людей немає часу через те, що всяка лекція, оскільки вона мусить бути переконлива, оскільки вона мусить дати певні знання,— остільки вона повинна бути підготовлена. Мусить бути простудійована певна кількість джерел, мусить бути добудована своя концепція,— все це вимагає наукової роботи. На те, щоб запрошувати лекторів звідкись, на це у нас немає грошей, і це навіть не дуже цікаво. Ті лектори, які є в Києві, настільки некваліфіковані, що я думаю, що нам, може, вдасться знайти кращий спосіб, щоб заповнити цю прогалину. Але оскільки це можливо, то, звичайно, ми не будемо цуратися можливості послухати доброго лектора з яких-небудь дисциплін, які нас цікавлять. У нас усе це робилося. Коли траплялася цікава людина, то притягали її, щоб вона прочитала те, що знає. Так і тут. Однак цього в певний план ввести не можна, оскільки не маємо тут певних лекторських величин. Це обставини, які нас обмежують.

Важливі такі обставини: хто вчиться, хто має бути режисером. Ні для кого не секрет, що більшість із нас, тут присутніх, не має вищої освіти, часто, може, й середньої освіти не має,— в усякому разі, навіть там, де є середня освіта і вища, одержана у старій школі,— можна сказати що цього дуже і дуже мало. Цієї дисципліни мислення, цього мінімуму знань, цього мінімуму енциклопедичної освіти, яка необхідна режисеру (він мусить усе знати, все про все на світі, він мусить мати певне поняття, певне уявлення, а деякі речі мусить знати цілком ґрунтовно),— цих знань, цієї дисципліни мислення стара школа не давала. Скільки дає нова школа — ми ще не мали нагоди пересвідчитися, оскільки нова школа розвивалася під час громадянської війни і не встигла ще випустити людей, які пройшли б хоч семирічку і вуз, бо від Жовтня ще стільки років не пройшло. З

цього погляду справа стоїть дуже слабо. Я пам'ятаю, коли я працював в Інституті Лисенка при іспиті молоді,— можна сказати, що 95% людей зовсім не підходили вузові,— в цьому відношенні справа погана. Це загальна українська болячка, у великій мірі загальносоюзна. Вона не відчувається в Москві, де з усіх усюдів збираються найкультурніші і найосвіченіші люди, які можуть у центрі прикласти свої знання, вміння і здатності. У нас питання певного культурно-освітнього рівня, не стажу за певним свідоцтвом, а освітнього стажу — питання дуже складне. І коли у нас з українським театром відбувається проституція, то саме виходячи з про-світнянських способів мислення, через брак культурних людей,— то на нас, на “Березолі”, на установі, на угрупованні, яке вважає себе здоровим, яке має тверду волю раніше чи пізніше сильно вплинути на театральну справу на Україні, у нас мусить бути звернута найпильніша увага на те, що режисер, який виходить від нас, мусить бути європейцем, а це значить — мусить у жодному відношенні не бути позаду того всього, що твориться, мусить бути не кустарем, а майстром. І не може в своїх роботах, чи в тому колективі, яким він керуватиме, не може допустити того, щоб у нашій громадській установці бути шкідливим для громадської справи. Нашим ідеалом є випускати майстрів, які знають свою справу до останнього гвіздка, які вміють робити своє діло за якістю так само добре, як це можуть робити у великих культурних центрах. Ми хочемо таких майстрів випустити, щоб на них не було ні порошинки провінційного мислення, і щоб вони були в постійному контакті з живчиком культурного, політичного, громадського життя. Значить, і добрих громадян, і чесні характери, і культурних людей, і добрих майстрів,— от що має виховувати “Березіль”, в усякому разі він хоче виховувати, і хоч би як кустарно працював, усе-таки він великою мірою цього домагається і цього домігся. Кожен з вас, березильців, які тут пропрацювали чи рік, чи два, чи три, може сказати з чистим сумлінням, що він зараз далеко не той, ким він був, коли сюди вступив. В усякому разі, до цього ідеалу майстра-громадянина, культурної людини з певним характером, до цього ідеалу ми наближаємося в дедалі швидшому темпі. Це не так важливо. Важливо, що в цьому напрямку зроблено певні кроки. Це загальні передумови, з котрих ми виходимо і в рамках яких ми думаємо працювати.

Цей випуск, до котрого я зараз звертаюся, сирий матеріал-молодняк; ці люди ніколи не були лаборантами, були тільки акторами; це буде наш третій випуск. Перший випуск — був т. Лопатинський. Цієї систематизованої науки він дістав якнайменше. Він найбільше вчився на власних спостереженнях, на власній ініціативі, на сприйманні того, що тут робиться.

Більше систематизованої науки отримав другий випуск: це ті товариші, які ставлять тепер п'єси, вони більше дістали в цьому році. Звичайно, вони одержали певний екстракт повного обсягу режисерського знання, який доповнить, упорядкує, систематизує те, що ми отримуємо, і вони вийдуть більш готовими в розумінні теоретичної підготовки, отриманої в “Березолі”, аніж т. Лопатинський, який це мусив сам здобувати. Третій випуск дістане ще більше тут, у “Березолі”, оскільки ми їх не мусимо гнати в ший, щоб вони ставили постановки, і, по-друге, через те, що у нас

з'являється більше режисерів, через те й часу більше на те, щоб проходити систематичне навчання. Вся справа впирається у вас самих. За вухо вас тягти, прохати, щоб ви стали режисерами, ніхто не буде. І дедалі більше це виховання буде спрямоване на самостійну відповідальність кожного з вас, так довго, доки цей інститут не перейде в Інститут Лисенка чи не зробиться державною виховавчою установою, якоюсь державною майстернею, і поки це не набере певного зафіксованого вигляду. На вас лежить головна вага, як ви будете до цієї роботи ставитися.

Перша вимога, яка вам ставиться, це те, що ви мусите свідомо підійти до своїх недоліків,— це по лінії загальної освіти. І коли я на одному з акторських зібрань говорив про те, що у нас зараз зникла з поверхні березільського життя така установа, як форвардисти, актив “Березоля”, тобто та активно настроєна частина березильців, яка особливо яскраво уявляє собі завдання “Березоля” і може проявити певну ініціативу в тому напрямку, щоб впливати в душі завдань “Березоля”. І коли я говорив про те, щоб відродити цю установу, щоб свідоміші товариші знову взяли-ся утворювати в “Березолі” відповідну атмосферу, то я думав тоді, що зараз деякі товариші зберуться і закладуть гурток самоосвіти, візьмуться за студювання методики самоосвіти, намагатимуться рости, як культурні члени своєї громади, а тим самим рости, як майстри-спеціалісти. Не знаю, чи ця спішка з репертуаром не дала змоги здійснити цю сподіванку, чи які інші причини. Думаю, однак, що кожен з вас, безумовно, мусить на це звернути найпильнішу увагу і якимось так розпланувати свій час, аби лишилося кожному з вас досить часу для того, щоб свої прогалини в загальній освіті заповнювати, щоб виробити собі певний світогляд, щоб з'ясувати собі своє світовідчуження, щоб розкрити свою індивідуальність, щоб виробити собі певні життєві принципи, якими ви могли б керуватися не тільки в театральній роботі, але й у приватному житті. Це створює людину, з якою можна розмовляти, котра не є школярем; це людина, з котрою можна говорити, про котру знаєш, що на неї можна покластися, котра взагалі має певне обличчя.

Колись у “Березолі” були такі спроби у загальноберезільському масштабі — провадити самоосвіту саме колективно. Збиралися, читали історію філософії, книжки читали, розбирали болючі питання і т. д. Більшості це страшенно не подобалось, і це природно, бо для роботи справді не було знайдено доброго методу, і тому, що актори — це така публіка, що не любить думати. Режисери також здебільшого не люблять думати. Вони, як усі люди мистецтва, не люблять абстрактного думання в такій мірі, як людина науки. Про Мейерхольда я довідався, що він усе знає лише з популярних брошурок. Я його цілком розумію. Це природні явища у людині мистецтва, оскільки вона думає образно. Те, у чому є момент фантазії, те, що промовляє до уяви,— те в першу чергу для неї важливе, і коли людині мистецтва доводиться читати суто наукові писання, то вона робить певні зусилля над собою і робить це поверхово. В усякому разі, з певними винятками це допустима річ. Справді вчених людей поміж художниками дуже мало (наприклад, Леонардо да Вінчі, який був усім, Гете, який був ученим, створив цілу науку, і на нього не звертають уваги,— та-



ких одиниць дуже небагато). Це особливо геніальні люди, всебічні генії. І оскільки від режисера ми мусимо вимагати певної ерудиції, ясного розуміння принципів естетики, за якими він працює, певного цілком поглибленого вивчення свого ремесла в його розрізі не тільки вузько ремісничому, але у його зв'язку з іншими ділянками людської мислі й життя, у зв'язку з філософією, а естетика тісно пов'язана з філософією, до певної міри галузь філософії, — від режисера ми маємо право й обов'язок дечого в цьому відношенні вимагати, хоч би в популярній брошурі, знання і вміння мислити абстрактно, вміти узагальнювати певні явища, формулювати їх. Це мусимо вимагати від режисера, оскільки від актора нам цього важко вимагати.

І коли у нас не вигоріла справа з лекціями, то великий гріх був у тому, що акторам це набагато важче, ніж режисерам, які в своїй роботі ближче стикаються з іншими ділянками життя, людського знання, і оскільки від режисера, як від виховного елемента в театрі, мусить вимагатися більше, як від актора.

Актор — фантастична людина, і з ним страшенно важко говорити на абстрактній мові. Є між ними такі, які люблять по неділях, раз на тиждень, заграти самому собі роль вченої людини, і він бере книжку, написану важким складом, прочитає одну сторінку і ніколи книжки не скінчить.

Від режисера треба цього вимагати, що я сказав. Він виховує людей, він впливає на акторів, він веде їх часто цілком на свою відповідальність. За кожен крок відповідає — тим і вимоги більші, і, оскільки до вас можна було поставитись у цьому випадку більш-менш дивлячись крізь пальці, то тут, у режштабі, доведеться від вас вимагати певної відповідальності в цьому відношенні.

Треба перевірити себе кожному з вас щодо загальної освіти, поширити її чи поглибити, зробити натиск на це обов'язково. Хто з вас цього не буде дотримуватися, з того ніколи режисера не буде, ми не дамо дебюту і не дозволимо назвати себе тими, хто закінчив режштаб "Березоля". Цей титул, коли він ще зараз котується на театральній біржі невисоко, то через рік, через два повинен котуватися дуже високо.

Моя конкретна порада в цьому відношенні зводиться до того, щоб кожен з вас, із усього молодняка, і кому із старших товаришів, які вже працюють, це потрібно в більшій чи меншій мірі, дістав собі обов'язково якесь керівництво з самоосвіти, кожен мусить його дуже пильно простудіювати, мусить навчитися читати, запам'ятовувати, узагальнювати, робити висновки, сперечатись, говорити, бути таким самим будівничим культури, як є ними наші поети, критики, всі художники, які ведуть самостійну творчу роботу, які в усякому разі відповідають за ідеологію і за принципи своєї роботи. Оскільки актор у цьому відношенні підлеглий, він у багатьох випадках може без цього обійтись. Знайти собі таку методику самоосвіти, простудіювати, засвоїти і на всіх парах, гарно, розумно, за НОПом розподіливши свій час, взятися до книжки. Сісти за парту по лінії самоосвіти по всіх ділянках — це перше завдання.

У нас взагалі виробляється, і в першій редакції переглянутий зараз, у стадії переробки, план проходження нашого курсу, тих дисциплін і за-

ліків, які мусять бути здані. Певні моменти загальноосвітні, оскільки ми не вимагаємо їх при вступі, то при випуску будемо вимагати. Іспит буде не тільки постановка, а й її захист. Захистити постановку до останнього гвіздка — для цього вимагається все, що треба режисеру. І в загальноосвітньому розумінні також. Майте на увазі, що ця справа така, що від вас будуть вимагати.

Друге, це використати до максимуму своє становище як акторів, тобто той час, який ви граєте, — це для вас надзвичайно цінна, і важлива, і необхідна школа, без якої ви ніколи добре не зможете режисерувати. У дуже невеликих винятках трапляється, що режисер є добрим режисером, не будучи ніколи актором. Це спеціальні натури. Нормально справа стоїть так, що добрим режисером може бути той, хто на своїй шкурі спробував акторського ремесла, хто вник у процес акторської роботи і пройшов його на власній шкурі. І дуже швидко той чи інший з вас випаде з акторської роботи, поставить одну, другу постановку, під кінець складе залік, поїде в Харків чи куди, і от “дайш” лаборантів! Лаборантів треба брати з-поміж вас. Акторську роботу треба взяти на кілок. Цей час може пропасти невикористаним, оскільки ви не будете особливо уважно ставитися до цієї роботи. Треба дуже постаратися використати з усіх боків акторство. Набути цього акторського ремесла в тій мірі, щоб вам було легко акторам показати, актора розуміти, виходити від нього, бо інакше ви ніколи не зможете так режисерувати. Так актору подати мисль його мовою. Актор сприймає безпосередньо. Він уловлює для себе якийсь ключ мускулів, і це основа для створення всієї ролі. Якийсь непомітний ухил у вашій мові, і він це бере як основу для своєї ролі. І мені це траплялося, коли мені говорили; я не мав щастя мати режисера, який би мене виховував, мені доводилося чути розповіді про ролі, і я переконався, що я брав, схоплював, як актор, із цілком незначних речей щось для своєї ролі; якимось на моторність мою передавалися незначні речі від руху чи від чого для побудови ролі. Уміти знайти цей момент, який актору підказує все, навіть без того, щоб усе йому показати (це найгірше, щоб йому це з'ясовувати); це має свій закон, в усякому разі, основу, — для цього буде ваша акторська практика. Це, що ви як актори здобудете, ляже в основу вашої майбутньої режпраці. Вміти з актором говорити — це половина режисера. Актор — це найважливіший матеріал. Треба бути митцем, щоб перемогти інерцію, живий матеріал, треба викликати певні асоціативні, психологічні процеси, щоб у актора запрацювала масова інтуїція, щоб він створив те, що вам треба, щоб він при цьому думав, що це він сам вигадав; інакше, коли ви йому скажете, що ви йому це підказали, в нього пропаде настрої. Дати необхідне актору непомітно — це треба засвоїти. Тут треба душу актора, весь його психофізичний момент знати, і знати, як до нього підійти.

Третє, у зв'язку з тим, що у нас не буде лектури з питань систематичних, за певним планом, який тут буде вам зачитаний, ви маєте простудіювати з тим ключем, який буде вам тут даний і який є наслідком досвіду праці минулих літ. Ви маєте простудіювати і скласти, як залік, цілий комплекс з історії театру, з філософії театру, з його техніки, з психології творчості, з методики будування спектаклю, обробки матеріалу; і

це те, що ми постараємося по змозі не роздрібнювати, а саме трактувати, як певні комплекси, як загально широкоохопні й спільні характерні риси, що вмістяться в яких-небудь сім—десять теоретичних заліків протягом цих двох років, і що, за доцільністю, на мій погляд, все-таки куди краще, аніж слухання лекцій. Це дає безконечно більше. Лекція — це книжка із вказівками на джерела, з можливістю на місці переписати, роз'яснити. В моменті лекції є те, що оскільки вона теоретична, то те саме можна зробити, читаючи книжку, виробивши певний метод читання плюс ще те, що, коли ви читаєте лекцію, студент лекцією задовольняється, а коли ви мусите здавати, проробивши матеріал, то ви мусите проглянути стільки джерел, які б висвітлили питання з усіх боків, і які для даного питання існують. Це та робота, яку робить кожний учений. У Москві по студіях так і роблять. Ніяких лекцій не читають, а просто дають завдання. Ось тобі театр комедія дель арте, ти мусиш його скласти. Ключ наш, у ньому буде все, і мізансцени, і епоха, взаємовідношення між формами театру — все те, що потрібне для того, щоб уявити даний театр до кінця і вміти з того знання взяти всяку користь для своєї роботи.

Четверте — справа дуже важка. У великій частині своїй важка тим, що в нас поки що нема акторської студії. Коли вона буде, а вона буде найпізніше за рік, через те, що зараз, у даний момент немає не тільки потрібних режисерів, а й акторів нашої школи, нашого мислення, і потрібні вони не тільки тут, а скрізь. Тільки в цьому році не беремося студії засновувати, може бути, навіть навесні закладемо, як тільки наш репертуар стане на ноги. Маю на увазі практичні роботи. Одну частину практичних робіт, як драматурга, підготовка спектаклю в студії, певного плану, — це все можна прекрасно зробити і тут без акторського матеріалу. Те, як з актором працювати — це річ, яку необхідно кожному з режисерів проробити. І ці практичні вправи, етюди, так, як роблять актори, так само будуть робити режисери (зараз постановки давати йому не будемо), щоб він міг поступово це робити, щоб він міг виробити собі питомий шлях, свій підхід до актора, як йому це зручніше, — це найкраще засвоювати поступово. Цих вправ ми не зможемо робити, і в перший час існування студії також не зможемо. Це питання найбільш неприйнятне.

П'яте і останнє. Я хочу в цьому році використати для педагогічного моменту якнайширше і нашу роботу, режисерську продукцію, все біль-менш цінне, що в цьому році будемо бачити тут, у Києві, шляхом розмов, диспутів у нас тут, на яких ми будемо розбирати роботи так, як це робилося раніше стосовно наших постановок. У цьому році ми це поставимо, але ще гостріше в тому розумінні, що ми зобов'яжемо кожного висловлюватися. Важливо вміти висловити свої думки, мати якусь мисль із даного питання.

Ми звикли так думати: розумію, не розумію — чорт його забирай, — цього мало. Життя зараз загострене у своєму темпі, у вимогах, які ставляться до відповідальних працівників, — а режисер дуже відповідальний працівник, — так, що треба вміти сказати, виступити, полатись, висміяти і засвоїти певну тактику, як переконати цього самого диспутанта, вичити мистецтво суперечок. Це потрібно тим більше, що ми, березільці,

не так скоро розлетимося, як інші установи, оскільки у нас широка платформа, її характер громадський, а не формально-мистецький, тож, звичайно, нам доведеться обороняти певні спільні позиції, і не тільки тут, у Києві, а де доведеться, в Одесі, Харкові і т. д. Треба вміти сказати, треба виховати в собі вміння говорити. Колись у “Березолі” першого чи другого року існування у нас це питання було поставлене. Обов’язково треба було говорити, і справді виробляли собі мову. Вчилися говорити. Я за тих кілька наших диспутів (ми недовго витримали в цьому) все-таки помічав, що після декількох диспутів народилась якась умілість, уклад — це надзвичайно цікаво і повчально, а від режисера вимагається вміння говорити. Таке культивування, момент підняття у нас культури суперечки, і, хоча жодна суперечка ніколи нікого не переконала, однак вона все-таки допомагає з’ясувати собі думку. Тут нам важливо не так переконати, як саме висвітлити думку з усіх боків. (Буває й таке.) Може, ми цю культуру промови якось причепимо до практичних розмов на тему продукції — як нашої, так і чужої, на котрій ми, розбираючи її, будемо вчитися режисурі. В цьому відношенні (цього п’ятого моменту) важливо буде виховувати звичку активно слухати; це є, слухаючи, не пропускати нічого, що важливе, знаходити в тому, що говориться, істотне, й уміти відразу поставитися до цього критично. Уміти з усіх своїх думок знайти те, що потрібно сказати, те, що не потрібно затримати в собі, — це також питання культури, яку треба виховувати.

Що можливо зробити в цьому напрямку колективним шляхом, певними нормами диспутового порядку, те постараємося зробити, але у великій мірі воно лежатиме на вас. Це приблизно все, що від вас вимагатиметься.

З сьогоднішнього дня ми замикаємо вступ до режштабу для того, щоб наш курс міг бути послідовним, без ніяких завертань назад, щоб він був завершений. З сьогоднішнього дня можна ще з режштабу піти. Хто в собі почуває, що йому цікавіша акторська робота, той хай вийде. Все, що потрібне актору, що буде робитись у режштабі, все це акторам буде дане. На лекціях, які у нас упорядкуються, все буде дане в тій формі і в тій кількості, яка актору потрібна. Ніяких секретів із цього робити не будемо. І хто хоче спеціалізуватися на акторській роботі, тому корисно лишити режштаб, бо він буде забирати всі сили.

Ріст актора — це колосальна робота над своїм матеріалом. Треба робити вправи і над голосом, і над тілом, і над роллю, і над методом роботи, вдосконалювати його, знаходити в ньому нові шляхи, більш досконалі, все це на акторі лежить, він має рости, як актор, йому не вистачить часу на режисуру, режисер мусить пропасти як актор; і навпаки: той, хто працюватиме як актор, той мусить пропасти як режисер. Це цілком інше: мислення актора і мислення режисера, це двоє цілком різних людей, актор і режисер, — це щось цілком інакше, цілком інакше самопочуття, цілком інакше він дивиться, мислить, — і одному, і другому треба спеціалізуватися. Вам, котрі ще є акторами, треба підходити, як таким, що вчаться на режисера, з точки зору режисури. Ви вдосконалитесь остільки,

оскільки ви мусите уяснити собі і відчути актора в його майстерності. Це щось цілком інакше, коли ви студіюєте і коли ви вкладаєте всю свою істоту й удосконалюєте себе. Тут треба вибирати, і сьогодні останній день.

Прийом буде за рік. Навесні ви вже зможете робити самостійні плакати, живу газету, коли ви цього самі захочете. Не треба боятися того, що в акторському ремеслі менш цікава робота. Робота куди важча. Справжній майстер-актор — це куди важче, ніж майстер-режисер. Режисером можна бути, не будучи режисером по натурі, а актором не станеш. Режисер може бути цілком пристойним ремісником, а актором добрим, — а такими ми хочемо зробити всіх наших березильців, з нашого колективу зробити досконалий колектив, — нікому не треба боятися, що це буде робота менш цікава, що взагалі не буде роботи. За три роки ми маємо стати театром першої марки. У режистабі ніяких вільних слухачів немає. Будуть допускатися на наші роботи тільки товариші з драматургічної станції, остільки, оскільки вони будуть мати до них стосунок. Приготувати завдання, які були дані на літо, — це потрібно для того, що з'ясувати собі, наскільки в кожного з вас є певні задатки вродженого режисерського хисту.

28. 08. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 52

**Присутні:** *т.т. Курбас, Бортник, Василько, Гавришко, Савченко, Пігулович З., Лішанський, Сташук, Івашутич, Райцис.*

Порядок денний: Доповідь про план праці пресбюро.

*Курбас:* До порядку інформації. До 20-го числа праця режистабу буде йти мляво, тому що я зайнятий роботою над постановкою. Тільки після 20-го, коли я візьмуся до репетицій, почнеться більш регулярна праця в режистабі. Прошу всіх молодших товаришів близько 20-го приготуватися до здачі робіт.

На сьогоднішньому порядку денному план праці пресбюро, в зв'язку з рекламною кампанією і пропагандою, яка має бути проведена з нагоди відкриття нашого сезону. Справу пресбюро треба твердо поставити на ноги і намітити бойовий план цієї кампанії. (Як, хто і де має написати статтю, коли і в якому порядку.) Було засідання, на якому був накреслений план праці пресбюро, основні пункти, згідно з якими воно повинне працювати. Пресбюро мало цей план проробити.

*Райцис:* Я хотів звернути увагу на такі обставини: було дві причини, чому пресбюро до цієї пори не працювало: 1) завідувач — нова людина в "Березолі"; 2) деякі товариші з режистабу ставляться індиферентно до пресбюро. Я особисто вважаю, що пресбюро в такому об'єднанні, як "Березиль", повинне зайняти дуже важливе місце. Мені вдалося зв'язатися з т. Шелюбським — я повинен завтра дати йому інформацію про план праці в наступному сезоні і, крім того, статтю, що її повинен написати т. Курбас і яку мали б вмістити у журналі "Жизнь искусства". Є зв'язок з т. Токарем. Можна буде давати інформації в Одесу. Це все дуже мало в порівнянні з тим, що треба було б зробити. Про журнал: враження таке,

що ми можемо взятися за видання журналу. Переконались, однак, що періодичний журнал ми видавати не зможемо, не тільки через брак грошей, а, головно, літератури до кожного числа. Журнал потрібний, і треба його присвятити відкриттю сезону.

## ПЛАН ПРАЦІ ПРЕСБЮРО

### I. Завдання пресбюро.

1) Всебічно висвітлювати в пресі життя Мистецького Об'єднання "Березіль":

- а) виробництво "Березоля";
- б) педагогіка;
- в) лабораторно-наукові роботи;
- г) моменти суспільного характеру як у стінах "Березоля", так і поза ними.

2) Стежити за широкою пресою і брати в ній участь (дискусія, полеміка, рецензія, статті принципового характеру) в міру потреби, погоджуючи це в кожному окремому випадку з тактикою "Березоля" щодо даного питання.

3) Організувати видання неперіодичного журналу, збірника, присвяченого Мистецькому Об'єднанню "Березіль".

4) Пропагувати ідеї "Березоля" у відповідній формі й у відповідних місцях.

5) Реклама — у встановлених "Березолем" рамках.

6) Постійний зв'язок зі всіма станціями "Березоля". Пильно стежити за всіма їхніми подіями, що заслуговують на увагу.

### II. Засоби для виконання завдань.

1) Проводячи в життя всі свої завдання, пресбюро мусить погоджувати свої дії з ідеологією і тактикою "Березоля".

2) Інструктаж для писання заміток і статей залежить від мети, для якої вони призначені:

- а) тон;
- б) форма;
- в) розмір.

3) Точно визначити джерела, що з них можливо буде черпати необхідні матеріали:

- а) навантаження членів режистабу;
- б) навантаження зі спеціальних завдань.

9. 09. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 53

**Присутні:** тт. Курбас, Василько, Бортник, Кудрицький, Тягно, Лішанський, Шмайн, Тероженко, Дубовик, Бегічева, Савченко, Івашутич, Балабан, Макаренко, Гавришко, Райцис, Стрелкова, Новик, Дробинський, Верещинська, Сташук, Пащенко, Шкляїв, Симашкевич, Проценко.

Порядок денний: Доповідь Бортника про постановку п'єси "Любов і дим" Дніпровського. (Доповідь має характер загальної інформації.)

*Бортник:* З двох п'єс, поданих мені на вибір: “Вій” і “Любов і дим”, я обрав останню. Хоч я й кривився на автора і технічні хиби п'єси, але перед пафосом нового будівництва, розмахом цієї епопеї, яка вже за нами, я не міг встояти, я мусив захопитись. Працю почав 10 вересня. Багато за цей час я не зробив, я все ще у стадії тектоніки п'єси, і тільки сьогодні товариші допоможуть мені розплутати цей вузол, який зав'язався, і після цього я зможу взятися до дальшої роботи. Передусім я взявся за докладний аналіз п'єси, за перевірку переваг і хиб п'єси, щоб, маючи відповідні знання, п'єсу виправити чи переробити. Оскільки Крига робив доповідь про дану постановку, то я про те, що говорив Крига, згадувати не буду, скажу тільки те, чого не було там, щоб конкретизувати ідеологічну лінію в підході до цієї п'єси.

Результати аналізу п'єси за автором.

Ідеологія автора — в п'єсі; порушені теми: любов у статевому і громадському відношенні, любов до машини, інтелігенція і революція. Україна і революція. В усьому, як автор порушив теми, в якому аспекті поставив згадані теми, як їх розв'язав, в усьому, як шило з мішка, пролазить ідеологія інтелігента винниченківського типу мислення, що весь сидить у старому світогляді. Відчуває пафос революції і не може зі старим порвати. Звідси — позитивні типи, особливо типи робітників, як такі, що він їх зрозуміти не може, але схиляється перед їхнім героїзмом, виведені схематично. (Шура тільки говорить слова, її вчинків майже не видно. Петро — зовсім блідий); типи інтелігента, дегенератки, інженера і інших з цього табору виведені куди яскравіше, з більшим знанням. Торкаючись різних тем, автор з тих самих причин або нічого нового не дає, або впадає в інтелігентський ухил. Жіноче питання — статева любов, автором ніяк не розв'язане. Ситуації, збудовані на любові, пристрасні й трафаретні, манеру писання наче взято у Винниченка, а висвітлення цього питання, устремління в комунізм не видно, а це одне з найболючіших питань сьогоднішнього дня. Звідси як Іра, так і Шура — дегенератки. Перша сексуальна, друга — цілком мужчина, чоловік. Любов або рухає всім, вона або зачеплює персонажа, або він на неї ніяк не відповідає. Уявна схема, і звідтіля такі крайнощі, а саме, що найпекучіше в темі, статева любов і соціалізм, найпекучіше питання зрілого комуніста, громадянина, який не може прийняти старих традицій, і йому тяжко знайти нові форми — цього ніяк не зачеплено, ніяк не висвітлено; в кращому випадку енергія автора пішла на змалювання “душевних страждань — невимовних мук, завданих любов'ю в масках, починаючи від винниченківської “Брехні”. Звідси таке непростиме явище в ідеології автора, що дегенератка Іра вся у статевому, наскрізь сексуальна жінка, рятує революцію. Кувадло — маска з “Дай серцю волю”. Іра — винниченківський тип, Петро — зовсім невиразний характер, світлотінь для Шури, не більше, Шура — уявлений автором тип, що зовсім не відповідає дійсності, про неї більше говорять, ніж вона сама діє. Ця ж сама безхребетна інтелігентщина позначається і на висвітленні теми України. В дії вона не виявляється. На цю тему лише кілька разів ведеться балачка загальними заяжоленими фразами про російських окупантів і т. д. При тому все це страшенно не на місці,

притягнуте за волосся силоміць. Справжніх сил українства, які брали живу участь у революції на Україні, сил опозиції, особливо дрібноміщанську, куркульську стихію, не використано, а на те місце притягнуто дочку колишнього власника заводу і інженера — персонажів у цьому відношенні нетипових. Це більше характерне для революційної кон'юнктури сил Росії, а не України. Звідси й бандити, такі типові на Україні, ніяк не виявлені і виведені схематичними постатями, що нічому не відповідають.

Те саме щодо теми “інтелігенція і революція”. Позитивний тип інтелігента виведений автором, тип солодкий до нудоти. Він б'є себе в груди, говорить про стару Україну, яку хоче покласти в трупарню, тип картонний, войовничий на словах. Він говорить добрі речі, але яке це має відношення до заводу, до його відбудови, до стимулювання робітників, до їх організації? Їхнє захоплення роботою з відбудови заводу постає стихійно. Завод — просто основа їхнього існування. Він не працює, і їм нема життя. Їх стимулює Шура, їх провокує Кувадло і т. д., а інженера Корнія ми ні разу не бачимо в цьому питанні активним. Тому такою надуманістю і нудотою відгонить від типу Корнія.

Загальне враження від трактування автором тем таке, що автор не дає наслідків обсервації життєвого процесу, — це матеріали з революційної літературної макулатури перших років, перетворені в доволі глибокій, хоч інтелігентській і малокультурній творчій уяві автора.

Форма п'єси — літературний конгломерат. Там і спроби дати символіку революції. “Любов і дим” — будова фраз і сцен у такому тоні: “Жар-птиця”, “Ленін ходить по заводу”, “Божевільність”, “Симфонія праці”, заявлені атрибути українського символізму Черкасенкового типу, “Казка старого млина” тут, і винниченківський натуралізм, і намагання відтворити сучасний побут, і все це в якихось шаблонних ситуаціях української побутової драми. Зарисовки типів страшенно невиразні, малосоковиті, а то, з малим винятком, і зовсім невиразні; взагалі, персонажі не схоплені, а, певно, встановлені українські театральні маски пристосовані для революційних обставин.

Винятками є деякі епізодичні постаті робітників, наприклад, Макар Божевільний. Краще змальовані Іра, Шура, Кувадло, — але ходульні, надумані. Щодо дальших технічних недоліків, то їх достатньою мірою виявлено при першому обговоренні п'єси по доповіді Криги. І я цілком згоден з висновками Курбаса. Немотивовані ситуації: готель, базар, ливарний цех, у сцені вибуху. Цінні сторони п'єси — це сюжет, кістяк побудови, деякі зарисовки масових сцен, деякі сцени, де виявлено побут робітника, де Ленін ходить по заводу, момент приїзду делегації від Леніна, базар. Найважливіше: глибина, яка криється, яка зачеплена і виявлена автором і яка надає п'єсі характеру епопеї. І слід тільки викинути, замінити певні теми новими темами, виправити ідеологічний рисунок, і п'єса, безумовно, стане цікава. Я намагався, хоч не вповні, не маючи ще сценарію, розв'язати ідеологію постановки і мій ідеологічний підхід до неї.

Ідеологія постановки: велетень після закінчення титанічної боротьби на воєнному фронті вступає в період не менш важких змагань — за від-



будову господарства. Викристалізуваний у вирі боротьби шматок буття пролетаріату в обстановці 1921 року, в боротьбі з непереможними перешкодами, голодом, руїною, бандитизмом, підпорядковує свої інтереси — інтересам загалу, позбувається традицій побуту, не без болю ламає старі форми життя, весь у пафосі творчого будівництва, підноситься до небувалих висот епопеї людства; він буде систематизувати громадську психологію в напрямку викликання своєрідного патріотизму, підбадьорювати у важкі моменти на шляху прямування до комуністичного суспільства. Наш відхід від попередніх методів, форм і підходу до спектаклю і до глядача, що обумовлений обставинами переходу від пафосу першого змаху революції до спокійного систематичного будівництва, повинен позначитись не тільки в питаннях формального порядку (перехід лінії до світла і тіні, перетворення в композицію театральних знаків і речей), а й змістового порядку (перехід від узагальнених ідей соціалізму, комунізму до життєвих деталей — питання статі, питання етики, моралі індивідуума і т. д.).

Звідси й передбачається цільова установка п'єси — на людину, комуністично спрямовану в порушених п'єсою темах. Переходячи до деталізації змісту, я розумію не деталі життєвих буднів у натуралістичному аспекті, — навпаки, явища такого порядку думаю або приглушити, або в крайньому разі піднести на височінь певного пафосу, що примусив би їх полюбити, — я маю на увазі конкретизацію ідей у тих формах побуту, які вже склалися, перенесення ситуації в конкретні середовища, форми організації радянської суспільності (в осередок, завком, раднаргосп, управління заводами і т. д.).

П'єсу уявляю собі так: виправити її ідеологічно в усіх зачеплених автором темах, та залишивши її глибину, підкреслити її кращим висвітленням її епічного малюнка. Цілком переробити, користуючись її дієвим стрижнем. На переробку штовхають не тільки причини ідеологічного, а й технічного порядку, оскільки автор накрутив майже дві дії літератури, яку треба буде викинути; також скороченню підлягають такі персонажі, як Тра і Кувадло. Взагалі, оскільки статовому і жіночому питанню надається зовсім відмінного від авторського висвітлення та установки, то всі персонажі, що їх рухає любов, будуть або відповідно змінені, або викинуті. Так само в темі інтелігента і України.

Конфлікт уявляю собі не за схемою боротьби червоних і білих, орендарів і робітників, чи як там. Конфлікт у п'єсі — це невпинне прагнення робітників відбудувати основу свого існування — завод; це означає боротьбу з перешкодами, з голодом, зі своєю ж таки неорганізованістю, невідомістю маси. Власні інтереси і колективні зі старими звичками, зі старими побутовими формами, саботажем, бандитизмом і т. д. Безумовно, колізія обіцяє бути заплутаною, але вона матиме на меті тільки підвищення напруження глядача. Конфлікт — у дійових особах і поміж ними. Підхід до переробки п'єси не вичерпаний, оскільки я не працював над переробкою. Я, вважаючи п'єсу недостатньою в розумінні матеріалу, намагався знайти відповідний матеріал. Довго копався і цілком випадково натрапив на такий матеріал, який мені потрібний — це роман Гладкова "Цемент". Матеріал захопив мене тим, що він якраз підходить до теми

цієї п'єси, тобто до відбудови заводу. У зачеплених питаннях, крім теми України, не віє надуманістю, а все це наслідки певного студіювання середовища, серед якого відбувається дія і художні, до певної міри, перетворення в уяві автора подані. Надзвичайно яскрава замальовка типів, живий діалог, що подається у драматичному характері, широкий розмах, вичерпні висвітлені обставини перших років радянського будівництва, конкретні форми побуту, яскраве їх змалювання, особливо побуту партії. Настільки цікавий роман, що я, читаючи його, ще й тепер не відійшов від захоплення матеріалом і, можливо, я й тепер говорю небезсторонньо. Матеріал настільки підходить до моєї п'єси, так доповнює даний матеріал, що я не міг на ньому не спинитися. Оскільки даний роман дуже важливий для цієї п'єси, то я хотів би про його зміст поінформувати товаришів, і навіть деякі місця з роману прочитати.

*(Бортник коротко переказує зміст роману).*

Я торкнувся головної і побічної дії. Яскравість типів і малюнків побуту буде у вас тоді, коли хто прочитає тут деякі сторінки роману.

*Курбас:* Це непотрібно.

*Бортник:* Маючи такий матеріал, ще раз скажу, що він соковитий і живий, і я не міг встояти перед тим, щоб його не використати. Через те я не вирішив ще питання про постановку, а саме: або покористуватися п'єсою “Любов і дим” і використати матеріал роману Гладкова “Цемент”, або зробити інсценізацію роману, оскільки роман багатий на драматичні діалоги, які дуже легко вкласти в рамки п'єси.

*Василько:* Я більше знайомий з п'єсою, ніж з романом. Через те деякі міркування можуть бути несправедливі. Я не згоден з Бортником, який виніс жорсткий присуд п'єсі “Любов і дим”. Мені здається, там є більше позитивного, ніж знайшов Бортник. Безумовно, п'єса слабка. Пригадую виразно, що перші дві дії аж просяться, щоб їх звести в одну. Переборщено з любовним моментом. Любов мала бути не тільки до заводу, це було й підкреслено завкомом. Я згоден з тими поправками, що їх дав Бортник щодо персонажів п'єси “Любов і дим”. Це щодо матеріалу.

Виходячи з конкретних міркувань, все ж таки я думаю, що обробити п'єсу легше, ніж написати нову чи інсценізувати роман. З другого боку, постає те, до чого ми не звикли за час революції. Ми безпардонно поведимося з автором. П'єсу Дніпровського Бортник не приймає. Як же тоді бути з п'єсою Дніпровського: чи піддати її такій величезній переробці, яка передбачається? Щодо наміру, — він на часі і був би дуже цінним внеском у наш репертуар. До цієї пори Радянський Союз не мав ще доброї робітничої п'єси. Тема у всіх відношеннях надзвичайно цікава. Чи роман, чи п'єса — не знаю. Вірю товаришеві на слово, що надзвичайно цікаві образи і надзвичайно багато діалогів. Коли справді справа стоїть так, то це такий факт, що примушує мене задуматися. А з другого боку, коли в романі “Секретар профспілки” також було багато матеріалу, то все ж таки у виготовлення п'єси вкладено дуже багато праці. Очевидно, коли Гладков переважає Дніпровського в діалозі і в ширшому змалюванні образів, побуту партії, коли задатися метою утворити кращу п'єсу і коли є час — то я тієї думки, що, очевидно, треба братися за роман. Коли ж виходити з

виробничих міркувань: давай швидше п'єсу — то треба домовитися з Дніпровським. Коли він не згодиться на великі переробки — тоді поставимо хреста, коли згодиться — тим краще.

*Кудрицький:* Половину Василько сказав. Щодо наміру — мені особисто намір уявляється прийнятним, корисним і потрібним. Таке накреслення конфлікту: прагнення відбудувати завод вважається вірним і дає великі можливості. Той матеріал, про який він говорив, — машиніст не робить запальничок, — це свідчить про багатство змалювання типів, ситуацій і т. д. Є багато місць, які свідчать про багатство матеріалу, і коли він має бути упорядкований, то мені вбачається, що це буде відповідати установці нашого сезону на те, що показувати і як показувати. Чи п'єса, чи роман: про п'єсу не можу сказати, не пригадую. При читанні п'єса видавалась мені несценічною, вона підлягає найкардинальнішій переробці; постає багато інших питань. Є дуже багато цінних мотивів, до котрих треба додати багато, щоб зробити п'єсу, тим більше спектакль. Може, роману вистачить на створення п'єси. Чи не можна було б розв'язати питання так: запросити Дніпровського до роботи над п'єсою, використовуючи ті мотиви, що в нього є, і вмонтовуючи матеріал, що є в романі. І коли Дніпровський буде вмонтовувати, то думаю, що його авторське самолюбство буде задоволене. На Щербатинського розраховувати важко, і це не корисно. Притягнення Дніпровського було б дуже корисним. Моя думка — інсценізувати роман, використовуючи думки, які цінні, прийнятні.

*Лішанський:* З боку технічного хочу додати: враження від читання п'єси Дніпровського негарне. І мені здається, що як би він п'єсу не переробляв, нічого путнього не вийде. Краще, може, було б домовитися з Гладковим і скласти сценарій, де б режисер цілком був паном свого творчого становища, але тоді не можна робити ставку на швидкість, а робити ставку на якість. Оскільки робота Бортника може бути третьою, то було б бажаним, щоб режисер сам склав сценарій, і ця п'єса мала б успіх і приємний вигляд.

*Бегічева:* Роман читала, п'єси не знаю. Думаю, що інсценізувати дуже легко. Гладков один час захоплювався тими диспутами, що йшли про комуністичну етику. Було багато зібрань, встановлювалися певні норми, потім це діло заглухло. І він, можливо, хотів це питання зачепити в романі. (Боротьба, що йде поміж робітництвом на заводі.) Роман дуже цікавий з боку характерів. Надзвичайно багато яскравих характерів, які зараз є, — їх витворила революція; це нові люди, які відходять від старого. Люди такі, як вони є у громадському житті. Це один з романів, що за останні роки найвірніше відтворив людей середовища робітництва й інтелігенції. Дивлюсь на роман, як на дуже добрий. Мішати з п'єсою на варто. Роман сам по собі може бути добрим драматургічним твором. З боку технічного сценарій можна самому написати.

*Кудрицький:* Гладкова притягнути до роботи буде доволі важко. Інсценізовано слабко, і це може принести замість користі шкоду.

*Бегічева:* Роман вже інсценізували. Сценарій можна було б виписати. Критика на цей роман є в "Книгоноші". Я проти того, щоб його мішати з п'єсою.

*Тероженко:* Щодо цільової установки, то це зовсім на часі. Щодо матеріалу, то його так багато, що треба боятися, чи вистачить часу на те, щоб втиснути матеріал у рамку, щоб глядач міг його продивитись. На мою думку, цей спектакль мусить дуже гарно вплинути на глядача, і глядач його прийме цілком. Щодо технічних моментів, погодити питання чи з автором роману, чи з автором п'єси — це питання технічне. Не треба забувати про третю силу — про режисера, який повинен використати і одне, і друге.

*Шмайн:* Про намір. Якраз тепер у “Московській правді” заторкнуто філософію епохи. Питання таке: чи ми котимось до соціалізму, чи до капіталізму. Питання дуже важливе. В цьому романі бачимо, як символ, у побуті яскраву відповідь. Ми бачимо, що котимося до соціалістичного ладу. Проблема ця в житті широка. Чи роман, чи п'єса? Не пам'ятаю. Загальне враження від п'єси: якийсь песимізм, незважаючи на те, що є відбудова. Тут буде складання двох матеріалів, як “Цемент” і п'єса Дніпровського, символізм з інтелігентським відтінком. Принципово краще зробити п'єсу з роману, коли вистачить матеріалу. Є ще роман Коллонтай “Любов бджіл трудових”.

*Бегічева:* Щодо “Любові бджіл трудових” — це просто жіночі балачки. Коллонтай кинулася в бік еротики. Подивитися можна.

*Лішанський:* Щодо технічних порад. Не треба опускати руки, що Гладков не візьметься за роботу. Бортник сам може скласти сценарій. В тому перепона, чи автор дасть принципову згоду? Раджу не опускати руки.

*Курбас:* Я думаю, що ми можемо розв'язати питання так: з огляду на те, що ми не знаємо роману як слід, ми не можемо дати яких-небудь імперативних порад. Бийся, як риба об лід, пам'ятаючи, що 20 листопада ти почнеш репетиції, і це повинно бути для тебе вказівкою. Правда, може, добрий роман Гладкова, наполовину погано п'єса Дніпровського, — проте під запитанням стоїть, чи з роману зробити п'єсу, чи п'єсу переробити. Рахуватися з тим, що матеріал розкладений, і в ньому проглядає структура п'єси; однак з цього не впливає такого яскравого драматичного сюжету, який має ця сама п'єса. І, нарешті, з Дніпровським таки легше домовитися, оскільки він ближче, можна поїхати до нього, посидіти місяць, він може сюди приїхати, в усякому разі, треба мати це на увазі. Я не хочу цим сказати, що треба обов'язково давати п'єсу Дніпровського. Я не знаю роману. Вибір матеріалу для постановки залишається на розсуд т. Бортника — з тим, щоб він не забував, що наше завдання, як театру, полягає в тому, щоб піднести нашу драматургію. Постановка п'єси Дніпровського після переробки була б для нього колосальною школою, яка могла б його переробити цілком, як робочу силу, могла б цілком перевернути його світогляд. Він здатності певні має, це ми бачимо з його п'єси. Єдиний аргумент — це те, що роман — яскрава побутова річ, а п'єса напівсимволічна і одне з іншим не складається. Якраз цю частину Бортник думає викинути. У Дніпровського є дуже яскраві побутові картини. Побутова соковитість не є виразною в п'єсі Дніпровського. Можна це як-небудь погодити. Вирішення не можемо прийняти. Ми довіряємось т. Бортникові настільки, що він знайде правильний шлях.

*Бортник:* Вся справа в тому, що, безумовно, п'єса має настільки цікавий кістяк, що в нього можна вкласти який хочете матеріал. Одначе я, працюючи з письменником, не можу йому втовкмачити так, як треба, щоб він це зрозумів, яскраві конкретні образи. Буду змушений порадити йому покористуватися романом Гладкова. Фактично роман я прочитав після накреслення постановки. Ніщо не дасть йому краще зрозуміти мої думки, як саме цей роман. Хребтом до постановки може послужити п'єса, трампліном — роман. Боюсь тільки, чи згодиться автор переробляти п'єсу, беручи чужий матеріал. І я Дніпровському не вірю, що він дасть кращий матеріал сам по собі.

*Курбас:* Може бути, що він згодиться. Вам важливий не роман, не точно те, що в романі, а щось таке, що було б для спектаклю, для вашої постановки, для теми, щось того характеру, що є в романі. Треба схитрувати, взяти одну, другу постать із роману.

*Ухвалили:* запропонувати т. Бортникові протягом 24 годин вирішити самому питання, чи він ставить за романом п'єсу.

23. 09. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 56

**Присутні:** *т.т. Курбас, Кудрицький, Бортник, Тягно, Щербатинський, Дубовик, Шмайн, Івашутич, Макаренко, Лішанський, Бегічева.*

Порядок денний: Свято відкриття сезону.

*Курбас:* Згідно з завданням зроблено проект сценарію. Зараз він роз'яснений у такому вигляді, що можна братися до його написання. Музику замовлено. Пише Вериківський. Було кілька проектів із досить розвиненою фабулою, але вирішили: чим менше буде загострених фабульних моментів, чим більше буде умовності святкового спектаклю, тим буде краще. Справу звели до дуже простих положень.

Після увертюри, яка буде грандіозною, виступить речник на сцені, який після привітання всім, хто прийшов, сповіщає, що сьогодні відкривається четвертий сезон "Березоля". Говоритиме до публіки патетичними, лозунговими, яскравими й епіграматичними періодами, навперемінно з чисто статейним, програмним, сухим, інформаційним, що торкається: 1) минулого "Березоля"; 2) його платформи взагалі. Закінчить привітанням і сповіщенням, що ті, які хочуть бути до певної міри панами становища в побуті і в культурі, приходять з привітаннями й подарунками "Березолю" в його новому сезоні. І під музику, що характеризує кожного з них, виходять такі персонажі (всіх персонажів буде сім партій, кожен з них виголошує свою критику "Березоля", свої побажання "Березолю" і дає якийсь подарунок, що символізує його побажання, і закінчує епіграмою, що має зв'язати їх усіх), що розкриває його в усій його суті. Перший персонаж — Всеукраїнська Просвітянка в українському костюмі. Вона може подарувати українські шаровари. Другий — виходить російський обиватель, що, зітхаючи за "Осінніми скрипками", дарує клітку з канаркою. Третій — непманська пара, що дарує теж щось відповідне до свого штанд-

пункту. Четвертий — революційний російський інтелігент (на кшталт Бачеліса), він може дарувати книжку “Москва, як театральна Мекка” або щось інше. П’ятий — поет із Харкова, буде ясний натяк на Поліщука, на його міщанський бік, на їхню установку на заробіток, на перехід з групи в групу. Цей може дати автобіографію свого друга. Далі — три театральні персонажі: перший — театральний кар’єрист (режисер), другий — театральний міщанин (режисер), третій — малоросійський актор. Виходять усі три. Перший — Марко Терещенко (сьогодні перший день сезону... актори будуть у гримі); другий, Гнат Юра, буде говорити “про театр глибокого нутра, про поглиблений реалізм” і третій — малоросійський актор. Останній — академік, який може піднести портрети поетів, що були революціонерами,— є навіть ідея, щоб портрети заговорили (коли він їх викликає, щоб підтвердили правдивість слів, портрети заперечують). Всі відходять на задній план, стоять, виступає речник і підказує, що слід зробити з цими подарунками та побажаннями цих персонажів. Із зали виступає речник і говорить високо патетичну промову щодо того, яким має бути театр,— це позитивний момент, який ми не хочемо виводити на сцені. Голос із зали пропонує спалити подарунки. З парадом під музику подарунки кидають у резервуар, і в певних переборах музики сезон оголошується відкритим.

Ми хотіли досягти певної закінченості в собі даної штуки, відтак певного театального символу в цьому, по суті ж якнайяскравішою подачею вступної промови речника і голосу з зали (певна програма знешкодження цих самих ворожих нам персонажів). У побудові своїй це має бути в наростанні. Музика, звичайно, багато буде значити, оскільки вона здебільшого у всій урочистості буде мовчати, гратиме тільки увертюру, моменти закінчення і т. д. Постановочні моменти ще не передумані. Цікаво одержати від вас деякий матеріал для цього, деякі міркування з цього приводу.

#### Міркування:

Інтелігент, що бореться за маси (“добра робота, але маса вас не зрозуміє”). Матеріал — анкети. Вивести критику. Порівняння з репертуаром російської драми (непман). “Березіль” повторює те, що робить Москва. (Позитивно висвітлити, що “Березіль” нічого не має від Москви.)

1) шаровари, виразні; 2) канарка, з портретом Чехова; 3) непманська пара — “Повія”, “Заколот імператриці”, “Кирпичики”; 4) ревінтелігент — портрет Луначарського і шість томів його творів; 5) поет із Харкова або місцевий український поет — претензія на інсценізування його віршів; 6) кілька пудів творів “Плуга”, вивезти на возі або на плузі; 7) кар’єрист-режисер — дарує кар’єристичну драбину, по якій він пройшов (Терещенко — “дайте мені нагоду з добрими акторами попрацювати”). Щодо костюма — стеження за модою обов’язкове; 8) міщанин-режисер — використати статтю “Андрія Дулі” з “Барикад театру”. (“Героїчний експресіонізм” чи щось таке.) Гнат Юра особливо смачно п’є чай — у нього велика склянка, півлітрова. Дарує склянку від чаю. Малоросійський режисер — ковбаса і чарка, говоритиме українсько-російською мовою; 9) академік — портрет Пушкіна, когось із наших українців і старих західноєвропейців.

Після промови із зали, де говориться про позитивну програму, що треба робітникам від театру, тут у широких запальних словах висновок: дурниці — подарунки спалити. Це може бути до певної міри в діалозі з речником. Це виправдає те, що речник може звернутися до публіки з пропозицією голосувати: хто проти того, щоб спалити? Можна додати ще й те, що хто згоден, хай плеще, і тоді під оркестр, ясно-червоний вогонь, кидають подарунки в якийсь резервуар. На сцені темно — приготування до вистави.

Речник — Бучма. Персонажі — Макаренко, Василько, Івашутич, Карпенко, Бортник, Ільченко, дві жінки.

Завдання — Івашутичеві дістати анкетний матеріал.

Щербатинському — писати: три театральні персонажі — українську просвітянку, російську обивательку, непманську пару.

Ярошенкові — інтелігент, поет, академік.

Залишаються речник і голос із зали (Савченко Я.)

Долину викликати телеграфом — 10/X прибути.

7. 10. 1925 р.

## ПРОТОКОЛ № 7

**Присутні:** *т.т. Курбас, Кудрицький, Бортник, Тягно, Шмайн, Дубовик, Бегічева, Райцис.*

Порядок денний: Справа видання бюлетеня.

*Курбас:* Справа видання бюлетеня, тобто номера неперіодичного журналу, по змозі репрезентабельного, не ілюстрованого, дуже ділового, в якому ми, по-перше, могли б зробити те, чого досі не мали змоги зробити, бо преса не в наших руках. Це має бути журнал, у якому була б висвітлена наша робота з тих штандпунктів, що в нас є, театральна ситуація з тих штандпунктів, які в нас намічені; була б дана відповідь на те фальшиве висвітлення, яке по відношенню до нашої роботи мало місце; і, найважливіше, цей збірник був би сигналом для початку певної третьої стадії післяреволюційного українського театру. Маю на увазі цей момент, коли я вже не раз згадував, що “Березіль”, як організаційна форма лівих сил, себе пережив. Він не відповідає своєму призначенню. “Березіль” треба скасувати. Замість нього мусить постати якась інша організація, яка могла б об’єднати ліві революційні театральні сили на Україні під певними лозунгами, в яких не було б критично багато вузьких вимог, які ставляться до наших членів у “Березолі”, яка дала б змогу охопити театральну справу в ширшому масштабі, створивши для кожного революційного мистецького театального діяча на Україні певний центр, із котрого, як із усякої ідеологічної лабораторії, могла б початися цілком нова фаза театального життя на Україні.

Чи вважаєте потрібним піддати критиці, що дійсно настав момент, що треба викинути новий лозунг, бути зобов’язаним супроти громади, супроти нашої справи, яку ми заступаємо, зв’язані організаційною формою: Шевченко в Харкові, Бондарчук у Вінниці, Лопатинський у ВУФКУ, режисерський молодняк, що з’являється на горизонті,— хоч він не зовсім

відповідає своєму завданню і основній установці, одначе за своїми симпатіями може бути використаний у тому розумінні, що може бути штовхнутий на певний потрібний для справи шлях. Вони мають певні симпатії, а на ділі певної колективної роботи немає. І не тільки режисери, а й актори, що розкидані тут і там, цілком здоровий елемент,— вони за лозунг нового побуту в театрі піднімуть боротьбу. Чи вважаєте за потрібне про це говорити? Ми не маємо ніяких уповноважень про це говорити; справа на правлінні обговорювалась, але оскільки ініціатива досі в моїх руках і оскільки вже занадто прозоро і ясно, що справа дійшла до цього моменту, то ми можемо завбачити всякі вирішення і дати певні завдання.

*(Прийнято пропозицію т. Курбаса: обмінятися думками щодо самого журналу.)*

Знаючи приблизно, яку роль має зіграти журнал: з'ясувати з наших штандпунктів і подати певний сигнал для нового об'єднання, для нової фази праці, нам доводиться окреслити характер збірника. Збірник може бути, як лантух без ніякої форми, де зібрано все, що є для друку: від маленької замітки до великої статті. Все всуміш. Це можливий характер. Цей характер журналу має добрі й погані сторони. Добрі сторони в тому, що він розв'язує руки щодо своєї програми. Можна друкувати все, що завгодно. Погано те, що він своєю безформністю буде якось впливати, дуже випадково, і то на зовсім побічні психологічні моменти у глядача. По суті, оскільки там буде сказано щось потрібне — то хіба це так важливо, що він не буде ні збірником, ні журналом з обов'язковими для журналу розділами? Я не знаю. По-моєму, це випуски кількох аркушів друкованого паперу.

*Кудрицький:* Пропоную випустити книжку на взір пролеткультівського альманаху.

*Бортник:* Форма видання журналу невідома, бо ми не знаємо його цільової установки. Цільова установка подана в певній формулі. Формула не пророблена. І оскільки йдеться не про минуле “Березоля”, а про третю стадію і про ті вимоги до її організації, які поставимо собі, вони надають форми заклику, яким має стати видання. Дуже важливо подумати про нашу третю стадію. Треба підрахувати наші минулі недоліки і подумати про те, щоб у майбутньому вони не повторювались. Мені здається, що раніше, ніж перейти до обговорення видання, треба конкретніше і, може, не сьогодні розробити питання нашої установки на майбутнє, і, можливо, з певним поглядом назад, щоб краще дати перспективи. Між іншим, це питання дуже пекуче і в нас, і всередині “Березоля”. Справу треба висвітлити не тільки назовні, а й усередині. Далі, важливо не забути про той збірник “Березоля”, про який ми говорили і який треба, безумовно, видати, щоб усе-таки лишився якийсь зафіксований слід певного періоду роботи. Ми перейшли кілька форм театру, і жодна з них не має останку в літературі. Трете — це бюлетень, наша трибуна зараз. Такі три вимоги до обговорення питання я собі з'ясував.

*Курбас:* Щодо першого: ясності в цільовій установці,— я думаю, що яснішого, по-моєму, не треба, як те, що “Березіль” має і повинен сказати зараз те, чого він не міг сказати. Це значить, що ми маємо говорити про



нашу установку в цьому сезоні, критику критики, відповідно погляд, певний розріз, так, як він у наших розмовах уклався чи укладається, взагалі становище нашої культурної справи у нас на Україні — в нашому висвітленні. Ми не сказали ніде нашого ставлення до сучасної мистецької (по лінії ідеології) ситуації, угруповань, трансформацій. Ніде, крім “Червоного шляху”, де була наша подяка товаришам, що приїздили до нас на відкриття сезону, і з’явилась вона тільки-но в останньому номері; щодо всіх інших подій нами нічого не висловлено. Люди не знають, на якому штандпункті ми стоїмо, люди цілком фальшиво про нас думають. У нас по відношенню до нашого штандпункту назбиралося багато матеріалу, що ілюструє правильність нашого становища, — він також ніде не зібраний і ніде не продемонстрований. Нарешті, справа гуртування наших однодумців. Одне слово: те, що на теперішній день, сезон, рік не сказано, а повинно бути сказано, — це повинно бути цільовою установкою. Всі ці справи вимагають свого висвітлення. Збірник треба видати. Колись скличемо засідання з таким порядком денним і зробимо це. Важливо: те, що зараз гаряче й пекуче, — сказати й опублікувати.

*Капля-Явороський:* У такій справі, як видання, треба підійти з такого боку: зважити об’єктивні причини, що змушують нас випустити це видання, і зважити суто березільські причини, що від нас вимагають видання, і, поставивши питання в такій площині поміж цих двох чинників, в той чи інший бік розв’язати справу видання. “Березіль” за весь час свого існування не заявив про себе як мистецька одиниця, не заявив про себе, про свою ідеологічну лінію мистецьку, не торкаючись дрібних статей із “Барикад театру”, де ледве-ледве щось було; і, перевіrivши шлях “Березоля” до сьогоднішнього дня, можемо побачити, чого від нас зараз вимагає суспільство, і що ми, як такі, що маємо право на існування, вимагаємо від суспільства. Висвітлювати весь історичний шлях “Березоля” немає рації. Це справа періодичного видання — висвітлювати це. Нам треба видати якусь книжку принципового характеру, тобто зважити наше становище, і, з цього виходячи, побудувати програму такого збірника, в усякому разі не давати висвітлення, не спинятися на різних історичних процесах, а зайнятися тільки виданням збірника з принциповою програмою.

*Шмайн:* Може, краще видати щось на кшталт “Театрального сезону 1926 року”, куди ввійшла б і цільова установка нашого сезону, певний підрахунок того, що зроблено до сьогоднішнього дня, і проєкції щодо закінчення сезону. Сюди ввійдуть фактори, що сприяють сезону, і критика, і її ставлення до нас, і місце в театральному житті, і наше ставлення до неї. Сюди ввійде глядач і його ставлення до нас, наша оцінка театральної проблеми, і сьогоднішня стадія. Оцінка театрального сезону на Україні взагалі.

*Кудрицький:* Я не згоден із Шмайном. Не уявляю собі, що скаже Курбас, але думаю так, що час, який наспів, він має такі особливості, які примушують до інакшого характеру того, що має бути написано. Ми живемо в час ревізії. Ревізія ЛЕФу, диспут між Хвильовим і цілими групами, диспут про український театр в Академії Наук, — весь час стоїть під знаком підсумування і перспектив на майбутнє. І коли Курбасові доведеться пи-

сати про майбутнє, — то доведеться згадати дещо з історії “Березоля” за весь період існування. Коли піднімається питання, що “Березіль” входить у нову, третю стадію — то доведеться згадати й старе. Тут зводити до перспектив і підсумків одного сезону не можна.

*Курбас:* Це не підсумування сезону. Вірно те, що акцентував Шмайн, що треба сказати про все, що тепер є.

Зміст, по-моєму: 1) ставлення до “Березоля”; 2) до нашого театру; 3) до театру українського взагалі; 4) до театру союзного взагалі; 5) до театру всесвітнього взагалі; 6) до української культури взагалі; 7) до всесвітньої культури взагалі.

По-моєму, найвідповідальнішою формою буде форма журнального типу. Заголовок: неперіодичний огляд театральних справ. Там може бути і бібліографія, і хроніка. Певне охоплення довільного періоду часу і певні перспективи на майбутнє.

Теми:

1. Поточний сезон у “Березолі” (характеристика: установка, публіка, ставлення, матеріальні справи, трансформації внутрішні). — Бортник.

2. Диспут в Академії Наук про український театр. Ступінь вихованості нашого театрального глядача, наша безґрунтовність серед українського громадянства; виписати зі стенограм всі цікаві фрази, що говорилися, наприклад, сучасний театр по лінії балету і т. д., їхнє спізнення на п’ять років. Підсумкове враження. Погляд нашої інтелігенції на театр, ступінь їх розвитку, — це доведе, чому театр із тією інтелігенцією в незгоді, чому вони нами весь час незадоволені, а через п’ять років лають нас за те, чому ми не робимо того, що робили п’ять років тому, і хвалять інших за те, що роблять те, що ми робили п’ять років тому. — Тягно.

3. Українська критика. Що таке критика взагалі, театральна зокрема, чого ми хочемо від критика, що таке наші критики, які рідко розуміють нас. Упередженість до провінційної творчості; що б не робилося — воно звідкись обов’язково взяте. Наприклад, критика Ізмаїла Уразова: тому, що він бачив “Джیمмі Гігінза” під кінець сезону, — він зробив висновки, що це все взято з Москви, з постановки Завадського, яку показано на три місяці пізніше. Далі — критика Красовського: Курбас іде від Мейерхольда, в першому періоді Курбас наслідує Камерний театр — тоді, коли Курбас нічого цього не бачив. У “Газі” — Камерний театр плюс біомеханіка. Це перли. Коли б ми “1905 рік” ставили в Харкові, то Уразов, що міг бачити цю постановку в Москві, сказав би, що це все взято з Москви, хоч там постановка йшла на два тижні пізніше від нашої. Це тенденція — бачити у провінційного українського режисера завжди копію чогось, допускання думки, що він сам нічого не може зробити. Якого критика ми хочемо? Це повинно змінити їхнє ставлення. Наприклад, Туркельтауб — “у “Джیمмі” є випадковий монтаж різних планів”. Так само, як “випадково” вийшла в “1905 році” гітара і ліжка у Розенцвейга. — Пігулович Зіна.

4. Ситуація на художньо-ідеологічному фронті (в зв’язку з ревізією ЛЕФу, в зв’язку з загальною реакцією і висновок із сьогоденного дня для “Березоля” як театру). — Кудрицький.

5. Останні слова. Мамонтів. — Дубовик.

6. Вивчення глядача — в усіх українських театрах зараз це робиться. Скрізь анкети. В цій статті дати критику всіх відомих зараз засобів, виказати їхню неповність і недосконалість, ненауковість, однобокість, і констатувати, що шляхом комбінацій робляться ці практичні висновки для сьогодишнього часу, але ні один з них не задовольняє. — Шмайн.

7. Сили видовищної культури на Україні (режисура, актори, школи, чого їм бракує, де порожні місця, справи в кіно, кінорежисурі, кіноорганізація, виробнича кінополітика. — Бегічева.

8. Ейзенштейн про "1905 рік". — Курбас.

9. Документи шароварної культури — конструкції малюються, п'еса готова, чекають ескізів конструкцій і костюмів (спільна стаття).

10. Третя фаза — Курбас. ("Молодий театр"; "Березіль"; певна пропозиція.)

11. Термінологічний куток. — Макаренко.

12. Драматургія на Україні. — Капля-Яворовський.

13. Одна мова. — Ніковський.

14. Українські видовищні журнали ("Нове мистецтво", "Театр", "Музика і кіно", "Кіно"). — Лішанський.

15. Видовищні угруповання на Україні. — Лішанський.

Обіцяли дати статті: Бондарчук — про вінницький сезон; Шевченко — про харківський сезон; Лопатинський — про Одеський театр.

Окрз'їзд Робмису в Києві. — Макаренко.

З'їзд Робмису в Харкові. — Макаренко.

Техсекретар журналу. — Капля-Яворовський.

Назва — "Театральний огляд". Неперіодична трибуна "Березоля".

Емблема "Березоля". Зшиток перший.

Обкладинка — художники Шкляїв і Симашкевич.

21. 01. 1926 р.

**“КИЙДРАМТЕ” — “БЕРЕЗІЛЬ”**

---

---

## **ВИСТУП НА ЗБОРАХ ТЕАТРУ ПРО ПОСТАНОВКУ ШЕКСПІРОВОГО “МАКБЕТА”**

Зараз не до театрів, не до нас. Ми, група відданих справі революційного театру акторів, що ще не розбіглись, як інші, по домівках, повинні власними силами, шляхом великої самопожертви і упертої волі зберегти ті революційні здобутки в українському театрі, яких ми досягли. Не розгубити серед голоду і холоду тих дорогоцінних зерен нової пролетарської культури, які нам удалося виростити в боротьбі з реакціонерами у мистецтві. Коштів у нас нема, у нас є лише воля до боротьби за новий революційний театр, за наші передові переконання у мистецтві.

Я вбачаю зараз єдиний реальний вихід: хтось з-поміж нас мусить взяти на себе важку, невдячну чорнову режисерську роботу по виготованню компромісного репертуару, який би нас годував, давав можливість нашому колективу прожити, не розбігтись до кращих прийдешніх часів. Це має бути репертуар, який не потребуватиме коштів на декорації, костюми, перуки. Ці п'єси доведеться готувати з п'яти-шести репетицій і щотижня давати прем'єру. Серед нас, крім мене, нема досвідчених режисерів. Я пропоную просити товариша Василька, який недавно вдало дебютував, взяти на себе цю невдячну роботу.

А я у вільний від акторської праці час засяду за виготовання режисерського постановочного плану нашої програмової роботи — “Макбета” Шекспіра.

Постановка шекспірівської трагедії в умовах розрухи буде революційним актом, демонстрацією нашої творчої потенції, наших мистецьких прагнень. Не забувайте, що це буде перша в історії українського театру постановка шекспірівської п'єси. Задля такої мети можна і поголодувати, і напружити всі свої сили!

*Липень 1920 р.*

### **НАСТАНОВА ДО ТРАГЕДІЇ “МАКБЕТ”**

Прошу до понеділка виписати всі ролі, попрацювати над зрозумінням тексту, привчитися абсолютно гладко і чисто читати вірші, по змозі за-своїти текст. П'єса йде з 4—5 репетицій, постановка трішки замислувата, і виключно від того, наскільки буде активним відношення тт. артистів до праці, залежить, чи піде вона за 2 тижні чи, може, за місяць. Коли ж за місяць, то останній тиждень прийдеться репетирувати в голоді. Помічники будуть оголошені пізніше.

Прем'єра призначена на 14 серпня 1920 року. Хто розуміє весь жах такої гри слів: “Шекспір, перший раз — “Макбет” — з 5 репетицій”, той не пожаліє поту і одной-двох безсонних ночей для добра великої нашої

справи. Закликаю до найбільшої енергії, підйому, твердості. Всі за всіх! Всі за спектакль! Не ждiть, поки вам роботу дадуть в руки. Помагайте режисерам, костюмерам, машинiстам. Робимо велике, iсторичне для українського театру i культури дiло! Всю свою душу i енергiю киньте в вогонь творчої праці над “Макбетом”. Не гiдний участі в iсторичних подвигах той, хто до мистецтва вiдноситься по-крамарськи. Хай закипить робота в театрі так, щоб ми опритомнили вiд найвищого напруження тільки після прем’єри.

1.08.1920 р.

### **З ЗАУВАГ ДО ПОСТАНОВКИ “МАКБЕТА”**

Вiдьми — це персонiфiкація зла, прагнення влади, через трупи людей, друзiв. Вiдьми — це втілення абстрактного поняття в людській подобі. Таким чином, вони в жодному разі не повинні бути банальним зображенням казкових, вiдомих нам з дитячих казок страшних, сивих, носатих, беззубих бабусь. Вони — це думки, бажання, непереборні прагнення, що опановують людину, нiби легкі, нiби солодкі, але водночас владні й загрозові.

Серпень 1920 р.

### **НАЦІОНАЛІЗАЦІЯ КИЇВСЬКОГО ТЕАТРУ**

З 30 листопада “Киїдрамте” перейменовується на Державний Мандрівний зразковий театр Народного Комісаріату Освіти УРСР. Завдання нового театру буде: дати пролетарським масам здорове революційне мистецтво, добірний революційний репертуар сучасних i класичних п’єс. На протязі року повинен новий театр підготувати трупу для виступів у центрі.

Репертуар театру поповнюється новими п’єсами у великій мірі соціального змісту i революційного настрою. В найближчий час із класичного репертуару трупа підготує п’єси Гоголя, “Гайдамаки”, iнценізацію теми Т. Шевченка, яка мала минулого року в Києві небувалий успіх; далі “Народний театр” (“Вертеп”), “Бісівський дiм”, “Боротьбу” Голсуорсі, “Апостола диявола” Шоу, “Ромео i Джульєтту” Шекспіра та з революційного репертуару цілий цикл п’єс з історії Французької революції.

В Умані театр має залишитися до весни, після чого їде на південь. На другу зиму театр буде грати в Харкові.

Вся увага нового театру буде звернута на студійну роботу у внутрі театру, щоб приготувати серйозний репертуар в солідному обробленні.

Крім цього, на другий тиждень буде одчинена студія драматичного мистецтва для осіб з-поза театру, що бажать працювати на театральному полі.

Згоджується багато охочих; з усіх сторін обсипають уповноважених театру питаннями про день відкриття студії, про умови для тих, що бажали б туди поступити i т. п.

Найближчою прем’єрою Держдрамтеатру будуть “Гайдамаки”.

3.12.1920 р.

## **СТУДІЯ ДРАМАТИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДЛЯ АРТИСТІВ КИЇВСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ**

Дня 4-го цього місяця відбулося відкриття Студії драматичного мистецтва для артистів “Кийдрамте” в Умані при участі всіх членів трупи. З огляду на необхідність зблизити театр, у якому ще багато старих пережитків сучасного життя, та створити нові форми, які відповідали б психіці даного моменту,— студія дбатиме про це, щоб підготувати артистів до їх нових завдань.

Студія повинна забрати акторам увесь свобідний час від професії, щоб використати особисту ініціативу кожного з них. Вона повинна допомогти акторам добитися правильного методу праці і повного пізнання своїх недостатків. Завданням студії, крім цього, є те, щоб виробити у акторів в усіх питаннях щодо театру і мистецтва свій власний погляд і познайомити з усіма поглядами на драматичне мистецтво, як рівно ж запізнати їх з істотою інших мистецтв, як музика і малярство.

Всі питання будуть розроблюватися самими акторами. Крім цього, будуть читатися і лекції осіб з-поза студій. Головну увагу буде звертатися в праці студії на вимоги, які ставить до мистецтва революція, і на колективну творчість.

10.12.1920 р.

## **ДРАМАТИЧНА СТУДІЯ ПРИ УМАНСЬКОМУ РАДПРОФІ**

При від'їзді з Києва кийдрамтруппа рахувалася з потребами провінції в ділянці драматичного мистецтва, і для того складено трупу так, щоб у ній находилися люди, що могли б бути й педагогами. Рішено було, всюди, де б не перебував театр в часі своєї мандрівки, закладати студії, притягати до них всю живу частину молоді та залишити після себе серйозну трупу з учнів, як вогнище українського театрального мистецтва. Студія така має бути школою, де учням подаються елементарні основи театральної освіти, і для того будуть в ній викладатися дисципліни з практичним характером, як жест, постановка голосу, художнє читання, мімодрама, пластика і грим.

21.12.1920 р.

## **“ГАЙДАМАКИ”**

*Загальні вказівки*

Це ставлення задумане як соціальна трагедія, як війна Алої і Білої Розі. Основний акцент режисера — не на національну романтику, а на соціальну боротьбу. Протиставлення народних мас і шляхти польської. “Єврей — між молотом і наковальнею”. Він робить свої вчинки, примушений погрозою власної смерті.

Постановка має бути *монументальною*, тобто із внутрішньою динамікою і зовнішньою статикою. Монументальність — це перш за все простота, ясність і загальна значимість форм і змісту. Це мистецтво великих пристрастей, могутніх страждань, високих екстаз, цільних характерів, різких контрастів, швидкої дії, широких і спільних ідей, конкретних оригінальних образів, простих ліній, яскравих фарб, великого масштабу, що відповідають цілим періодам соціально-політичних рухів, окремих класів людності.

Звідси ясно, чому акцент не на побутовій подачі (Невольник, Богдан у старому театрі), не на деталі образу, а на його ідеї (соціального змісту).

У ставленні вжити принцип живої стіни. “Десять слів поета”, десять жіночих постатей.

Все виразно, гостро, чітко.

У пантомімах — строго під музику.

У групах — поєднання, організованість, а не випадковість.

У любовних сценах — лірика, а не солодке “проникнення”, що натякає на самі любовні переживання.

“Де моя Оксана?” — актор мусить питати сердечно, а не кричати на Лейбу.

У конфедератів (і в усіх) — широкий, великий рух, статуарність. Монументальність!

Монументальний стиль — тобто з великими масштабами, з широкими схемами соціологічного порядку.

“Гайдамаки” — трагедія, драматичний твір, який шляхом виявлення впертої боротьби з великими перешкодами та тяжких страждань людей, обдарованих могутньою душевною організацією, викликає у глядачів здивування і співчуття, а тоді явно — загибель усіх...

1920 р.

## **“ЗАТОПЛЕНИЙ ДЗВІН” — ВИСТАВА УКРАЇНСЬКОЇ СТУДІЇ-ТЕАТРУ В ДЕРЖДРАМІ**

Мистецтво театру потребує такого широкого знання та освіти, як і інші мистецтва. А то виходить так: щоб бути добрим інженером, будівничим, музикантом, потрібна і загальна освіта, і фахова, наукова, і технічна підготовка. А от щоб бути добрим режисером або актором, можна обійтись без всякої освіти. Тим часом якраз театр, яко мистецтво складне, синтетичне, потребує найбільшої освіти, що яскраво підтверджується тим, що всі сучасні видатні режисери, як Рейнгардт, Фукс, Креґ, Комісаржевський, Мейерхольд, Євреїнов і інші, вийшли з науково підготовлених теоретиків театру. В російському театрі, завдяки більшій театральній культурі і давньому існуванню серйозних театральних шкіл, народилась вже нова генерація освічених і культурних режисерів і акторів. У нас же немає цього, і вся наша надія на наші нечисленні студії: вони повинні дати нам того майбутнього свідомого робітника театру, який прийде на зміну старого актора-ремісника. Але для цього наукова освіта повинна бути поставлена в них солідно.



Отже, ми й повинні дбати про те, щоб наші студії стояли на відповідній висоті, щоб вони здолали виконати таке своє призначення. Це є справа загальнодержавного значення й ваги.

Тепер пригляньмось до здобутків нашої Харківської української студії-театру, як вони виявились на показовій виставі цієї студії — “Затоплений дзвін”.

Здобуток цей нас цілком не задовольняє. Насамперед не можемо ми згодитись з загальним напрямком студії, з тим принципом, який покладено в підвалину її роботи. Принцип цей (свідоме або, може, й несвідоме) нехтування роллю руху в мистецтві театру. Як відомо, основа театру якраз і є рух, а не слово. Без руху нема і не може бути театру, як без слова — літератури. Тому-то рух повинен стояти в мистецтві актора на першому місці, і матеріал цього мистецтва — живе людське тіло в русі, гра актора є гра всього його тіла, а не якоїсь однієї частини його, і слово, річ, мова є тільки часткове виявлення цього загального руху, цієї загальної гри тіла, нарівні з жестом, мімікою, ходом. Таким чином, справжнім, досконалим актором буде тільки той, що грає цілим тілом, а той, що добре владася тільки річчю, мистецтвом словесного виразу без мистецтва виразного руху, — той буде тільки декламатором.

Отже, таких декламаторів готує нам українська студія-театр, і в цім полягає велика небезпека її праці для майбутнього розвитку нашого театру. Ті студійці, яких ми бачили на виставі, досить добре, і то далеко не всі, читають свої ролі, але ніхто з них, за винятком тов. Давидовичівни, та ще, може, тов. Каплунівської, не грає. Навіть більше — ніхто не вмів ні ходити, ні ворушитись на сцені: всі рухи їх наче зв'язано, спина не розгинається навіть при сіданні (у т. Крамаренка), руки безпорадно висять вздовж тіла і т. д. В учнів студії не помітно ніякого почуття театральності, і в цьому відношенні студія робить крок назад, а не вперед, бо якраз театральність завжди була найвищою стороною українського театру. А без театральності нема й театру, театр завжди потребує якогось підкреслення, якихось контурів, і тільки натуралістична школа позбавила його цих рис. Ми бачили в студійцях, що виступали на виставі, дуже добрий театральний матеріал: гарні голоси, стрункі постаті, гожі, приємні лиця. Це все таке коштовне і таке бажане придбання для театру, але показано воно було в зовсім сировім вигляді, необробленим, необшліфованим, неошляхетненим мистецтвом. Не було сліду ніякої школи, ніякої театральної культури. Що ж дала нам студія, як школа акторської майстерності? Недороблених акторів, котрим ще добре і добре треба вчитись раніш, ніж ступити на кін: можна сказати, що школа не здала свого іспиту.

Щодо самої вистави, то вона теж не задовольнила нас. Насамперед не можна згодитись ні з підходом до твору, ні з тлумаченням характеру його героя. В цю перестарілу трагедію міщанської душі, що забажала піднятися до високостей мистецтва, можна було б влити нові сили тільки тоді, коли б постановець вистави знайшов у ній ноти, що наблизили б її до нас, зробили б її згідною з духом нашого бурхливого, зважливого, вольового часу. Треба було б надати їй більш національного, героїчного характеру, постаті героя — більш виразного протесту проти міщанського світогляду.

А постановці зробили навпаки: вони навіть пригасили загальний тон, принизили героя, зробивши його якимсь безвольним, анемічним, плачливим: актор, що грав його, як взяв відразу плачливо-галасливий тон, так і провів у цім тоні свою роль до кінця. Це все позбавило п'єсу і тієї яскравості, яку вона мала, пригасило барви і зробило її сірою та нудною, а значить — непотрібною. До того ж ми не бачили не тільки нового, але ж ніякого оригінального підходу: поставлено п'єсу цілком так, як написано її у автора, без всякої режисерської творчості — і край! Тільки одне “новшество” введено в постановку, це — хорова декламація, але і це вже не новина.

Мимоволі напрошується на порівняння показова вистава 1-ї державної театральної російської школи “Злий Галл”, що відбулась кількома днями раніше. Яка гостра різниця! Там почувалось стільки горіння, любові до мистецтва, запалу й захоплення, того захоплення й захвату, які тільки й дорогоцінні в мистецтві, і без яких воно не виконує ні мистецького, ні соціального свого призначення. Такого захоплення, захвату якраз і не почувалось у виставі “Затопленого дзвону”, і через те і актори, і глядачі залишились холодні. В “Злому Галлі” не було видатних, талановитих виконавців, але, проте, не було й блаженських: загальний ансамбль вражав своїм високим та зразковим рівнем, все було у виставі строго обмірковане до найдрібнішої деталі, гра поодиноких акторів і масових сцен була майже чеканна, і по тому духу мистецького захвату, який тільки й робить справжнього творця і справжнє мистецтво, ця вистава була дійсним святом для правдивого театрал<sup>1</sup>. На жаль, українська студія не дала нам такого свята.

Поза тим всім, вистава все ж таки цікава і варта всякої уваги, як спробунок відійти від старих шаблонів і дати щось нове. Як це вдалось — інша річ, але, звичайно, відразу нічого не робиться. Побажаємо тільки, щоб студія ступила на певну театральну путь і виправила свої вади і хиби, які її ведуть на манівці.

3.06.1921 р.

## **ПРО КНИЖКУ П. ТИЧІНИ “В КОСМІЧНОМУ ОРКЕСТРІ”**

Ви мене буквально на голову поставили вашим “Космічним оркестром”.

1921 р.

## **ПРО ПЕРЕТВОРЕННЯ У П. ТИЧІНИ**

“Тінь там тоне, тінь там десь...” Чуєте, яке перетворення у Тичини? Поезія, музика, живопис. Ось де безгрішне поєднання змісту з формою. Відчуваєте? “Тінь там тоне, тінь там десь”.

*Початок 1920-х рр.*

<sup>1</sup>Я кажу тільки про театральний бік вистави, не торкаючись самої п'єси, яка була не варта такого прегарного виконання.

## **З ПРИВОДУ “ІСТОРІЙ ПРО МИЛОГО БОГА” Р. М. РІЛЬКЕ**

З-поміж новел цієї книги є одна, особливо промовиста для нас, українців. Новела про кобзаря. Він співає славетного канта “Ой, нема, нема правди на світі”. Ви знаєте? Рільке напрочуд точно і красиво переклав.

*Початок 1920-х рр.*

## **ПРО ПОСТАНОВКУ П’ЕСИ “СВОБОДА” М. ПОТЕШЕРА**

Часи політичного карнавалу відходять, а можливо, й відійшли. Агітка гарна “на раз”, якщо ставиш, як випадок, якщо актори та глядачі єдині у своєму пориві. І все одно це гра.

*1922 р.*

## **ПРО НАЗВУ МИСТЕЦЬКОГО ОБ’ЄДНАННЯ “БЕРЕЗІЛЬ”**

“Березіль” — це початок зміни в природі, яка народжується до нового розквіту. Обираючи цю назву, ми повинні еволюціонувати. Завжди змінювати самих себе. “Березіль” — символ новаторства. У науці, мистецтві новаторство сполучає сучасність з майбутнім.

*Березень 1922 р.*

## **ПРАЦЯ МАЙСТЕРНІ ЛЕСЯ КУРБАСА**

Майстерня працює з 1919 року. Всю увагу було звернуто на студійну працю, пошуки свого шляху та технічну підготовку колективу.

Те, що зроблено за ці два роки, лягло в основу всієї програми майбутньої праці і підходу до неї.

Майстерня налічує понад 40 чоловік. Це люди, згуртовані єдиною ідеологією, однією технікою та міцним бажанням створити в Києві творчий український театр, який розв’язав би питання, що стоїть перед сучасним театром, питання про зв’язки з широкими масами.

Нині майстерня працює над постановкою нової п’еси німецького експресіоніста Георга Кайзера “Газ”. У ній ми сподіваємося повністю виявити наше розуміння і відчуття мистецтва актора і ролі театру в сучасності. Сподіваємося показати цю п’есу широкій публіці в грудні цього року.

Крім цього, робляться дослідження зі створення дитячого театру, що відповідав би настроям та ідеологічним устремлінням епохи.

Другою постановою після “Газу” в цьому навчальному році буде історична трагедія молодого сучасного українського письменника Василя Пачовського “Сонце Руїни”. П’еса ця не йшла на Україні; в цій історичній українській п’есі зроблено дослід використання соціальних мотивів, як начала, що є рушійним для дії.

Праця в майстерні є головною для мене.

Крім того, я пішов назустріч побажанням керівників театру ім. М. Заньковецької і відновлюю там свою постанову "Гайдамаків" Т. Шевченка.

10.11.1922 р.

## **ВИСТУП НА ВРОЧИСТОМУ ВІДЗНАЧЕННІ 40-РІЧЧЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ М. К. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ**

Величезні заслуги корифеїв сцени перед українською національною культурою. Це вони створили перший професійний український театр! Друге місце після Марка Кропивницького, безумовно, належить світлому генію Марії Заньковецької. Її високохудожні витвори увійшли в золотий фонд нашої театральної майстерності і цим прославили наш народ. Навіть україножери, на зразок Суворіна, не могли не визнати генія Марії Костянтинівни і порівнювали її з усесвітньо визнаними іменами Елеонори Дузе та Сари Бернар.

Ми, нове покоління українського акторства, вивчаємо і будемо далі вивчати все краще, що Ви відкрили для нас, будемо далі розвивати Ваші високі традиції відданого служіння своєму народові, будемо досліджувати, опановувати Вашу майстерність, осягати, розкривати душу людини в усій складності. Доземний уклін Вам, світлий геній народу, за Ваш великий подвиг!

15.12. 1922 р.

## **СВЯТО ЄДНАННЯ ЧЕРВОНОЇ АРМІЇ І МИСТЕЦТВА**

Я певен, що коли б ми якось опинилися у Львові, то 45-та дивізія пішла б і туди за нами!

Це свято є найкращою відповіддю тим, хто каже, що Червона армія нищить українську культуру.

Хай усі дивляться! Сьогодні Червона армія подає руку культурі українського народу.

21.12.1922 р.

## **ПРО ТЕАТРАЛЬНЕ ПОКЛИКАННЯ**

Основне — це самовизначення громадське в житті й мистецтві. Якщо твоє покликання — театр, то в якому саме театрі ти хочеш жити і працювати?

Початок 1920-х рр.

## **ПРО РЕПЕРТУАР ТА ІНСЦЕНІЗАЦІЇ**

Репертуар треба складати з оригінальної драматургії. Але вчитись режисер краще зможе на власних інсценізаціях.

Початок 1920-х рр.

## ПРО ВАЖЛИВІСТЬ РЕЖИСУРИ

Ви подумайте тільки, я ж убив у собі актора, щоб дати нашому театрові режисера. Я вважав, що в час революції режисер важливіший, і я не пошкодував себе, як актора, як людину. Як це жорстоко!

*Початок 1920-х рр.*

## ПРО ЗВЕРТАННЯ НА “ТИ” В ТЕАТРИ “БЕРЕЗІЛЬ”

Ми — театр, отже, товариство, де рівність просто необхідна. Чи хоча б початкове право на рівність, тобто — рівність можливостей. “Ти” дає право не тільки вимагати від інших,— воно дозволяє іншим вимагати від тебе того ж. Коли не приблизити людину до людини, ніякої зміни в театрі не сподівайтесь.

*1922—1923 рр.*

## МИСТЕЦЬКЕ ОБ’ЄДНАННЯ “БЕРЕЗІЛЬ”

Театральні майстерні мусять продовжити те завдання, яке розпочав “Молодий театр” на початку революції. Але завдання майстерень далеко ширші: вони повинні йти по шляху поглиблення процесу творення нового сучасного театру і його актора. Театральні майстерні стануть тим джерелом, де буде виковуватись новий матеріал: актори і режисери з певним мистецьким світоглядом, психікою і удосконаленою технікою,— матеріал майбутнього театру, що відбиває дійсність революції.

*3.01.1923 р.*

## ЛИСТ ДО РЕДАКЦІЇ ГАЗЕТИ “ВІСТІ ВУЦВК”

Товаришу редакторе!

Прошу Вас вмістити в найближчому № “Вістей” цього листа:

З часу мого виїзду з Харкова в 1921 р. в “Вістях” і у всіх харківських літературних та критичних виданнях (“Жовтень”, “Шляхи мистецтва”) ведеться доволі уперта кампанія проти моєї скромної особи і проти тієї роботи, яку я веду.

Поскільки справа торкається критики моєї мистецької діяльності, то незалежно від певної тенденційності і однобокості, я вважав себе вправі мовчати. Коли, одначе, тепер моім іменем підфарбовується чиясь бездарність і безпомічність, зрозуміле моє бажання спростувати.

В № 4 “Вістей” за біжучий рік сказано, що артисти театру ім. Шевченка, що гастролують тепер у Харкові, “всі пройшли школу Курбаса, всі були під його впливом”.

Знаючи склад трупи так званих “шевченківців” (як вони себе почали самозакохано називати), вважаю ці слова надумисною образою і просто особистим випадом т. Avantі по моїй адресі. Заявляю, що такі актори, як “шевченківці”, разом з їх директором, з-під мого впливу не виходять, тим більше не виходять з моєї школи. 1—2 актори бувшого “Молодого теат-

ру”, що є в цій “трупі”, являють з себе цей міщанський поміж професіоналами елемент, з яким я завжди боровся, який не піддався моему впливу і доказав це хоча б своєю приналежністю до такого антимистецького колективу, як “шевченківці”. Троє молодших, що побували всього кілька тижнів у моїй студії, на назву моїх учнів не мають ніякого права. А одна випадкова і поспішна постановка “Гайдамаків” в цьому театрі не могла зробити на колектив ані впливу, ані витворити “школи”.

Склад трупи театру ім. Шевченка — це вихованці російських провінціальних труп, українських труп побутових і вихованці бувшої школи ім. Лисенка, веденої М. М. Старицькою. З новим театром він не має нічого спільного. Цей театр — безконечно менше, чим була молодь за часів “Молодого театру”, менше, чим був його попередник “Драматичний театр” Загарова. В історії українського театру він відіграв роль явища упадочного, деморалізуючого, компрометуючого, що тримається рецензіями українських ура-патріотів і значною безграмотністю і некультурністю “громадянства”, серед якого всяке безграмотне мистецьке нахабство завжди може знайти підтримку і признание.

“Шевченківці” — це один з тих колективів, *проти яких* працює мій вплив, і школа 120 артистів і учнів майстерень “Березоля”, і всякий созвучний революції живий митець.

З належною пошаною.

Реж. Лесь Курбас

15.01.1923 р.

## ВЕРТЕП НА АГІТАЦІЙНІЙ СЛУЖБІ

Кожний, хто веде на селі культурно-агітаційну роботу, добре знає, як важко організувати яку-будь розумну та корисну розвагу для селянських мас.

За браком відповідних, підготованих технічно та революційно свідомих сил різні вистави, вечірки, концерти здебільшого проходять дуже мляво й не захоплюють глядачів як би слід, або ж, коли захоплюють, то не підвищують їх освітнього та політичного рівня. Зокрема, селянський театр, який існує зараз, небагато може дати в соціально освідомлюючому напрямку. Мізерні вистави поганих, старих по змісту й формі п'єс — нецікаві навіть на тлі одноманітного селянського життя. Справжній революційний театр лише народжується зараз по великих культурних центрах і до села дійде не швидко.

В таких умовах надзвичайно влучною, доцільною та вчасною вважаємо ми спробу студентів межигірського Художньо-керамічного технікуму відродити ляльковий театр, пристосувавши його для пропаганди та агітації на селі.

Узявши за основу старовинний український вертеп (дерев'яний одноповерховий будиночок-кін з ляльками, яких водять за драти, просучені через прорізи у підлозі), межигірці розробили кілька п'єс, у яких у гостро-сатиричній формі провадиться боротьба з забобонами, антирелігійна агітація, освітлюються у карикатурній формі закордонні події з життя капіталістичних держав і т. п.

Антирелігійна п'єса “Свято у раю” — свідчить про те, який багатий матеріал для боротьби з народними забобонами дає сама народна ж творчість (пісні, приказки, прислів'я). П'єса ця є інсценівкою старовинної (уніатських часів) колядки, текст якої ми наводимо задля тих, хто побажав би її також використати (колядку зменшено на кілька рядків та змінено в одному слові для більш зручної будови п'єси):

Ой же там на горі там святі собори,  
Там святі збирались та празникували. Соло

Со духами невидими, со святими серафими Хор  
Господи помилуй!

Наш батько в дорозі, в драбинчастім возі Соло  
Везе нам горілки чотири барилки.

Пийте, хлопці, ви горілку,  
ти, Гаврилку, грай в сопілку, Хор  
Господи помилуй!

Ой ти, старий батьку, сідай для порядку,  
сади апостоли та всі по-за столи. Соло

По один бік священики, по другий бік мученики,  
по один бік удовиці, по другий бік молодиці, Хор  
Господи помилуй!

Гукає Микита: “Добра оковита!  
Добра оковита — дуже смаковита!” Соло

Почастував Василя — “Смакуй лишень так, як я!” Хор  
Господи помилуй!

Архангельські дочки грають на скрипочки,  
Гавриїл у дуду реве на всю губу Соло

Святий Боже, святий кріпкий;  
ви в цимбали, а ми в скрипки, Хор  
Господи помилуй!

Сам Микола чесний взявся до почеси,  
збив набакир шапку та й гукає Гапку, Соло

кивнув, моргнув на Палажку,  
щоб подала з медом пляшку, Хор  
Господи помилуй!

Од корчми до шопки витинали гопки. Соло

Усі люди дивували, як святії танцювали,  
Господи помилуй! Хор

А далі Микита та й став вигонити,  
за дрючок узявся, до святих озвався: Соло

“Ось годі вам гомоніти  
до вечірні краще йдіте”, Хор  
Господи помилуй!

Куплети цієї колядки співає хор (захований позад вертепу), один по одному поміж розділами усієї п'єси. Після виконання хором окремого куплету ляльки виконують його зміст на сцені, приходять, відходять, балакають, танцюють, п'ють, цілуються й т. д. Багато вставних трюків, злободенних реплік і т. п.

Не менш вдале й виконання п'єси, присвяченої міжнародним подіям. Репараційні вимоги Франції до Німеччини, роля англійської дипломатії, угодовство Штреземана. Стінес, Дегут, окупаційне військо, фашисти — колоритно оживають перед глядачем. Закінчується п'єса повстанням німецького робітництва, й хор з-за вертепу співає “Інтернаціонал”.

Вистави межигірського вертепу поки що відбулись у Межигір'ї, у с. Петрівцях та тричі в Києві: для залізничників, студентства та в комсомольському клубі, й скрізь мали великий успіх.

Ляльковий театр, який по самій своїй суті найбільш пристосований для виявлення типових, масових, колективних рис, який, завдяки цьому, був витіснений буржуазним індивідуалістичним театром і занепав разом з іншими проявами народної колективної творчості, на очах знову оживає.

Антирелігійна пропаганда, боротьба з забобонами, злободенна революційна сатира — ось його перші завдання.

Невеличкий по розмірах (з хати до хати переносять його вдвох! З села до села перевозять возом), просто зроблений з дешевих матеріалів (дошки, дикт, ганчірки, дріт, клеєва фарба) — вертеп може бути влаштований скрізь, де знайдуться хоч двоє-трьох охочих узятися за це діло. Це забезпечує йому, на нашу думку, широке розповсюдження. Нашим пропагандно-освітнім органам слід би було подбати про поширення вертепу, — видати брошурку, користуючись якою, вертеп могли б улаштувати ті, хто його ніколи не бачив, видрукувати кілька зразкових п'єс і т. п.

Не скажемо: майбутнє за вертепом, але скажемо більше: сучасне — за вертеп!

*Лютий 1923 р.*

## **ДО ПОСТАНОВКИ “ГАЗУ” СТУДІЄЮ “БЕРЕЗІЛЬ” № 1**

*(У театрі ім. Шевченка)*

За своїм спрямуванням у мистецтві ми відносимо себе до експресіоністів.

Наша основна мета — дати правдивий театр теперішнього, що відповідає моменту і втілює його в чистому вигляді, без будь-якої стилізації. П'єса “Газ” обрана саме завдяки своїй винятковій відповідності основному спрямуванню студії; елемент машинізації, властивий самій п'єсі по суті, перенесено на сцену лише внаслідок необхідності і зовсім не є претензією на будь-яку стилізованість.

В розумінні передавання настроїв і основної фабули дана постановка базується на виразному жесті і ритмі; емоції, як головний елемент пере-



давання настрою, відсутні зовсім. Конструкція сценічного майданчика (зовнішній відмітний бік постановки) розрахована на максимальну можливість руху з тим, щоб, нічого не зображуючи, давати висвітлення, характерні для моментів епохи. У майбутньому показовому спектаклі ми хочемо знайти шлях до нового театру, що відображує наше “сьогодні” не шляхом безпосереднього реального його виявлення, а перетворюючи його в площині театральної майстерності; в цьому напрямі акторові надано можливість виявлення творчої інтуїції далеко за межами режисерських вказівок.

26.04.1923 р.

## **ПРО ОСОБЛИВОСТІ ПОСТАНОВКИ “ГАЗУ” Г. КАЙЗЕРА**

Ми поставили в центр нашого спектаклю Людину — Людину з великої літери. Ми повинні відтворити у сценічному образі не бездушний, машиноподібний діючий натовп, а справді людську спільноту, в якій кожна особистість виявляє свою неповторну індивідуальність, реалізує свої потенційні сили й можливості.

Квітень 1923 р.

## **ПРО ПОСТАНОВКУ “ГАЗУ” Г. КАЙЗЕРА**

Ця постановка є вершиною в плані масової ритмопластичної поліфонії у рухові людини на сцені. Захоплення виключно масою в театрі — це захоплення музичними елементами, переведеними у постановці. В будові маси в “Газі” є свої дуети, тріо, квартети, акорди і мелодії, асонанси і дисонанси. Сьогодні я проти домінуючої ролі музики у виставі. Це для мене уже пройдений етап. Театр майбутнього я бачу в театрі сценічних образів, театрі, де режисер буде драматургом, який даватиме сценарій вистави. Головне буде — актор. На всю велич повстає питання актора-майстра, його фаху, його творчої індивідуальності.

Квітень 1923 р.

## **З ДОПОВІДІ ПЕРЕД ПЕРШОЮ МАЙСТЕРНЕЮ “БЕРЕЗОЛЯ”**

Основа попередньої праці — людина екстенсивна, не розраховуюча, яку ми бачили в “Газі”, в новому ж підході ми, стоячи на самій конечній точці експресивності, не йдемо назад і в ширину, а в глибину. При найбільшій затраті сил творчих і найменшій — сил виконання, найсильніше зачепити глибину глядача.

Коли буде пройдений намічений етап творчої роботи, розпочнеться постановча робота.

Із п'єси “Сонце Руїни” буде взятий тільки кістяк, *ідеєю буде мент переходу національної свідомості до свідомості інтернаціональної — революційної*. По формі це буде новий етап праці. Другою п'єсою буде розроблена комедія-сатира на відживаючий побут.

22.07.1923 р.

## КРАХ АКАДЕМІЧНИХ ТЕАТРІВ

На наших очах в минулому сезоні завершився факт, пророчений з самого початку революції, що усі ці роки непомітно назривав в масі глядачів. В минулому році не стало в Києві українського академічного театру. Майже одночасно з обох будинків, з Фундукліївської і з Троїцького, українські “Аки” виїхали шукати кращого ґрунту для своєї діяльності, залишаючи Київ на цілий сезон без постійного українського театру.

Вперше — за останні 17 років (дата заснування Театру Садовського) — сезон театральний у Києві — без українського театру. Очевидно, журнальні статті і диспути були занадто тонкими аргументами. Міцна довбня життєвої конечності куди більш переконуюча.

Факт це немаловажний — і дуже красномовний. Це грізне мemento по цілій лінії “Аків” і всієї професійної акторської братії без різниці національності. Труппа Театру ім. Заньковецької, в якій і Саксаганський, і Ліницька, і Барвінок, і кращі та свідоміші “побутовщики” Корольчук та Романицький на тому місці, де М. К. Садовський 12 років підряд наповнював залу по береги, оперуючи одним і тим же репертуаром (його нові постановки сходили здебільшого дуже швидко з афіші або ж не прибавляли нічого в загальну картину), — ця труппа прогоріла, і без підтримки утриматись не могла. А з підтримкою ніхто не поспішав. В театрі ім. Шевченка — помімо особливої опіки худсектора (субсидія, два театри для експлуатації, всякі можливі пільги і пайки), помімо того, що на чолі стояв найхитріший театральний “спец” — положення вийшло таким самим. Мотивувати цю подію відсутністю взагалі української публіки в Києві більш чим наївно. В той час, коли русотяп-чорносотенець Савенко називав Театр М. К. Садовського “єдиним живим театром г. Києва”, — у Садовського публіка була. Невже тоді, в часи царату, українського населення більше було в Києві? Очевидно, що ні. Так само, як не більше її було у всі останні роки, коли поруч з народним, в певному розумінні, розцвітав т. зв. “європейський український театр”.

Причина, звичайно, десь глибше. І причина одна, і з одними наслідками для всього театру дореволюційної формації. Академічний тип театру зробився вже анахронізмом не тільки для бабів, що торгують на Троїцькому базарі, але навіть для українофілів старого закалу.

Навіть провінція, куди подалися обидва згадані колективи, і ця еволюціонує в своїх вимогах до театру. Згідно із зовсім певними звістками, які нам передано з Чернігова, з Умані, з Полтави, з Черкас, в цих містах можна встановити як факт, що п’єси історичного і побутового репертуару втратили остаточно всяку притягаючу силу для глядачів. Провінція зараз тягнеться в українському театрі (і битком наповнює зали) до п’єс т. зв. європейського театру і з особливим інтересом ставиться до тих постановок (хоча й “народних” по змісту), в яких намічається новий театр. Один-два роки тому назад ще було якраз навпаки.

Часом (Чернігів) не помагають навіть гастролі відомих корифеїв старого українського театру. На поїздці гастрольній по цукроварнях Київщини театру “Каменярі” виявилось, що найбільшим успіхом серед робітничої маси користуються тільки п’єси, революційні не тільки по змісту, а

й по формі постановки, а анкетним матеріалом доказано, що поінформованість і інтерес до питань корінної перебудови театру сучасного процентно дуже великі. Як характерна риса — Винниченка і т. п. любить тільки адміністрація заводів і спеці (інтелігенція). Ще цікавіше явище: по деяких свідоміших селах, де репертуар побутовий, і навіть винниченківський переграний, з'являються інсценіровки вроді "Івана Гуса" (Уманщина), спроби постановок масової дії і т. п. Взагалі ж навіть по селах старий театр зовсім приївся, і сільський глядач ставить нові вимоги.

По всій Україні зверху до низу разом із старим побутом тріщить в своїх основах і театр.

Жовтень — не тільки у активних діячів мистецтва, культурний Жовтень — серед найбільш одсталих верств населення.

З'явища, очевидно, не спеціально українські. З українським театром справа так мається особливо тільки в деякому відношенні. Російський театр, а також і єврейський, тільки спізнюються на такому ж самому шляхові, хоч там шанси на триваліше животіння аполітичного, священно-мистецького традиційного академізму далеко більші.

Перш за все склад публіки — НЕП у всяких відтінках, від базару до першокласного магазину, старе чиновництво і їх "домашні вогнища", смак і мистецькі уподобання, що переховуються і передаються дітям хоч би "на злість більшовикам" або для згадки "про старі добрі часи".

Потім, величезна маса голодного професійного акторства старої школи, не здатна до громадського життя, до якої б не було творчості. Повіддю своїх спектаклів вони ще деякий час утримують для себе ґрунт. Залишивши всяку ідейність своєї роботи, шукають рятунку у гастролерів. Це вже гра на останній струні.

Вся трагедія в тому, що і гастролерів вже не так багато — і що вони також приїдаються. Отрутний НЕП театральний, а під цим знаком працюють зараз всі російські театри на Україні, мусить лопнути ізсередини. В минулому році в Москві, в авангарді академізму театрального, в 4-х студіях МХТ виразно позначився перелом. Обережне введення і трактування соціальних тем, обережне користування прийомами лівих театрів хоч би в зовнішньому — в сценічних помостах.

Так це там і називається — "полівіння академічних театрів". Можна сподіватися, що скоро і в наших "академічних" зникнуть мальовані дерева і французькі комедіо-фарси, і ми побачимо п'єси, що палають революційним ентузіазмом на абстрактних помостах, правду нової традиції. А потім головний контингент публіки — непмани. Вони ще йдуть в театр, але їм хочеться чогось гострішого — оперети, чистого фарсу, перекультивованого дада; яке їм діло до академічних святощів? І можливо, що доб'ються вони свого — як добилися в Москві і в Харкові.

Нарешті, в Москві вже не вперше піднімають питання про закриття оперного театру.

Криза і тут — в російському театрі. І кожен кінець сезону буде приносити свої виразні ознаки стрімголов падаючої лінії. Академічний театр в принципі ізольований від життя, і коріння ніякого не має. Театр — занадто жива установа, щоб можна його було втиснути у музейну категорію.

Живого музею ніхто винести не зможе. Це суперечність в самому понятті. Дивно тільки, що це приходиться ще доказувати. А приходиться, і прийдеться, мабуть, ще не раз і не на одному місці. Розуміння завдань сьогоденішньої мистецької політики у нас не скрізь на відповідній висоті. Примусове насаджування академізму — найбільш загибельна помилка. Треба їм ставити вимоги, треба їх підтягнути, паліативом заповнити порожнє місце — не вирощувати нових паростей із гнилого насіння. Процес в театральному житті ясний і здоровий. Не пройде двох років, як картина зовсім зміниться. Процес треба прискорювати.

Гряде, нарешті, новий театр. Поруч із тими, хто в лабораторіях експериментує, він виллється практично в гуртках комсомолу. Ці не теоретизують і не естетствують, а здорово і тверезо ставлять свою театральну роботу в залежність від громадського і життєвого її завдання. Таке трапилося в Москві, трапилося і у киян-комсомольців. А плацдарм для них розчиститься по всьому краю, як розчистився для революційного українського театру в Києві.

12.09.1923 р.

## ЖОВТЕНЬ І ТЕАТР

Революція визволяє; революція лікує. Як *coup d'état*<sup>1</sup>, вона — майстерне втручання хірурга. Всі наболіlostі громадських суперечностей розв'язуються одним ударом меча до перспектив, повних повітря. Жовтень розв'язав усе, чому, здавалося, виходу не буде. Не тільки в громадському, політичному, економічному. І в мистецтві, і в театрі. З усіх мистецтв у театрі — найяскравіше. У театрі, що був з усіх мистецтв настільки поневоленим. Раб офіційних вимог і інтелігентського ідеологічного бездоріжжя. Проти других мистецтв театр у своєму розвитку запізнений.

Очевидно, “не вигадуюмо, а записуюмо”. Жовтень у театрі — не трюк і не алхімічний винахід. Не потягнення театру на службу більшовикам і тільки. З усмішкою згадуються тепер дитячі рецепти сотворення театру, перш за все зовсім іншого від буржуазного. Смішно ще й тепер читати: “Діалог в театрі — остатки буржуазного театру” (скажіть, будь ласка, од якої буржуазії писав Софокл і Шекспір?). І чому революційний чи комуністичний театр мусить бути ліричним? Чи не швидше — навпаки? Теоретики фейлетонного стилю, що добирають аргументи, як поганий поет стрічку від рими починає. Або ще — історія з героєм на сцені! Або — обов'язкова колективна творчість! Або надія на любителів, що співають пісеньки Сокальського і Троїцького, нібито од них піде пролетарський театр або стилізація під індустріальні ритми. Фейлетонні алхімічні сполучення. Миляна банька, як всяке построєння од вигадки. А треба “не вигадувати, а записувати”. Вигадка, коли вона щира, — то принаймні якось ворушить, але го-го, коли вона для звичайнісінької кар'єри! Вона робиться тоді впертою. Вона обстоєє себе і спиняє нормальний хід подій.

<sup>1</sup>Переворот (фр.).

Жовтень — не алхімія. Не алхімія він і в театрі. Жовтень дав хід процесові, який спинявся в момент революції вже штучними перепонами. Але процес був, і він іде тепер далі, але вільно. Точно те ж саме в свідомості, світовідчужанні, культурі, мистецтві, театрі. В буржуазному мистецтві кориниться все мистецтво Жовтня, воно — його пряме породіння. Зміст? Так! Але зміст — це ще не мистецтво. Не вичерпується воно і формою, ні одним з другим разом.

Згадайте, як виламував театр від розмірено страсної декларації “ідеалістичного” театру. Театру, що не хотів почувати тіла, “пісні понад матерією”. Почалось до революції. В естетичних спогадах про *commedia dell'arte*. На сьогодні скінчив на рефлексології і акробатиці. На доторкаємій формі. І далі — на передачі глядачеві здорового пульсуючого тіла, перш за все — правильно функціонуючого, правильно продукуючого мислі і хотіння. Діаметрально протилежна позиція. А Жовтень? Тільки Жовтень розв'язав, прорізав вихід в життя цьому процесові в театрі, що при других обставинах і досі експериментував би *commedia dell'arte* або другою реставрацією чи стилізацією. Тобто мертвими речами.

Жовтень перекинув парламентаризм і демократичний розбрід. Може, в політиці це знаменито, але в мистецькій аналогії цьому немає ціни. Полетіли до біса проблеми, проблемочки, література, психологія, старий побут і стилізація, — ці явні ознаки упадку умираючої епохи. Рівняйсь по лінії! Зміст! Відомо який. Чим володіє і мислить людство в лиці свого передового класу? Новий імператив! Утворюється новий, гармонійний, майстерний стиль мистецької епохи. Скільки століть Європа його не знала?

Революція — великий вчинок, захоплюючий своєю бадьорістю і мужеськістю. Одні тільки комсомольські вечірні вигукування! Театр робиться рухливим і рум'яним. Бо театр дуже близький до життя. Це не вірш, що “до дев'ятого року” лежить у шухлядці. Давай йому публіку, публіку! Театр — навіть не мистецтво. Він просто театр. Недарма його мистецтвом тільки недавно патентували. (Єресь!)

Кожні дотеперішні Жовтневі роковини — новий етап перманентного театрального Жовтня. Слідуючі дадуть: театр почне входити в життя складовою частиною кожних буднів, не тільки кожних свят.

7.11.1923 р.

## ДО ВІДКРИТТЯ СЕЗОНУ В ТЕАТРІ ім. Т. ШЕВЧЕНКА

За останній рік “Березіль” виріс із однієї скромної майстерні в досить сильне об'єднання, що налічує вже зараз п'ять театральних майстерень. Дві майстерні працюють поза Києвом (3-я і 5-а) і дві (2-а і 4-а) — в Києві. Перша майстерня, що ставила в минулому сезоні “Газ”, “Жовтень” і “Рур”, провадять тепер велику роботу експериментального характеру. Майстерні 2-а і 4-а виступають цього року вперше. Друга майстерня під керівництвом молодого режисера Фавста Лопатинського ставила в день річниці Жовтневої революції в театрі ім. Шевченка скомпоновану режисером агітп'єсу “Нові ідуть”. Багато уваги і турбот приділив “Березіль” четвертій майстерні, яка даватиме щоденні вистави.

Ідея сучасного революційного театру має полягати в тому, щоб створити єднання театру з масами. Художні пошуки більшості інших місцевих студій вважаю запізнілими. Наша революційна епоха їх випередила. Пошуки ці зводяться до того, щоб нагромаджувати сили для наступу на рештки зруйнованої буржуазної культури. Але нові вимоги, що їх ставить життя до театру, настільки ясні й чіткі, що зупинитися на пасивній роботі для сучасників триваючої революції було б непростою помилкою.

Остаточний вихід з театральної кризи я бачу у створенні таких твердих форм комуністичного театру, які являли б собою результат сучасного революційного побуту. Все інше — надуманість. “Березіль” вважає себе покликаним відтворювати живих людей революції, подавати революційні ідеї масам, доводити до свідомості людей певні лозунги, вказувати, на який емоційний тонус необхідно настроїти маси: чи на активний, чи на бадьорий, впевнений, чи на акуратно-діловий, чи, може, на напруження всіх сил для досягнення певної мети.

“Березіль” — це незаможник і пролетар, що їде на бочці з порохом і гарячково працює біля свого верстата. Разом з робітниками він вслухається у вибухи на гамбурзьких барикадах і хоче бути одним із рупорів, через який можна передавати великі заклики. Все інше — інтелігентщина. “Березіль” — не догма, а рух. У цьому його сила. Всі деталі розробляються в лабораторії.

Завдання 4-ї майстерні — впливати на маси щоденно. Це завдання ударне. Зібрані найкращі сили українського театру, які були досі поза “Березолем”.

11.11.1923 р.

### З РЕДЖУРНАЛУ

Коли непівська консервуюча, з другого боку руїницька “культурна” діяльність уперто обстоює свої позиції і вміє знайти ходи, щоб здобути собі співчуття і навіть підтримку, коли інтелігенти від мистецтва і естетства на скорботинні розслаблених нервів своїх собратів з-поза мистецтва розробляють свою нікчемну кар’єру;

коли спантеличений глядач приймає мідь за золото і дивується своїй нещирості;

коли велика частина критики од безграмотності проводить в маси найреакційніші критерії;

коли живе життя вимагає владно від мистецтва найбільшої, може, останньої служби, яку воно ще може дати, пора на барикади!

Всім, хто в культурній роботі в масах наткнувся на театр і не одвернув свого обличчя від життя, хто розуміє, яку величезну роль має перед собою український театр в нашій країні неписьменних, роль чинника культурного і політичного у найближчі роки, а може, й десятиліття гарячкової праці над будівництвом нового життя на землі — привітання!

До нас! Обмінюємось досвідом і проектом!

Перший наш номер присвячуємо “Березолеві” переважною кількістю статей. Початок сезону — завершення довгих організаційних заходів.

А “Березолеві” судилось робити особливо важну і важку роботу в театральній царині України. І фактичною та правдоподібною кількістю своїх бойових одиниць, і серйозністю в розв’язуванні питань театру, що досі розв’язуються у нас здебільша по-дилетантськи.

В день Жовтневих свят і побіля його виступили всі майстерні “Березоля”. Дві з них у самий день свят, друга і п’ята — уперше. Четверта виступає уперше сьогодні.

Несучи світло, запалюючи до діяльності, в постійній боротьбі з інертністю і міщанством, в ім’я великих заповітів Жовтня.

Три нові тарани в історичній облозі!

Разом з останніми — тісно спаяний культурний кооператив!

З першим сезоном!

Доброї роботи!

15.11.1923 р.

## “БЕРЕЗІЛЬ”

“Я вибираю березіль”.

Б. Бйорнсон

“Березіль” — не догма, хоч вміщає в себе і догматиків. “Березіль” — рух; і коли він ним перестане бути, заперечить своїй назві — взагалі перестане існувати. Він—вільна асоціація на динамічних гаслах. Він — процес. І він не в театрі тільки, навіть не в мистецтві, а в культурі, в житті. Театр йому найближчий, тому що “Березіль” відповідає емоціонально на всі свої усвідомлення. Він хоче завтрашнього дня, бо знає, що прекрасний завтрашній день, і хоче прихилити емоції і свідомість других до свого устремління. “Березіль” не звужує свого уявлення про культурне завтра до певних рецептів, хоч кожен березілець має право скласти свій рецепт на певний час. На той час, поки життя цей рецепт не обгонить. Критерій — ефект примінення рецепту. Тільки та невдача виправдана, що несе в собі “ще не сприйнятливие”. Всякі засоби, що втратили гостроту ділання на глядача — застій і штамп,— протириччя рухові і роз’єднують з глядачем. Таким робом мистецтво театру “Березіль” — тільки метод для пропаганди, перш за все громадських і культурних устремлінь, дельта яких — комуністична культура, а засіб вічно мінливий. “Березіль” не буде комуністичної культури *на сьогодні*. І не буде комуністичного театру *на сьогодні*. Хоч тих, хто займається такими забавками і метафізикою, з ними зв’язаною, приймає в своє коло, оскільки вони — процес.

“Березіль” просто не знає напевне, чи буде театр у майбутньому. І розв’язання цього питання залишає природному ходові диференціації мислі своїх гуртів. Йому цікавіше — сьогодні для загального завтра. Помилки не боїться. Він рух. А рух — принцип всесвіту.

“Березіль” стоїть твердо на платформі Жовтня. Він об’єднує тільки тих, хто в пролетаріаті бачить єдину реальну силу, в руках якої розв’язання найважливішої проблеми.

Він не напрямок мистецький, хоч як театр виходить з одної школи. Тільки — виходить. Але і це випадок. В ньому можуть ужитися поруч (і уживаються) інтуїт і інтелектуаліст, конструктивіст і експресіоніст, прихильник ідеології “Пролеткульту” і ексцентрик. В ньому не сміє бути тільки стоячої води. Всі дороги ведуть до одного, коли вони — дороги, а не місцина. Тому “Березіль” *проти* академізму, проти естетства і проти безграмотності. “Березіль” *проти* всякої флегматичності і сонливості. Проти культу “стріхи” і важких чобіт. Проти вузького індивідуалізму, що ховається від життя.

“Березіль” за активність, за організованість, за темп, за американізацію, за останнє слово науки, за сучасність.

Скептиків у ший!

Біографічне:

заснований в минулому році в березні місяці. Своє коріння бере з “Молодого театру”. Виявляє в прямій лінії мистецькі тенденції нової української театральної мислі, від її зародження в “Молодому театрі” в переродженому Жовтнем вигляді. Гуртує тих самих і дуже багато нових.

20.11.1923 р.

## ПЕРШИЙ ВИСТУП “БЕРЕЗОЛЯ” № 2

(Після генеральної)

Нова майстерня, новий режисер, нові актори. Скрізь, навіть у багато-театральній Москві, поява такої трійці вважається подією. Тим більше у нас, біднотеатральних. Виступає нове обличчя. Їх у нас небагато. А зовсім майже немає своїх облич, не позичених. Для того, хто цікавиться українським театром і театром взагалі,— безперечна подія.

П’єса “Нові ідуть” (другі зовуть “Буревій”). Перша назва у всіх відношеннях удачніша. Склали самі, користуючись як матеріалом оповіданнями Єфима Зозулі. Сценарій дотепний у всіх відношеннях, ідеологічний бік викликає чи, вірніше, може викликати деякі непорозуміння. Очевидно, треба справити.

Взагалі виразно відчувається у всій постановці: суворе епоха, здорова епоха гряде. Без сентименту, сльози, м’якості. Без нестриманості в засобах виразу і ділання. Економно. Без чванства “для економії”. Глибоко і шляхетно. Велике почуття міри. Точність.

Режисер, як органічний конструктивіст, не любить “малої режисури”. Він увесь у кістяку спектаклю. Поверхню ладить сяк-так. Ясно — йому це менше важно. Публіка, попсована на прилизаній естетиці, буде крутити носом.

Наші мистецькі сноби і крамарі останньої істини будуть шукати “впливів”. Рефлектор = Мейерхольд, конструктивізм = Ган чи теж Мейерхольд. Що може бути із Назарету? Дарма, що рефлектор = Рейнгардт + театр взагалі, сучасний особливо, дарма що конструктивізм =



світовідчуження, що не вичитується з книжки і не підглядається у спектаклі (не завжди, в усякому разі). Світовідчуження, що є питанням зросту, сучасності і самостійності. Режисер “Нові ідуть” більше чує, чим бачить. Чує вухом і м’язами. Ритмічно спектакль крайньо переконуючий. Поверхня для зору — як і сказано — місцями бліда.

Слабкий ввідний акорд. Певне зловживання темнотою.

Проте місцями вона навіває трепет. Тут наче маємо до діла з відродженим моментом нової притягуючої таємничості театру в механіці його. Початок другої дії по яскравості замислу мало знайде собі рівних у сучасній режисурі. Прегарно використані слухові фони. Трюки живі. Режисер спектаклю — Фавст Лопатинський.

Запам’ятайте це ймення. Ви з ним зустрінетесь у театрі ще не раз, і завжди з радісно зацікавленою посмішкою.

20.11.1923 р.

### “ДЖІММІ ГІГІНЗ”

Завдання спектаклю звужене до можливостей молодого колективу різних шкіл. Спектаклем не розв’язується — як студійне завдання — проблема театрального видовища та акторської гри. Спектакль тільки в уклоні розроблених мною театральних тенденцій сучасного театру і поза жестом. Визволення зробленої актором театральної фігури — категорії, яка акліматизується в побуті, як загальний тип; визволенням від позатеатральних умовностей порядку музичного (метр, ритм, значуща мізансцена, місце дії, логіка появи, безперервність рефлексологічного переживання); щодо цього — ще не досягнення, лише натяк, частковий.

Введення кіно, як моменту і зовнішньої, і внутрішньої дії, заміна зоровим слухового, механічно-органічного. Не є новіть, як кіно в театрі взагалі; поскільки знаю — новіть, як органічна частина спектаклю.

Розкладання переживання так само на живі фігури.

Поскільки стиль перш за все жест, а спектакль поза жестом, як наміром, — спектакль врізається в ексцентрику по своїй будові (не по зовнішнім прийомам).

Будова сцени виходить од завдання спектаклю і далека від “форми для зору”; тим самим пусті площини, щоб уникнути декоративного моменту, використовуються утилітарно для реклами. Це останнє, врешті, стає в сучасному театрі з’явищем буденним.

20.11.1923 р.

### З РЕДЖУРНАЛУ

Жовтневий блок виявився передчасним. Приїзд з Харкова у Київ представників “Гарту” і “Плуга” фактично не приніс для постульованого блоку нічого. Можливо, що не це було метою приїзду представників, можливо, що марксівський культурний блок був тільки справою другорядної ваги, настільки другорядної, що одведено для нього за кілька день пробування в Києві гарто-плужан — всього два засідання і одну приват-

ну розмову. Вся увага була наче звернена на другий можливий блок — неокласики, “Апісівці”, ВУАН, Н. Романович-Ткаченко, михайличенківці, Л. Яновська, т-во ім. Леонтовича... Спільні засідання... вечірки... фотографування.

Другорядна справа зостається другорядною, хоч прокламується інакше. Справжнє відношення до питання, як шило з мішка. Декларація, підписана “Гартом”, “Плугом”, “Аспанфутом” і михайличенківцями (“Березіль” декларації не підписував, та й звернувся до нього заочно з пропозицією підписати готовеньке), зводиться до нічого. Це підтвердження побажання злиття приблизно на основі закликів “Аспанфута” і “Березоля” ні до чого не зобов’язує. Пакт про складання колись програми блоку комісією з неозначеним складом — тактична перемога “Гарту”, що свідчить про певну нещирість, глибоке недовір’я та заховані думки сторін. До “злиття” так не підходять. Гострий і ворожий тон по адресу київських організацій, особливо “Аспанфута”, що помітився на останніх прилюдних збірках “Плуга” в Харкові, теж доволі красномовний, а останній (11) № “Літератури, Науки, Мистецтва” настільки повен войовничого задору по відношенні до “Аспанфута” (слава Богу, про “Березіль” не згадують), що для об’єктивного навіть глядача ясно, що точка над і ставиться. А може, це теж політика? Спроба завоювання права на авторитетну позу? Можемо в це повірити. Однак для нас ясно, що тут ці прийоми міжпартійної політики дають, можливо, тільки “приємність” суб’єктивного порядку. Не всяке засідання витримує порівняння з зеленим столом дипломатів. Бувають пози, що в особливих обставинах вражають гротеском.

У всякому разі, можемо вважати дискусію з приводу жовтневого блоку вичерпаною, принаймні в такому вигляді, в якому він намічався. Не всі ще досить зрозуміли, яку величезну користь для справи культурного будівництва він мусив принести. Занадто ще сильний локальний патріотизм і, може, занадто ще не виявлені позиції ідеологічні, на яких стоять групи.

Блок буде можливий тільки поміж тими організаціями, що в боротьбі зітруть заважаючі різниці і недоговореності.

Про блок можна буде говорити, коли в дискусії буде дана відповідь не тільки про загальні ідеологічні основи, але й про певні впливаючі з них норми практичного здійснення в творчій праці.

Одчиняти ворота в блок на основі доступної для всіх платформи, значить зразу його паралізувати, і коли хочете... скомпрометувати еkleктизмом і сентиментальним буянням в минулих настроях, що прикриваються частенько якою хочете політичною платформою.

---

Р. С. З “Березолем” взагалі повелися оригінально. Не знайшли часу навіть вислухати його пропозиції. Пропозиція “Аспанфуту” про ідеологічне підчинення (!) “Березоля” одній з “головних” блокуючихся груп ще не ухвалена...

30.12.1923 р.

## ПСИХОЛОГІЗМ НА СЦЕНІ

(Конспект лекції для неофітів)

Мистецтво в етапах його еволюції можна пізнавати також, як і все, або переживаючи з'явище в цілому, або аналітично стежачи за окремими його аспектами, лініями розвитку його складників. Останнє — наш метод, метод сучасності.

Актор на сцені, його відношення до твору в час виконання, користування певним концентром засобів — із всіх можливих засобів тільки одна лінія всього концепту мистецтва театру. Лінія, підлягаюча одним, тим же, що й ціле, законам хитань, розвитку і упадку. *Психологізм* — з'явище явно упадочне. В театрі він *торкається і концентра засобів* (натура зглядно переживання на сцені), *змісту* (переживання як тема) і *ділання на глядача* (театр як музика). У нас помішання понять. Останнє постійно і скрізь забувається (добра половина “лівих” — що воюють проти психологізму — *в дійсності працює в його плані*), і навпаки, *емоціональність* на сцені не мусить обов'язково бути *в плані психологізму*.

Для актора краєугольним питанням є питання концентра засобів і відношення до твору. Психологія появляється там, де втрачена абсолютна ідея в громаді і де починається розклад без керми, появляється як одна із стадій розкладу мистецтва. *Натуралізм* — його відправна точка. Розклад буржуазного суспільства — його підстава.

Головні етапи в історичній перспективі.

Як відомо, в грецькому античному театрі актор на сцені був протилежністю сучасному академісту. Він проголошував вірші драматурга метрично *неприродно*, піднятим голосом, з неприродними жестами. Рупор, маска, котурни. Установлений традицією *крайньо умовний жест* психологічно чужий. Звичайно — актор почував себе зовсім не так, як натуралістичні епігони гуманізму почувають себе на сцені: ці звикли, щоб те, що вони роблять і говорять на сцені, було або могло бути в згоді з тим, що вони *як люди* в цей час почувають. Сценічна форма в натуралістичному театрі тягнулася за внутрішнім переживанням (уявленням і рефлексом). Таким чином, вона робилася випадково. Рух, рисунок, ритм, інтонація стали залежними, впливали з випадкового настрою актора як людини в плані уявленої дії. Московський Художній театр довів це до абсурду: *цілковите повторення* природи, підбір акторів, вдачею схожих на дійових осіб у п'єсі, *заперечення гри* на сцені. Шматки життя, вклеєні на сцені. Навіть не підробка під природу, справжня природа (живі звірі, справжні історичні речі). У нас — часи Кропивницького та його учнів.

Середньовічний театр, також як і старогрецький театр, театр розквіту. В містеріях, в мораліте актор не грав того, що почував. Тексти п'єс *неприродні*, писані як літургічна форма акафісту чи літанії, крайньо умовні. Актор *не міг переживати*, бо текст не укладався в його людських переживаннях. Актор, коли переживав, то не текст, не дію навіть. Переживав Христа, якого грав, а не його слова, написані в п'єсі. І в своєму пафосі міг себе дати й справді розіп'яти на хресті (як це, між іншим, і трапилося). Це був театр, де живої людини з м'язами і кров'ю на сцені не

було. У мистецькій творчості створено нову реальність, якої в житті не було. Паралелі ж у малярстві, різьбі примітивних культур, старинних цивілізацій, а хоч би й цього самого Середньовіччя.

Зараз у всьому всесвітньому мистецтві відбувся перелом, і його усвідомлено вже. Природно, що у нас він найбільш яскраво підкреслився. Самі переживання людини, як такі, стали нецікавими. Остання стадія гуманізму одцвіла. Існування академічних театрів нічого не доказує. Їхньому існуванню у нас на Україні ще кілька десятків місяців. Обиватель теж у процесі, хоч тягнеться за ним. Є категорії переживань, які зараз буквально ніким вже не приймаються. Публіка чмокає під час поцілунків на сцені, стогне під час всяких “вивертань душі”. Навіть найбільш відсталі — наша контрреволюційна частина інтелігенції і естети від поезії (хоч би і революційної) починають критичніше ставитись до академічних театрів. Сучасний глядач приймає “перетвореність”, а не злиття актора з переживаннями, не натуру. *Це важно зрозуміти*. Не те, що почувається як людиною, а те, що перетворено і що вилилось у нове, неіснуюче в такому вигляді у житті. Сучасність у своїх мистецьких тенденціях ближче до Середньовіччя, аніж до гуманістичних останніх віків. Коли сучасність зображує, вона навіть прямо нагадує зовнішньо Середньовіччя (експресіоністи в малярстві, нова драматургія і навіть театр конструктивістів).

Абсолютна ідея: в Греції — Мойра, в середні віки — християнство, в наші часи для пролетаріату — це класова боротьба.

Спостерігаючи публіку пролетарського складу під час агітвистав (наприклад, “Рур”, сцена гри в карти Смерті з Капіталом), зауважено, що для глядача не важно, *як грають*, а важно, *хто переможе*. Принцип гуманістичного театру виражений у фразі: “Глядач переживає страх не од появи духа в “Гамлеті”, а від страху самого Гамлета”, — тут уже ні про чому. Рефлекси (переживання) даються натяками. Важно, що *персонаж злякався*; сам факт *підкреслений* (в цьому мистецтві), а не саме почуття переляку, як емоція, передавана публіці.

Те ж саме було в Середньовіччі. Маркграф, що прослухав п'єсу, в якій Бог не простив семи грішниць (і кинув їх у пекло), три дні сумував і бився в розпачі, а на четвертий помер (факт, записаний у старій хроніці). Йому важно було, чи простив Бог, чи ні, а не те, як він прощав.

Сучасний глядач — не отяжілий обиватель вчорашнього дня. Він або за комуністів, або за фашистів. Він так чи інак бореться. Він стає сотворцем спектаклю. Йому противно дивитись і слухати те, що він сам легко може дотворити і що при його загострених інтересах соціальних і політичних йому просто як процес нецікаве і знайоме. В цьому добра частина розгадки сучасного театру.

30.12.1923 р.

### **З БЕРЕЗІЛЬСЬКОЇ СТІННІВКИ “НОВИЙ ФРОНТ”**

“Березіль” — це експресіоністична струя в українському театральному мистецтві з усіма логічними висновками до певної диференціації перед собою... Це покоління переважно молодих — волисть до організованої

творчості, до затвердження здобутків революції, до створення своєї національної культури. І розуміє свій шлях через місто. Урбанізація селянської молоді—це умова, без якої місто на Україні ніколи не буде українським, ніколи не буде близьким і рідним селу, і завжди буде для нього одрізаним в більшій чи меншій мірі.

На київському міському ґрунті ми зовсім штучний витвір. Не тут наше коріння, тут немає нашого глядача, читача, слухача, але тут наш етап, наш етап перековування характеру своєї психіки. Скільки б це не коштувало, за всяку ціну — етап, в якому ми здобуємо місто. Але повільний селянин у міському темпі не встоїть.

Озбройтеся новим темпом!

Так, новим темпом думки, вчинку, всього свого укладу життя! Від цього залежить у великій мірі найважливіший постулат, який висуває місто, й активність.

Активність! Активність!

Запишіть це слово глибокими літерами в мозку своєму.

Атакуйте свою байдужість, міщанство, куркулівство, лінивість — те, що впоєно в нашу кров століттями неволі!

Атакуйте щодня, щохвилини! КОЖЕН ДЕНЬ має принести щось для вашої майбутньої праці. КОЖЕН ДЕНЬ вимагає чогось для себе. Не вештайтеся без діла ліниво по вулицях, не лежіть під грушею без думки, не спіть півдня, спіть стільки, скільки треба, щоб не втратити свіжості думки і роботи вашої.

Над ліжком своїм напишіть великими літерами: “Хочу перемогти” і читайте щоранку, як заповіт для цілого дня.

Напишіть і читайте старий латинський імператив: “Nulla dies sine linea”. Жоден день хай не пройде, щоб ви ЩОСЬ не зробили для майбутнього. Пам’ятайте, що кожна прочитана книжка, зроблена мімодрама, здобуте пізнання, вигадана думка, закріплена під час спостереження,— все це багато для дальнішого.

Зі шкіри вилазьте, а зробіться індивідуальностями, озброєними характером і знанням за всяку ціну.

Не розкидайтеся і не роздрібнюйтеся передвчасно.

Краще один “Березіль”, як сто “Центростудій” і тисячу Ровинських.

Велика пора. Великі жнива. Погода сприяє. Глядіть, щоб нам дощі хліба не застукали.

Удруге таких сприятливих умовин може не бути.

1923 р.

## ПРО ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ПОСТАНОВКИ

Усе у виставі — кожен крок, кожен міліметр, кожна секунда — має бути усвідомлено режисером і всебічно зважено.

Усе, що життєве,— цікаве на сцені. Але театр — не механічна копія життя. Те, що відображається на сцені, треба театралізувати, тобто перетворити засобами театру.

Необов'язково дотримуватися місць дії, зазначених автором. Можна переносити дію і в інші місця, розраховуючи так, щоб малою кількістю сцен обрисувати велику річ.

“Побутописання” в п'єсі можливе тільки коротке, гостре, як інтермедія, та й те перетворене на театр. Другорядні сцени не повинні розтягати дію. Кожну дію потрібно закінчувати таким накопиченням енергії, щоб вона викликала другу дію.

Глядача можна тримати не лише змістом, але й внутрішнім ритмом, який створює режисер. А для цього треба навчитися відчувати метр і ритм вистави. Та якщо у метрових ділянках дії точний розмір протяжності, то в дії ритмованій ця протяжність хвиляста, з різними акцентами на початку чи наприкінці. Накреслити ритм майбутньої вистави можна, виходячи з тематичного завдання, з ідеї спектаклю, визначеної режисером. Ідея автора твору й режисера вистави можуть і не збігатися.

Схема спектаклю повинна будуватися на двох основах: громадській — ідея і формальній — театральність. Перша, громадська, може підпорядковувати собі формальну. Друга основа (фактура) вистави визначається майстерністю режисера.

Будувати спектакль можна спочатку безпредметно, тобто не зупинятися на певних постатях, не реалізувати місць дії. Лише накреслити сцену вистави графічно, показати динаміку розгортання дії, співвідношення частин спектаклю.

Експозиція — ключ до роботи над п'єсою й над виставою. Вона повинна зацікавити глядача, викликати його ініціативу, ввести його в активність сприймання. Для цього найкраще виводити персонажів у боротьбі. Але вступ не повинен бути перевантаженим. Це має бути проста, ясна, прозора ситуація.

У центрі уваги завжди повинен бути глядач. Режисер мусить твердо знати: що він хоче зробити з глядачем? Як вплинути на нього дією?

Глядачів треба активізувати, тобто зміцнювати їхню психіку, а не розслабляти. Потрібно знати закони сприймання: потрясіння — спочинок! Вдарити — і дати спочити. Точніше: наміритися, замахнутися й вдарити, а потім дати спочити — “розжувати”, щоб уклалося, перетравилося. Потім знов ударити.

Треба, щоб глядач усе чув, бачив, відчув і зрозумів! Але не пускати віжки. Театр — вистава інтригування, загадка. От-от розгадав, от-от розгадується. Міра і вміння тримати увагу глядачів дуже важливі для режисера.

У старому театрі співчуття глядачів викликали переживання акторів. До цього засобу вдавались і актори, і режисери. Але навіщо червоне робити червоним? Навіщо доводити ці переживання до істерики? Треба знати, що таке актор, як, чим і з чим показати його глядачам, що висунути, а що стушувати.

Минулій епосі були властиві переживання, а нашій — конструювання. Наш актор творить не інтуїтивно, а свідомо. Емоція має бути лише одним із засобів актора. Не майстер той актор, в якого його нутро, його індивідуальна звичка бере верх над тим образом, який він покликаний відтворити

на сцені. Треба перебороти свій матеріал, свою вдачу, підкорити себе певному завданню, а завдання це — певна ідея, образ.

На сцені все потрібно перетворювати в дію. Вдалі перетворення ті, що охоплюють цілі ситуації п'єси. Дрібні, індивідуальні, попутні, які можуть виразити суть дії,— можливі. Але не можна вдаватися в символіку (пасив), здаватися на ірреальне дійство.

Мої вимоги — це не примхи естета. Це турбота про вас, про наших глядачів. Режисер мусить бути посередником між акторами і глядачами, немов регулятором, що зв'язує акторську майстерність зі сприйманням глядачів.

Слово треба подавати зі сцени художньо, образно (кожне слово має свою образність!), чітко, ритмічно, на відповідних даному моментові регістрах, не перенапружуючи, не емоціонізуючи. Не кричати, враховувати підйоми і спади, відчуття подих життя.

Режисерський театр — це і є акторський театр у межах художньої композиції вистави.

Важливо, щоб форма, рисунок, рух, мізансцена були гармонійно пов'язані зі змістом і не відвертали глядача від цілого.

У мізансцени, у форми виразу треба вживатися, а не виконувати їх механічно, як завдання, і відразу.

Конче потрібна творча дисципліна, відчуття себе у композиції.

Імпровізація хороша лише в порядку шукання — не стихійна.

1923 р.

## **ДЕКІЛЬКА СЛІВ ПРО ТАК ЗВАНУ СИСТЕМУ СФЕР ГРОМАДЯНИНА КУНІНА**

Що таке система Куніна, з чого вона виходить, на чому будується, на зміну чому, зглядно доповнити що, прийшла вона і яка її мета? Визнання цих питань допоможе нам у визнанні ступеня потрібності чи шкідливості примінення її в роботах майстерень.

Попереджую, що писатиму про “систему” в такому вигляді, в якому викладав її сам творець, без цих корективів, додатків і роз'яснень, які намагалася внести в неї (правда, без особливого поспіху) майстерня № 1 в особі свого керівника і активніших працівників у цій ділянці.

1) Система гр. Куніна з'являється методом, у повному розумінні цього слова, і може бути прикладена не тільки до голосового виразу на сцені, але й до мімічного. І не тільки на сцені, але і в житті. Система, коли ви пізнаєте її вповні, може кардинально змінити ваш світогляд. Згідно системі, ви можете ясно означити здатність у тій чи іншій ділянці людини, яку ви перший раз бачите. Ви можете цілком вірно відгадати характер людини, і в зв'язку з цим до певної міри передбачити навіть відповідь її. Таким робом обсяг примінення її надзвичайно широкий.

2) Виходить вона зі своєрідного відчуження всесвіту і переломлювання його в собі (макро- і мікрокосмос). Подібно тому, як теософи ділять все-світ на сфери (фізичну, астральну, ментальну і т. п.), гр. Кунін ділить всю людську істоту на сім сфер: інтелектуальну або голови, шиї, думок, сер-

ця, сонячного сплетіння, низу живота і статевих центрів. Окрім того, кожна сфера має ще чотири види, відповідаючі чотирьом станам матерії: твердий, рідкий, газовий і атеричний; окрім того, кожний вид якої-небудь сфери може мати чотири напрямки: вгору, вниз, вперед і в боки. Таким робом, система щодо голосу дає 784 (7.7.4.4) види цілком різних способів голосової передачі почування. Коли ж приймемо на увагу, що зі сполучення двох чи трьох сфер в одне ми отримуємо новий вид, та ще додаючи напрямки, ми далі розвиватимемо число видів, то отримаємо грандіозну цифру, приблизно в 560, 290, 304 видів (784. 784. 784). Перспективи, безумовно, захоплююче і застрашуюче широкі.

3) З усього, що було сказано вище, ясно, що будується вся система на нагромадженому віками теософсько-ідеалістичному (до речі, зауважу, цілком індивідуалістичному і суб'єктивному) світорозумінні і світовідчуванні.

4) В ділянці голосовій прийшла вона, щоб, доповнивши, змінити більш елементарну і примітивну систематизацію, а саме: по резонаторах.

5) Мета системи в приміненні її до театру, перш за все по життєвому, вірно передавати так голосом, як і жестом, усі почування людини, поскільки ми можемо припустити існування в житті бодай одного екземпляру, на кожний чистий і складаний вид. Це по-перше. По друге, нею усувається потреба нелегкої праці: композиції, лінії. Детальної розробки форми голосового й мімічного виразу і т. п. Актор повинен навчитися тільки "відчувати" в собі і не попадати в певну означену сферу з таким чи іншим сполученням або відтінком, і правильний вираз, так голосовий, як і мімічний, появиться сам собою. Коли у вас дуже ніжна мистецька совість, ви врешті-решт можете його і зафіксувати, хоч це цілком зайве. Чому ви на сцені можете користуватися засобом "вскакування у сферу"? така мета системи. Тепер піддамо всі ці положення аналізу і критиці, а потім, проводячи паралель поміж жестом (культивування якого у нас стоїть куди вище за слово) і голосом, постараємось доказати відсутність необхідності, потрібності чи бодай корисності вивчання нами згаданої системи.

Проти першого пункту нічого не можна сказати, поскільки він містить у собі, правда, дуже широкі і багатообіцяючі, одначе поки що голослівні запевнення.

З другим пунктом людина зі здоровою думкою не може вже ні в якому разі погодитись. Маємо сім сфер, і розуміється, як личить порядному ідеалістові, розміщує він їх так: від найслабшої, найбільш плиткої, одним словом, найнікчемнішої — інтелектуальної, до найсильнішої, глибокої і всевладної стевих центрів (інстинкт). Питання: 7 сфер, а не 12 і не 5. Якими фізичними законами можна умотивувати поділ всесвіту, чи анатомічними або психологічними поділ людини? Коли б це була гіпотеза, її б ще можна прийняти і почекати справдовуючих результатів. Але як твердження, це рішуче голослівно. І чому, поруч із таким ідеалістично-туманним поділом на сфери, конкретний матеріалістичний поділ на стани? Як ви множитимете абстрактні питання сфери сонячного сплетіння на конкретні поняття станів? Почувається тут недоладність, недопустима у строгій системі, яка хоч трошки хоче претендувати на науковість. У спо-



лученні категорій і підкатегорій вона дає велику силу способів (хоча і божевільно скомпліковану), уможливлуючих багате нюансування, — але питання, чи в сучасному мистецтві, мистецтві енергійному, ясно означеному, категоричному, мистецтві прямолінійному, реальному, монументальному, нюансування рішуче ні до чого. Мені здається, що це всякому ясно.

Виведення ж системи із найбільш суб'єктивного, індивідуалістичного світорозуміння цілковито вже не в ногу з сучасним віком, віком колективу і цифри, ясності, точності і економіки.

Прийшла вона, як природна еволюція в доповнення поділові на резонатори і помістилась на ньому, так би мовити, певною надбудовкою.

Мета ж її аж ніяк не придатна для нас, а в другій своїй половині явно контрреволюційна. Передавати життєво вірно свої переживання — цим у 1923 р. цікавляться тільки такі іхтіозаври, як преславні “шевченківці”, або Кузнецови, Полевицькі і С°. Недаром же Кунін розписує Полевицьку, як найздатнішу і найбільш податливу свою ученицю. А друга половина цього пункту, що вона проповідує? Творчість нутра. Цього нутра, з яким ми так уперто і довго боремось. Нутрячку, трошки більш скомпліковану від старої і умовно розділену, але не менш небезпечну і антимистецьку.

Проводячи паралель поміж жестом і словом (як засіб сценічного виразу, я їх не розділяю і не бачу причини для цього), постараємось знайти перший проект систематизації в жесті (подібно резонаторам у голосі) і дальші еволюційні надбудови.

Поскільки мені відомо, до Дельсарта ніхто ніколи питанням систематики жесту не займався. Тому систему Дельсарта приймаю як перший ступінь еволюції в розвитку жесту. Коли це навіть не так (про що не сперечаюсь), це не мінятиме справи. Фактом є, що система Дельсарта, чи то шляхом студій над нею, чи то емпіричним, усіма нами засвоєна, і хоч, можливо, дехто й не знає термінології, система, як відкриття можливостей, у більшості сидить уже в крові. Від Дельсарта ми йшли через натуралістичний театр, послуговуючись жестом життєвим, який ми можемо (я думаю, без особливого гріха) назвати жестом Станіславського. Від нього через стилізований, а потім ритмізований до перетвореного, і перетвореного ритмічного. Ці ж, що йдуть після нас, мають доріжку вже протоптану. Їх навіть не водять по лабіринтах помилкових шукань і випадкових маловажних відкриттів. Вони переказують відразу від Дельсарта, якого студіюють в інституті, до перетвореного жесту, і це їм у більшості, як ми бачимо, зовсім не шкодить. Чому ж ми повинні у слові, від першої стадії систематизації, пробиратися до вищих форм, через круті, туманні і заплутані стежки системи Куніна, яка, безумовно, відповідає за своїм становищем у шляхові еволюції слова — системі Станіславського в жесті? Чому повинні ми жувати страву, якої більшість не сприймає, і гальмувати тим самим відкриття нових далечіней, передчуття яких носиться вже в повітрі? Мені можуть закинути, що ми мусимо пройти в цілості шлях еволюції, але, товаришу, про це не говорять під час революції в державі і в театрі. Тому ми від дихання і резонаторів (якими ми мусимо досконало оволодіти) не можемо перейти відразу до будови ясної рельєфної, цупкої

форми слова, брак якої так болюче відчувають усі майстерняки і певність здобуття якої якраз у цьому болі закладена.

Чергове і ударне завдання майстерні № 1, нашого експериментально-го авангарду якраз у цьому, щоб знайти ту, давно бажану, вищу форму виразу слова.

Врешті, треба собі сказати, що, власне кажучи, ні про яку “систему” Куніна не можна зараз говорити, поскільки у автора її і дотепер є тільки туманні думки і спостереження, нагромаджені хаотично, без усякого видимого порядку. Хиба тут, у корені, хиба, питома усім новішим теоріям ідеалістів, де містичну фантазію намагаються сполучити з науковими даними.

Взагалі ж т. Кунінін працює над цим (коли не помиляюсь) уже 30 років і, безумовно, спізнився на десяток літ з опублікуванням своєї праці.

За браком місця мушу задовольнитися таким стислим обговоренням системи Куніна і не буду затримуватися на теософічних забаганках деяких наших доморослих ідеологів. Складаю це цілком на їхнє сумління.

1923 р.

## ЕСТЕТИСТВО

### I

Якимсь грубим дисонансом, зовсім неприємлемим, звучало б зараз незамасковано висловлене гасло “мистецтво для мистецтва”. Саме “мистецтво” як постулат — чуже найпередовішим людям епохи.

Карнавальна фігура на вулиці — різка протилежність того, чим живе наша епоха. Носителі її устремлінь — політик, дипломат, агітатор, інженер, робітник, революціонер, навіть біржовик,— в діаметрально протилежному світі.

*Воля до життя витіснила волю до культури.* Господарський розрахунок. Підожди з менш важною справою. Треба зробити величезні переміни. В економіці, в політиці, в науці. Соціальна революція. Не лише тут — скрізь, скрізь.

Треба використати нові об’явлення науки. Нові винаходи, що хлинули повіддю, вимагають рук. Їм не лежати без примінення, їх безліч, їхніх перспектив не обняти. Творча організація людська як індивідуум, чи керманічі колективу, що може охопити глибоку концепцію в даному часі найважливішого, значить, абсолютно найціннішого для життя — для людства — єдиного справді живого моменту у безконечних відношеннях людини,— ця творча організація виявляє устремління епохи на тій ділянці, на якій іде бій.

В епохи зовні соціального замирення глибоко захованих суспільних процесів, усталених форм ремісничої продукції і усталеного побуту — поліцай, ремісник, педагог, суддя, навіть політик і дипломат — це комічні типи, це міщани, філістери, що множать населення, попиваючи і висипаючись,— всі в засиджених звичках. Мистецтво в руках найбуйніших голів,

найбільш творчих індивідуумів набирає спеціальних завдань— вибиваючих із застою, хвилюючих, движучих.

Сьогодні справа мається якраз навпаки. Комічними або в кращому разі трагікомічними фігурами вимальовуються на тлі пожеж сучасності “митці” із своїми паперовими чи бутафорськими страстями, ділами, подвигами. Життя випереджає їх у своїй сміливості, гостроті, героїчності. Міліціонер, суддя, ремісник, політик, дипломат і педагог роблять велике творче, відповідальне діло, вони на передовому посту сучасності. Мистецтво плететься позаду.

Мистецтво, а так само і театр, в наш час не має органічного завдання; воно може виконувати тільки механічно-підсобну роль одного з засобів пропаганди: руйнування і будівництва — або вийти поза життя.

## II

Два питання, чи значить це, що мистецтво гине назавжди, і чи значить це, що праця в мистецтві, в театрі маловажна у наш час?

Перше питання настільки широке, що треба було б про нього широко й говорити. Воно вимагає дискусії, взагалі буває цікаво про нього дискутувати. До нашої теми, як це видно буде далі, має пряме відношення тільки друге питання.

І відповідь на нього — ні! Дуже і дуже немаловажна, особливо, коли мова йде про театр, про цю книгу, яку й досі (а, напевне, ще довго в майбутньому) читають всі з охотою. Та й з якою охотою! Помимо ж існування багаточисленних кіно, із знаменитими закордонними серіями кінофільмів у всьому блиску сучасної кінотехніки, при найкращих акторах,— нам відомо, що публіка наповнює перш за все театри. Вона прогайнує весь вечір, дивлячись на поганеньку французьку драму чи п'єсу у напівхалтурному виконанні поганеньких акторів (дайте їй між ними тільки хоч одного поміщанськи хорошого), і лається після спектаклю, і знову йде.

Велика притягуюча сила театру, що лежить у самій природі театру, в поборенні обмежених засобів (ви, що в теорії бачите, як кіно кладе театр на обидві лопатки своїми “необмеженими можливостями”, запам'ятайте це!), та не вижиті ще в масах чари безпосереднього враження від живого вібруючого індивідуума на сцені, від непередаваного в кіно майстерства (в кіно не буде, а почасти і зараз немає актора, будуть тільки моделі) — ставлять театр врешті-решт поза конкуренцією, коли театр не одмовиться від свого обличчя в ім'я наслідування кіно.

Факт, одначе, що є актори, організовані у Всербмисі, що грають і будуть грати, є публіка, що йде в театри чи по інерції звички, чи із дійсної потреби (одмираючої чи назріваючої, це все одно для кількох десятків років). Театр стає дуже важливою ділянкою загального фронту, тому що театр завжди був і є більш чи менш рупором і більш чи менш трибуною, а крім того, театр — організатор емоцій, театр — настройщик глядача по камертону довільної висоти: бадьорості, активності, ентузіазму, устремління в майбутнє, рішучості,— чи театр пассеїзму, смутку, пригнобленості, пасивного споглядання. Тут його відповідальність, тут його підсобна

роль. І чим дужча хвиля психологічно розкладаючого академізму, чим більші незорієнтованість і нерозуміння широких і відповідальних кіл робить з нього і з покровних йому з'явищ своїх протеже, тим дужче треба підкреслювати: іменно талановиті і ідейні перш за все люди мусять цю ділянку фронту захопити, дати рішучу відсіч необмеженому культивуванню отруйних продуктів розкладу — і установити здоровий вплив театру будуючого.

Тут і треба в'яснити, де місце естетства в сучасній театральній політиці — чи в передових лавах, співзвучних гаслам нашого часу, чи в ворожому таборі?

### III

Естетство — це є:

Співак любить перед глядачем своїм голосом і нюансами своєї інтерпретації.

Постійні компроміси з принципом і методом в ім'я вчорашнього смаку (академічний естетизм) — або принцип і метод у вузько формальних завданнях, як вище і важніше від основних завдань мистецтва (лівий естетизм).

Пасивність мислі в ім'я активності тільки почуття краси.

Частина частин мистецької творчості: упадок умирання там, де має говорити весь чоловік.

Ізоляція твору мистецтва від глядача і настроєння його на пасивне оглядання і непотрібне оцінювання.

Початок деструкції, або деструкція для деструкції.

Все одно, що мистецтво для мистецтва.

Фабрикація препаратів для фізіологічних радощів “естетичного порядку”.

Забавка в теплому кабінеті під гук гармат на вулиці.

Розслабленість нервової системи.

Лоскотання п'яток утомленим на біржі, екзальтованим кокаїністам.

Органічна згадка про старі добрі часи.

Імпотентність.

Онанія.

### IV

Не всяка лівість мистецька є лівістю в плані громадянської боротьби і будівництва. У росіян це питання давно поставлено ясно. Ставлено його і в нас, та тільки для втаємничених. У одних лівих напрямках мистецьких переважають технічно-організаційні завдання. Ідеологічно-організаційні — обов'язково на другім плані. Мистецький твір будується від і для творця, а не від і для сприймаючого, глядача. Це якраз ті позначки, що ставлять таке ліве мистецтво поза завданнями революційної сучасності, і воно є нічим інакшим, як іменно естетством. Перш за все суб'єктивно. А це дуже немаловажне. Це питання відношення до подій, активного чи в даному

разі пасивного. Творчість із глибини переконання громадського діяча і із справжнього бажання запалити аудиторію має на 50% більше шансів не помилитися в підборі засобів. Врешті, звідки твориш, туди й попадаєш у глядача. Брак твердих громадсько-ідеологічних підстав у більшості сучасних митців: почасти релятивістів (настрій загальноєвропейський), почасти кар'єристів в радянських республіках явище буденне) — це половина причин, що з мистецтвом у нас так погано. А об'єктивно — творчість, метою якої є, перш за все, а часто єдино, твір мистецтва як такий, як всяке мистецтво для мистецтва — організує глядача тільки на ґрунті одного, випадкового, сьогодні вечірнього “мистецького твору”, без глибоких наслідків, поза гаслами епохи, організує на ґрунті естетичної фізіологічної приємності — такої самої, як свіжа водичка у лазні чи пляжування на сонці,— тільки без тієї користі, яку дають ті два утилітарні часопродовження.

## V

Процес деестетизації мистецтва почався доволі давно. З хвилиною висунення на перший план вимог, перш за все *свідомості*, в творчості закону, протиставленого примхам голої інтуїції, почав входити в свої права інтелект, як поважний фактор у мистецькій роботі. Інтелект — начало аестетичне. Процес деестетизації був у зародку вже в тій реакції проти естетського академізму, що відома під назвою імпресіонізму. У неоімпресіоністів він почав розвиватися, у Пікассо розкрився у ключ для сучасного конструктивізму, Татліна довів од мистецтва до робочого станка.

В поезії він у нарочитому ввдженні слів і образів із щоденного газетного лексику, у зруйнуванні віршової форми, у переході її в прозу, у введенні (у нас) мотивів, небувалих досі, взятих із практики соціальної революції. Найбільш яскраво позначилось це у нас у продукції останніх літ Михайля Семенка і його товаришів по групі, але не поминуло, в більшій чи меншій мірі, і живіших поміж рештою наших поетів.

Нарешті, в театрі він виявився у повній аналогії в елементах матеріального оформлення (по лінії малярській) і тексту (по лінії поезії).

Але оскільки театр не є і не був ніколи синтезом других мистецтв, здвиг у напрямку деестетизації торкнувся, само собою, і його театральної суті — дії як такої, виволікаючи її з-під хламу пластики, актора для актора, форми для форми, безпредметності театру як картини, як видовища у вузькому розумінні цього слова.

Виробництво, громадськість, утилітарність, доцільне монтування, економія — ось гасла, чужі для ательє митця недавнього минулого; гасла, через які сучасність переступить, як через самозрозумілі і нею загально усвоєні. Горе тим, що погрянуть у “вещах” для споглядання пасивного, для любовання красотами, що не почують себе сучасниками. Може, ще деякий час заблудле, вчорашнє світовідчужання серединки громадянства буде ними задоволене; найближче майбутнє ліквідує їх, а прийдешні покоління одвернуться як від тих, що не дали майбутньому нічого. Як у всій історії мистецтва викреслювали тих, що в свій час творили вчорашнім днем. Їхніми іменами тепер ніхто не цікавиться. Вони нам вже невідомі.

## VI

Митець минулого, наївний творець чи майстер епохи класиків признається, оповідаючи про свій творчий акт, що передумовою цього творіння є напруження всіх психічних сил до стану певної музикальної розмірності. Дехто заявляє навіть, що найкраще йому твориться після прослуханого концерту, чи просто навіть під музику. А досвідченість від естетики повчає, що тим більша цінність мистецького твору, чим більше він музичний.

Коли б так було, то багато бездарних творів сучасності треба було б вважати шедеврами. Адже криком останніх років найбільшого розкладу і упадку буржуазного мистецтва було — музика в усі мистецтва! Метроритм, ритмізування, стилізація під музику мелодики мови (незабутня манера декламувати вірші), синтезування музики і малярства, музики і театру і т. д.

Однаке естетика тих часів знайшла і пересторогу. Чим більше *музики* в театральному творі, тим ближчий він до *упадочності*.

Оба твердження вірні. Мало знаємо таких закінчених музичних композицій, як “Ревізор” Гоголя. Ця п’еса — це зрівняння цифр. (А цифра — це музика.) А проте — хто сприймає “Ревізора” як музику? Але ми знаємо багато сучасних творів сцени, які просто на ноти записати можна. Ми їх сприймаємо як музику (не як театр, звичайно), і завтра вони зйдуть зі сцени, зйдуть не тільки в силу темпу епохи.

Тут весь фокус питання естетства у “шукаючих” і не шукаючих “сучасників”. Музика по суті безпредметна і безпредметно організуюча (програмна музика завжди підозріла по цінності і ніколи, мабуть, не досягає мети), музика сучасна, скерована на точність виконання, значить, на кожний в черзі момент сприймання, музика, згущена до динамічності кожної деталі чи переходового звена — це прототип усього естетства, як чистого психологізму.

Класик загорявся ідеєю, коли писав “Фауста”; вона вводила його “в напруження всіх психічних сил до стану певної музикальної розмірності”. Продукт — безсмертний твір. Сучасний академіст і оборонець святого і чистого мистецтва чи естетства взагалі загоряється своєю емоційністю, що виливається в музикальний рисунок,— і шукає для неї ідеї. (Знаходить часом і революційну.) Продукт — ефемеріда.

Класик виходив із найвищої полоси життя — свідомості, і адресував свій твір життю і мільйонам. Сучасний естет — навпаки.

Через те так по-дурному і виходить.

*Грудень 1923 — січень 1924 рр.*

### **ПРО “ДЕСЯТЬ СЛІВ ПОЕТА” У СПЕКТАКЛІ “ГАЙДАКИ”**

Це мрії Тараса Шевченка, болючі його думи. Його лірика глибока. Безкрайне горе і радощі поета. Це його муки, його нестерпний біль. “Слова” не мусять виголошуватися байдуже, спокійно. Вони мусять, як пісня, литися з ваших уст зі сцени, але не можна виспівувати, декламувати. “Сло-

ва” — це музика у своєму ритмічно-мелодійному звучанні. В усіх сценах по ходу дії “Слова” присутні: вони емоційно відображують те, що чують, бачать, в чому беруть участь. Вони повинні передавати слова емоційно, з великою наснагою, як буря-гнів, і лірично, лагідно, наприклад, у сценах “У Лебедині” чи “Оксана й Ярема”.

Пристрасно живете, виголошуючи слова чи навіть мовчки рухаючись по сцені. Ви живете разом з героєм поета, з самим Шевченком. Рухатися маєте, як вітерець легенький. Ваша хода пластична, але без балету, тому й одягнені ви в легенькі, сірого полотна свитки, підперезані синіми окрайками з легкого краму. В легеньких, щоб не чутно було ходи, з сірого ж полотна постолах — ходите, немов пливете.

Ви ніби підготовляєте себе до того моменту, коли Титар умирає, і ви із зойком “А-а-а!” розлітаєтеся в усі кінці кону й гуртуєтеся у глибокому горі в дві-три купки обабіч сцени. В такому стані зустрічаєте нову сцену вистави.

У сцені “Лебедін” ви проказуєте слова після кожного слова Черниці: “Не журися... сподівайся... Та Богу молися”. Подаєте ці слова тепло, ніжно, як пісню, яка луною, негучно, відголоском несеться, ніби з широкого, далекого степу.

*Січень—лютий 1924 р.*

### **З ПРИВОДУ “ДРУГОГО СЛОВА” У “ТАЙДАМАКАХ”**

Говоріть широко, як безмежне поле... Слово спочатку співає у вас, а потім злітає з уст і лине понад тим розлогим полем у далечинь.

*Початок 1924 р.*

### **ТЕАТРИ МОСКВИ**

Найважливішим, найімпульсивнішим театром Москви є “Театр Пролеткульту”. Театр має невелику залу; від півсцени, піварени догори йдуть місця. Цим разом виставляли п’єсу Третьякова “Чуєш, Москва? Чую!” в постановці Ейзенштейна. П’єса цікава й сучасна. Дуже вдало починає її кіно, показуючи Дрезден, Липськ і інші міста Німеччини, де зосереджується комуністичний рух. В розумінні художніх засобів роботу зроблено економно, стримано, без психології.

Театральна фігура в цій роботі помітно починає висуватися. В спектаклі багато моментів дотепної пародії на театри, що займаються художніми вихилясами (Голейзовський, Лукін), і на те, що робив сам “Пролеткульт” два роки тому. Конструкція театральна й сама по собі особливого значення не має. Актори середні, але грають гарно, просто, близько до біомеханіки.

В “Театрі Революції” мені довелося бачити спектакль “Озеро Люль” у постановці Мейєрхольда. Один з найефектніших спектаклів, які взагалі довелося бачити; блискучий по майстерності; видно на ньому сильну режисерську руку, що помилок не робить. Але разом з тим ще не дуже глибокий спектакль, враження таке, наче на цій роботі Мейєрхольд спочивав.

Сама по собі п'єса банальна, нецікава. Вся постановка на грані з натуралізмом, наприклад, персонажі, які в даний момент не концентрують на собі уваги глядача, розмовляють між собою, як в натуралістичній п'єсі. В такій неглибокості спектаклю, у відсутності образів художніх перетворень, в його хоч і майстерній, але нескладній упорядкованості, полягає секрет того, що "Озеро Люль" прийшлося до вподоби НЕПу, і він (глядач) охоче одвідує цю виставу. "Озеро Люль" цілком приступне його світовідчуванню. Грають за принципом біомеханіки — гарно Терешкович, решта — бліді.

В "Театрі імені Мейерхольда" бачив генеральну репетицію "Лісу". Це, скільки відомо, позапрограмова вистава, яку Мейерхольд готував до ювілею Островського. Незважаючи на це, "Ліс" — дуже інтересний спектакль. Цікавий він перш за все тим, що з п'єси Островського, до тексту якого жодного слова не додано, зроблено глибоко агітаційну виставу. П'єсу поділено на 33 епізоди. Грають її в принципі побутового театру, але театральні піднесено, не психологічно. Тло дається великоруськими та мордовськими піснями. Та ж підкресленість та своєрідні перетворення і в постановці: в любовній сцені, наприклад, Буланов убраний в костюм Ромео, освідчення в коханні між другою парою проводиться під гармошку. В плані побутового театру і механічна дія, що її проводять персонажі, і яка має їх характеризувати — Гурмизький, наприклад, роблять педикюр, або вона возиться з кавунами, грають у карти. Буланов гімнастикується на стільцях і т. п. В оформленні вистави поруч з часто умовними театральними прийомами — прожектор для освітлення сцен, висячий місток у конструкції — йдуть і натуралістичні й живі голуби у клітках, справжня оранжерея і т. п.

З виконавців дуже гарний Ільїнський — Счастливцев, непогані і решта.

Всім, хто зник до "Лісу" в шаблонних академічних постановках, "Ліс" у постановці Мейерхольда дає багато свіжих, несподіваних вражень.

З академічних театрів я найбільше цікавився "Камерним театром". Я знав, що це театр чисто буржуазного походження та з буржуазними ухилами, театр без майбутнього, але все ж театр гострої естетики, і з цього боку блискучий і сильний. Мені довелося тяжко розчаруватися. Реклама перебільшила всякі можливості "Камерного театру". В основі постановки "Жирофле—Жирофля" стилізація по вчуванню самого спектаклю, естетство, що не ставить собі жодної громадської мети, естетство для естетства. Неприємне все, неоригінальне по суті — робота, хрипкі, не свіжі голоси та ін. В основі техніки — нескладне балетне па. Гарно грає в цьому спектаклі Фенін.

"Людина, яка була четвертою" — дуже невдала вистава. Конструкція сумнівної оригінальності, з натуралістичними ухилами, невміло використаний літературний матеріал для п'єси. Грають сухо, тріскуче і неталановито.

"Єврейський Камерний театр". П'єса "200000" Шолом-Алейхема. В постановці на ній штампи "Чаклунки". Строго ритмізовані всі рухи. Масові сцени не цілком вдалі — одноманітні. Але в загальному — спектакль чистий, культурний, хоч він і не розв'язує якихось проблем театру.

9.02.1924 р.



## РЕОРГАНІЗАЦІЯ МИСТЕЦЬКОГО ОБ'ЄДНАННЯ “БЕРЕЗІЛЬ”

Мистецьке Об'єднання “Березіль” широко розгорнуло фронт своєї діяльності на підставі вимог, які ставило перед ними сучасне нове суспільство, обіцяючи велику підтримку Об'єднанню як державних, так і громадських установ.

Досвід 1923—1924 року довів протилежне — заряди “Березоля” трималися лише на фанатичній відданості справі працівників “Березоля”, а субсидії не утворили відповідної матеріальної бази, на якій би твердо змогла стояти така велика кількість майстерень, ведучи свою роботу в потрібному на сьогоднішній день масштабі. Обіцянки не справдилися — “Березіль” підтримували не реально, а платонічно.

Ситуація на культурному фронті УСРР характеризується утворенням двох виразних таборів. Життя вимагає від “Березоля” зосередження енергії і сил для боротьби за правдиві ідеологічні позиції. Треба не розпорошуватись, скупчитись в один ударний, дужий, боєздібний організм. Всі ці причини примусили правління МОБу прийняти постанову про мимовільне скорочення трьох київських майстерень (1, 2, 4) в одну велику майстерню.

11.04.1924 р.

### ДО ГАСТРОЛЕЙ МАЙСТЕРНІ “БЕРЕЗІЛЬ”

“Березіль” торік проробив величезну роботу. Праця провадилась головним чином в напрямку дослідно-експериментальному, систематизовані висліди якого мають бути опубліковані в низці брошур по питаннях майстерства театру, виховання актора, психотехніки в театрі, сценознавства, методологічної праці в клубах і т. і. Ця робота провадилась в експериментальній майстерні ч.1, ч.2, режисерській лабораторії, макетній майстерні (під проводом професора В. Меллера). Відтак висунуто в цьому році майстерню ч. 4, задуману як одиницю щодо приспіненої продукції революційних постановок, як тактичний хід проти розкладаючого впливу професійних вистав непівських театрів. Вже розпочато перенесення праці до робітничих клубів, зв'язок з якими намітився досить міцний, а в наступному році робітничим клубам буде присвячено найбільшу увагу.

Театр повітового міста (майстерня ч. 3 в Білій Церкві) і театр для села (майстерня ч. 5 в Борисполі) дали низку постановок і проробили певну роботу в напрямку збирання відповідного матеріалу. Весною ц. р. розпочато відкриття на основі певного плану аматорських гуртків “Березоля” по селах (досі відкрито два — на Уманщині і на Білоцерківщині).

Основа праці — устремління на маяк комунізму і комуністичної культури, зрушування дореволюційної ідеології й психології в масах, зрушування бадьорості, активності й здорового світогляду в глядачеві, поступово, по певному плану, побудованому на законах заникання й повстання культури.

Завдання “Березоля” роздвигаются не лише по лінії стику з кінотеатром, цирком, куди сучасний театр уперся (питання фактури), але й по лінії нового побуту у всіх його ділянках, що мають зв’язок з театром (спорт, обряд, товариська забава і т. і.).

Щодо наших театральних угруповань, “Березолеві” найближчий московський театр ЛЕФ, як по ідеології, так і по етапу розвитку фактури, хоча система гри актора та його виховання де в чому різниться від біомеханіки (цирковий принцип), конкретизуючись як система проєкціонованої й механізованої фактури (театральне начало “Березоля”), броніруючи “Березіль” від повороту до натуралізму.

Четверта майстерня, що гастролює тепер у Харкові, складена в основному ядрі з акторів бувшого “Молодого театру” та інших драматичних театрів. Вся більша частина — це незаможницька й робітничка молодь. Помимо майже щоденних вистав, майстерні не допущено до професійної атмосфери в колективі. Березілець вважає себе перш за все громадянином у своїй роботі.

Вистави, привезені до Харкова, зроблені в Києві. “Джیمмі Гіггінз” пройшов 46 разів і дав до 20 аншлагових зборів. З не меншим успіхом по суті пройшли “Машиноборці”; “Макбет” розклав публіку на захоплених і незадоволених. За “Макбета” був весь київський лівий фронт, проти — неокласики, старе громадянство і деякі присяжні вороги “Березоля”.

Минулий рік висунув низку молодих режисерів: Ф. Лопатинський (“Нові ідуть”, “Машиноборці”), Г. Ігнатович (“Людина-маса”), Б. Тягно (“Мене зовуть тесляром”, “Напередодні”). На черзі нові режисерські роботи: В. Василько (“Лев та чудотворці” С. Бондарчука), Зіна Пігулович (“Істина”) та інші.

С. Бондарчука і Й. Шевченка відряджено в Одесу, де засновується нова майстерня “Березіль”.

В Києві “Березіль” здобув собі широкі симпатії робітництва. Про це свідчить відвідування ними театру (65% зал пересічно), багатий анкетний матеріал, що має величезну культурно-історичну вартість не тільки щодо “Березоля”, але й щодо інших театрів, та велика низка рецензій робкорів.

18.05.1924 р.

## ЕКСПЕРИМЕНТИ МАЙСТЕРНІ № 5

*(Мотиви переживань)*

Мімодрама є складова частина всякої п’єси, але по своїй суті являється цілою композицією і містить у собі багато складових елементів. Розбиття мімодрами на ряд моментів зовнішньої дії це не є аналізом мімодрами. Композиторство ж вимагає детального усвідомлення законів і свідомого оперування складовими елементами. Отже, майстерня № 5 після першого періоду праці по мімодрамі визнала необхідним розкласти її на первісні можливі елементи і студіювати їх, зокрема для того, щоб до-

святі повної свідомості в оперуванні ними при створенні мімодрами, як свідомої композиції. Без пророблення подібної попередньої роботи мімодрама мусить бути простим дилетантством.

Розчленувавши мімодраму (побудовану на переживанні), ми взяли з неї для перших експериментів мотиви людських почувань.

Кожна мімодрама складається з цілого ряду переживань; ми абстрагуємо їх від зовнішньої події, беремо кожне почуття, як окреме завдання, яке мусить бути відчуте в усіх відтінках і градаціях і передане засобами тіла, без всякого зв'язку з зовнішніми предметами або образами. Почуття, як почуття голе, абстрактне, стихійне, передане в пространстві (в формі) і в часі (ритмі). Такий перший крок нашого аналізу. Це ми звемо "мотивом почуття". Критерієм у роботі є "безпредметність", непов'язаність не тільки з зовнішніми предметами, але й з образами, винесеними назовні. Це є внутрішня дія в формах тіла.

Безперечно, це один із багатьох можливих моментів аналізу мімодрами. Але він вже перевірений в роботі. Теоретичне обосновання зійшлося із практикою. Робота показала, оскільки цікавішим, яскравішим стало малювання тілом, оскільки повнішим став вираз почуття, без його обмеження наміченими зарані пунктами, глибшою стала передача переживання, котре вже не має права чіплятися за зовнішні гачки-предмети і ними виявляти те, що мусило б сказати тіло.

Звичайно, ми не будемо обмежувати себе одним тільки підходом — від нутра, і одним тільки матеріалом і засобом — своїм тілом. Але ми мусимо знати, що *може* тіло, щоб ним користуватись або відкинути його. За експериментами над можливостями тіла підуть експерименти над можливостями інших виявлень почуття, чи думки, чи ситуації, чи ідеї. Але для синтезу потрібний аналіз. Ми подаємо відомості про свої експерименти з метою викликати дискусію, в якій можуть відбитись різні теорії театру. Потреба виведення теорії з меж лабораторії на ширше поле особливо гостро відчувається на провінції, яка не завжди може побачити теорію в практиці театру.

1924 р.

### БЕСІДА З КЕРІВНИКОМ "БЕРЕЗОЛЯ"

"Березіль" — означає "березень". Нашому художньому об'єднанню дав ім'я перший весняний місяць, який зламає все старе, пробиває дорогу новому, в якому порив і сила. Театральне мистецтво для "Березоля" — тільки метод для пропаганди, насамперед для пропаганди громадських і культурних устремлінь. Головне завдання — провести ідеологічну перебудову глядача, розбити в ньому рештки дореволюційної психології, допомогти створенню нової людини, в якій бадьора творча активність замінить пасивність спокійного міщанина. Поки нове мистецтво не ввійшло органічно в новий побут — через масові святкування і церемоніали, через роботу клубних гуртків і інше, поки в мистецтво вноситься чужий йому аналітичний момент, — можна говорити лише про використання окремих елементів мистецтва для сторонніх цілей, що лежать поза мис-

тецтвом, але не про істинне мистецтво. “Березіль” невгамовно шукає нові методи, нові форми сценічної творчості, нові їхні комбінації. Ми відкидаємо естетизм і психологію старого натуралістичного театру. Наша основна установка — на техніку, як на пафос часу. Замість “емоцій”, “нутра” — механізована, показана в проекції фактура спектаклю. Наші спектаклі не для пасивного споглядання, ми прагнемо знищити всі зображувальні моменти у спектаклі. І наші сценічні конструкції, як пристрої в цирку, “нічого не зображують”, вони — лише трамплін для розвитку дії. Не можна в тих станках, на яких розгортається дія “Джیمмі Гігінза”, шукати зображення американських хмарочосів. Кожна наша постановка — водночас і утвердження попередньої, і її заперечення. І закріплення досягнутого, і пошуки нової, свіжої комбінації знайдених прийомів, щоб зберегти силу їх впливу на глядача. “Гайдамаки” належать ще до 20-го року. Вони цілком у плані романтичного, умовного театру. Решта постановок, які ми покажемо в Харкові, готувалися майже одночасно, влітку і восени минулого року. Експериментальна робота становить завдання 1-ї та 2-ї майстерень “Березоля”. 4-та, що приїхала до вас, повинна бути постійним революційним театром, доступним широкому глядачеві, театром з регулярними спектаклями без поглибленої експериментальної роботи. З’явилася 4-та майстерня восени минулого року. В її складі чимало акторів, що прийшли в “Березіль” збоку, акторів, у яких ще живі рештки традицій іншого підходу до сценічної творчості. Для поповнення майстерень свіжим молодняком у нас щорічно функціонують короткострокові курси. Вишкіл, як ми називаємо. Сюди тягнуться слухачі з глибин селянської України, сюди йдуть діти незаможників, пролетарська молодь міста і села. В провінції, в Білій Церкві і в містечку Бориспіль працюють майстерні “Березоля”. В останній велика частина працівників — селяни. Те нове, що несе з собою “Березіль”, селяни сприймають органічніше, легше, ніж інтелігенція, отруєна трійлом міщанства. Постановкою “Макбета” Шекспіра ми зробили дослід, що має на меті спробувати, чи можна використати для цілей сучасності, навіть політичних, п’єси старої, феодальної художньої культури. Текст автора залишається майже недоторканим. А проте дослід слід визнати таким, що вдався. Думки київської публіки різко розділилися. Але те, що на нашому боці молодь, київський ЛЕФ, а проти — наші “академіки” і ті, хто з ними, переконує нас в успіхові. “Машиноборці” — постановка молодого режисера Фавста Лопатинського. В цій постановці приділено велику увагу оформленню руху, біомеханіці. Застосовано динамічні конструкції. Найближчими постановками “Березоля” будуть: “Жакерія” Меріме, в якій сцена буде висунута на середину глядацького залу, в якому принцип механізованої фактури буде застосований в усій повноті (режисер Курбас); стара комедія — оперета Кропивницького “Пошилися у дурні”, яку режисер Лопатинський ставить у плані цирку, і “Лев та чудотворці” — постановка режисера Василька. В основі тексту п’єси лежить комедія “Герой” Дж. Сінга, але вона надзвичайно перероблена. Кожна наша постановка — одне з кілець безперервного ланцюга, один з моментів безперервного руху та зростання, процесу. Рух — основне гасло “Березоля”.

20-26.05.1924 р.

## ШЛЯХИ ТА ПІДСУМКИ “БЕРЕЗОЛЯ”

Художнє об'єднання “Березіль” виникло понад два роки тому, в березні 1922 року. “Березіль” продовжує по прямій лінії тенденції нової української театральної думки, що зародилася в “Молодому театрі” та була перетворена Жовтнем. “Березіль” — це рух. А коли він перестане бути таким — він взагалі перестане існувати. Він — процес. І не в театрі лише, навіть не в мистецтві, а в культурі, в житті. Він хоче завтрашнього дня, і хоче хилити розуміння і почуття інших до свого устремління. Всі прийоми майстерності, які втратили гостроту діяння на глядача, застій і штамп — проти руху, роз'єднують із глядачем. Мистецтво театру для “Березоля” — тільки метод для пропаганди, передусім суспільних і культурних прагнень, а спосіб, прийоми вічно змінюються. Головне завдання — здійснити “ідеологічну перебудову” глядача, зруйнувати залишки дореволюційної психології, створити нову людину, в якій буде переважати — на протилежність до пасивності дореволюційного міщанина, — бадьора творча активність. Те, що робиться в царині мистецтва, ми справжнім мистецтвом не визнаємо, оскільки в нього вноситься, як організуюче начало, момент аналітичний. У кращому випадку це художня діяльність, у якій елементи мистецтва використовуються для цілей, які стоять поза мистецтвом. Відкидаючи всякий естетизм, в усіх його формах, “мистецтво для мистецтва” і т. д., ми вважаємо, що така художньо-аналітична діяльність не може замінити мистецтво. Ми переживаємо перехідну стадію, поки нове мистецтво, що народжується, не ввіллється в новий побут, не ввійде органічно в клуби, святкування, народні церемоніали. Наша основна установка — на техніку, як пафос часу. Замість установки на людину — установка на проєкціоновану і механізовану фактуру спектаклю, замість “всередині” на “зовні”. Емоція перетворюється на фактуру.

Спектакль — не для пасивного споглядання. Звідси — прагнення знищити не тільки “раму”, а й усі моменти зображувальності, що лежать поза актором. І наші сценічні конструкції не мають у себе “зображувальних” моментів. Вони — лише трамплін для розвитку дії. Вони, як пристрої в цирку, нічого не “зображують”. І, звичайно, не можна у станках, на яких розгортається дія у “Джیمмі Гігінзі”, вбачати спробу зображення американських хмарочосів. Кожна наша постановка — одна з ланок неперервного ланцюга. Кожна — водночас і утвердження досягнень попередньої, як моменту динамічного розвитку, і її заперечення. Елементи мистецтва не можуть чинити тривалий вплив на глядача, якщо не давати їх постійно в новій, свіжій комбінації.

4-та майстерня “Березоля” не ставить собі завданням поглиблені експерименти. Експериментальну роботу ведуть дві перші майстерні, що тепер об'єдналися в одну; 4-та майстерня, що виникла восени минулого року, повинна бути постійним революційним театром, приступним широкому глядачеві.

У “Джیمмі Гігінзі” все підпорядковане дії. “Газ” завершений сам у собі, від'єднаний від глядача, зв'язаний. У “Джиммі” режисер ламає зв'язану закінченість форми, будує мізансцени не за емоційним ключем, а за принципом установки на глядача, висуваючи на перший план театральні

фігури і пересуваючи їх так, як треба для виявлення змісту дії. Пластичного оформлення поверхні немає, спектакль оформлюється за конструкторською будовою, а не за поверхнею. В “Макбеті” ми здійснили експеримент, метою якого є дізнатися, чи можливо, не розходячись із сприйняттям сьогоднішнього глядача, скористатися п’єсою старого театру для цілей сучасності, навіть політичної. Взявши одне з найцілісніших і найяскравіших художніх творінь, що постали за феодального ладу, ми одержали позитивну відповідь. При цьому текст майже не змінений.

“Машиноборці” — постановка молодого режисера майстерні Фавста Лопатинського, який вперше виступив у минулому сезоні з дуже цікавою постановкою п’єси “Нові ідуть”. У “Машиноборцях” від Толлера лишилось, як писав режисер, яких-небудь 10%, так глибоко захопила текст переробка постановника. Тут на глядачах випробувано можливість застосування нового принципу побудови сцени, розвинуто проблему динамічної конструкції, більше уваги, ніж у нас буває, приділено біомеханіці.

Нині йде праця над трьома новими постановками. “Жакерія” Проспера Меріме. Текст не піддано великій літературній переробці, але його заново перебудовано, перемонтовано з завданнями постановки. Якщо ми залишили неторкнутим майже весь текст “Макбета”, то лише тому, що Шекспірова п’єса відповідала нашим вимогам до даного спектаклю. В постановці “Жакерії” буде в чистому вигляді застосовано наш принцип проєкції механізованої фактури. Сцена висувається на середину зали: спектакль будується так, що його можна дивитися з усіх боків. Площу сцени відведено для глядача. П’єсу ставить Курбас. Режисер Лопатинський працює над постановкою старої української комедії, оперети Кропивницького “Пошились у дурні, або Дванадцять дочок на виданні”. Ставиться оперета в плані цирку. Режисер Василько готує п’єсу “Лев та чудотворці”. В її основі лежить відома комедія Сінга “Герой”. Усі наші постановки мають одного автора — режисера. За наших днів ми не віримо в єдність культурного обличчя будь-якого творчого колективу (авторського, чи інтелігентського, чи пролетарського). Всі ми зарівно позбуваємося в різних формах залишків старої буржуазної культури. За наших днів колективне складання художніх творів мистецтва, можливе в епохи культурної єдності (згадаймо хоча б народну пісню), неможливе.

При “Березолі” існує режисерська лабораторія, що об’єднує режисерів майстерень та осіб, для майстерень сторонніх. Праця йде в двох напрямках: практичне навчання та аналітична розробка постановок. Критикуються здійснені постановки, розробляються нові, визначаються перспективи роботи та ін. Щороку, звичайно у вересні, організуються короткотривалі підготовчі курси для поповнення молодняка, який працює в майстернях. Ці курси у нас називаються вишколом. Діти незаможників з сільської глушини, почувши про “Березіль”, беруть сакви й рушають у путь, аби пройти наш вишкіл. У провінції працюють дві майстерні “Березоля”: 3-тя в Білій Церкві і 5-та — в містечку Борисполі на Київщині. В останній — майже виключно селяни. Характерно, що нові ідеї в мистецтві і нові методи в праці, що їх несе з собою “Березіль” і які так важко сприймаються інтелігентсько-міщанськими колами, селянами прийма-

ються як щось органічне, вповні рідне. Нині режисерська лабораторія розробляє посібник для робітничих і селянських драмгуртків, який має відійти від ветхого шаблону і відповідати завданню проведення в масу amatorів принципів нового театру, революційного за змістом і за формою.

24.05.1924 р.

## **ПРО МАЙСТЕРНІСТЬ О. О. ПОЛЕВИЦЬКОЇ**

Ми новатори в українському театрі, але ми не “звергаємо наш класичний театр”. Ми одбираємо все добре і розвиваємо. Майстерність Полевицької — класичний зразок російської реалістичної школи. Не можна плутати репертуар Полевицької, який ми частково відкидаємо, як буржуазний мотлох, і її психотехніку, майстерність, високу культуру слова і, нарешті, чарівність актриси. Не всякому дано такий дар від природи. У Полевицької є в чому повчитися. А хто думає так, як Наталка Пилипенко, — це ознака малої культури, відсутність художнього смаку. Їм ще треба багато вчитися і вчитися, і позбавитися самовпевненості.

Грудень 1924 р.

## **ПРО РОСІЙСЬКИЙ ПРОВІНЦІЙНИЙ ТЕАТР**

Заперечуєте мою систему... А яку ви обстоюєте? [Критикувати], не маючи за душею своєї власної конструктивної концепції, не знаючи, що ствердити, бо ж заперечити всякий може... Та я, власне, і не збирався заводитись на цю тему. Я ж про інше — в зв'язку з тим чортовим “русским барином” Блюменталем. Я хотів сказати товаришеві Смоличу, що він, цілком вірно засудивши Блюменталю, не зробив із того ширших принципальних висновків, а саме — про порочність всієї системи російського провінційного ремісничого театру — театру, мало сказати, старого чи буржуазного, як ми часто кажемо, але театру закостенілого, аморфного...

Ви ж зрозумійте, що всі ці Петіпа і Максимови тягнуть на сцену молодого-молодюсінського театру старі протухлі звичаї й норми скомпрометованого, безперспективного, провінціального міщанського театру старовини! А нам же треба будувати новий, революційний театр! І, може, це щастя, що будуюмо його майже на порожньому місці та з майже неписьменних початківців-акторів — незайманих і не попсованих ще. Гаркуни-задунайські та колісниченки-прохоровичі ще не встигли нашкодити нам стільки, як провінціальні “корифеї” нашкодили російському театру. Нам легше, як Мейерхольду в Росії, і не треба утруднювати собі шлях!

1924 р.

## **ПРО РОЗУМІННЯ ТЕАТРУ Й МИСТЕЦТВА**

Театр — це творча вигадка, штука, себто цілком інша, навіть протилежна життєвій розумова діяльність.

Ця діяльність розумова може лише тоді стати мистецтвом, коли митець знайде точні ритмові рамки й зафіксує їх певним чином назавжди.

Емоцію, як і кожну іншу ділянку розумової діяльності, слід особливо послідовно розкласти на основні елементи і також послідовно складати в мистецькі (читай геометричні) форми.

Соціалістичне мистецтво, як мистецтво гармонійного суспільства, повинне всіма своїми частками бути гармонійне, математично точне, всіма своїми частками повинне агітувати з кону закінченістю, плановістю, підпорядкованістю всіх дрібниць одній основній ідеї.

1924 р.

## **ПРО РОЗКРИТТЯ ДІЙНОСТІ**

Вистава — це розкриття дійсності в часі й просторі. Що важливіше? Час. Хто визначає часову композицію? Автор. Він визначає не тільки внутрішнє життя драми. Він укладає в певну послідовність сюжет, фабульні вузли, розвиток дії і характерів. Завданням режисера завжди буде щоразу нове пластичне втілення змісту і форми драми.

1924 р.

## **ПРО ПРОБУДЖЕННЯ ДУМКИ І ПОЧУТТЯ**

Вчіться будити свою думку, бо думка будить почуття. Акторові необхідно виховувати чуйність до всього, що його оточує. Бійтесь, як вогню, байдужості, як своєї, так і чужої, бо у байдужих людей немає серця. Воно в них висихає. Ви не повинні забувати, що робите свої образи з людей і для людей, і все те, що ви хочете сказати зі сцени, повинне радувати людину.

Перша половина 1920-х рр.

## **ПРО ФУНКЦІЮ АКТОРСЬКОГО АНСАМБЛЮ**

Яку точно функцію нестиме акторський ансамбль у вашій виставі? Доки ви не знаєте, чого хочете добитись від актора, доки не відчуєте потреби розкривати драму насамперед через акторський образ, ви не готові до початку репетицій.

Перша половина 1920-х рр.

## **АКТОР — ОСНОВА ОСНОВ ТЕАТРУ**

У театрі можна все стилізувати, окрім актора. Він-бо основа основ кожного театру. Коли заплутаєтесь, починайте відкидати все: декорацію, музику, світло тощо. Лишиться тільки актор. Якщо йому ви здатні дати раду — вистава буде, навіть у тому разі, коли ви ніякий режисер. Не ображайтесь. Про присутніх не говорять.

Перша половина 1920-х рр.



## ВІДПОВІДЬ НА АНКЕТУ “БІЖУЧИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ СЕЗОН ВЗАГАЛІ І ПЕРСПЕКТИВИ СЕЗОНУ В ДАНОМУ ТЕАТРІ”

Ситуацію на театральному фронті ми оцінюємо як продовження переваних революцією заходів старого українського громадянства — будівництва українського театру, як української різновидності російської театральної провінціалістики, свого роду театральньо-культурний смітник з явним нав'язанням також і до традицій театру періоду національного рабства українського народу. Ідентичність принципів, на яких будуються державні українські театри, і принципів покійних “національного театру”, “держдрамтеатру”, “муздрами” і т. п., занадто очевидна. В обох випадках установка на міщанство, що, безперечно, означить фізіономію цих театрів. Будучи далекими від всякого політиканства і ідентифікації наших групових інтересів з інтересами театральної культури на Україні взагалі, ми щиро бажаємо, щоб цього не сталося. Поспішний темп у будові театральних держколективів примусив нас зректися громадського обов'язку насаджувати наші майстерні по всій території України. З другого боку, це дає нам змогу більш повно утверджувати взятий нами курс на створення класового театру пролетаріату в громадському відношенні і самостійно-творчого (не передаточного!) центру театральної культури в національному відношенні. Наскільки в майбутньому наша робота зможе вплинути на театральну справу на Україні взагалі, тобто наскільки сильною допомогою ми станемо для радвлادی в її культурних заходах — покаже майбутнє. Наше цьогорічне збирання сил і зосередження на одній ділянці фронту має дати агітацію фактами за революційний курс у театральному житті на Україні.

*Перевод* нашої установки з агітплану в план поглибленої пропаганди, вірніше, перебудовування громадської психології (процес, що поступово стався на протязі минулого сезону), в цьому році ще більш умотивується і поглиблюється; *розрахунок* на публіку переважно пролетарську реалізується особливими нормами розцінки місць у театрі і системою ранкових вистав для притягнення глядача з заводських окраїн. Перше розширяє наші репертуарні можливості, друге означає світовідчужання і ідеологію,— оба моменти разом намічають форми і обличчя театру. Підготовка нової режисури, розробка лабораторна питань ідеологічного і методологічного порядку, ділове розпропагандовання здобутків сучасного театру (союзного і західного) по лінії техніки і форми у спеціальному, переважно науковому бюлетені доповнюють рисунок меж, в яких буде проводитись робота.

Січень 1925 р.

### ДО ПРАВЛІННЯ МИСТЕЦЬКОГО ОБ'ЄДНАННЯ “БЕРЕЗІЛЬ”

З огляду на неможливість бути присутнім на перших, особливо важливих засіданнях правління МОБу в новому, поширеному складі, вважаю своїм обов'язком довести до відома його і піддати під його обміркування

деякі думки про те, як найкраще розпланувати дальшу діяльність об'єднання.

Мистецька реакція, наступ якої робиться чимраз то більше помітним і рішучим, по всім ознакам, триватиме, очевидно, ще довго.

Це очевидно примусить нас надалі утримуватися від обслуговування других губернських центрів нашими режисерськими силами чи майстернями, за винятком випадків особливої важливості (Молд. АРСР).

З другого боку, ні в якому разі не можна залишити чи навіть обмежувати виховування нових режисерів — навпаки, справу треба поставити якомога ширше; необхідно ввести в режітаб якнайбільшу кількість учнів клубстанції, як своїх прцівників, так і чужих, для закінчення їхньої березільсько-режисерської освіти, по закінченню, розуміється, програми загально-мистецького розвитку, наміченого клубстанцією.

Щоб 1) уникнути перепродукції режисерських сил (що у найближчому майбутньому боляче дасть себе відчути), і

2) щоб “Березолеві” вийти з рамок кустарності й прив'язаності до території, необхідно частину сил перекинути на найважливішу в даний момент ланку мистецької діяльності — кіно.

ВУФКУ закисло на традиціях старої російської академічної кінематографії і при взятому курсі довго ще не стане на правильний шлях, будучи примушеним користуватись послугами старих спеців. Підштовхувати його енергійною, правильно поставленою, на молодих, пролетарських силах, кінопродукцією,— завдання “Березоля”, що диктується пекучою необхідністю сьгоднішнього дня.

Інформації про можливість — у т. Лопатинського.

Далі, необхідно організувати паралельні клубстанові курси для керівників сільдрамгуртків і таким робом поширити свою експансію на села.

Необхідно також якнайширше допомогти розгорнути свою роботу репертуарній станції щодо видання дешевих і відповідних п'єс для села і міста, чи то шляхом власної продукції, чи зорганізуванням відповідного циклу при київському Держвидаві.

Що торкається справи КТМ, то думаю, що грати треба найменше до Великодня, добиваючись усіма силами 6-ти вистав на тиждень.

Щодо гастрольної подорожі, вважаю необхідним відкласти її. В цьому році не виїздити нікуди, а після короткої перерви приступити до інтенсивної підготовки не менше як 4-х п'єс для слідуєчого сезону. У цьому сезоні необхідно теж подвоїти продукцію. Свою постановку я у всякому разі постараюсь дати якнайшвидше. Моя праця на весну зведеться, окрім постановочної роботи, до підняття акторського майстерства складу КТМ та інтенсивної роботи у режисерському штабі. Решту справ “Березоля” треба буде скласти на других товаришів.

Відносно т. Лопатинського: безперестанна, майже без відпочинку праця в одному плані (театру) останніми часами (на протязі 2 р.), дуже відпідальна і нелегка, починає серйозно підривати його як фізичні, так і творчі сили. Тому, в інтересах нашої організації, вважаю необхідним дати певну відміну йому в роботі і на протязі певного найближчого часу використовувати його в нашій кінороботі. Коли б це чомусь стало поки що не-

можливим, вважаю потрібним послати його вже тепер за границю, на певний недовгий час, для підвищення його кінোকваліфікації. Коли б справа з кіно у “Березолі” налагодилась, тоді, розуміється, командировку прийшлося би відкласти і заходи для неї припинити.

З усього вище сказаного ясно, що правлінню доведеться прикласти усіх зусиль для того, щоби звільнити т. Лазоришака (за винятком відділу мистецтв) від усякої нагрузки і дати йому таким робом можливість уділити відповідну кількість часу для ведення усїєї організаційної роботи МОБу, поскільки він являється єдиною людиною в об’єднанні, що зможе справитись з цим завданням і має потрібну кількість енергії і авторитету.

Свою працю на фабриці закінчую 12-го—15-го, після чого виїду до Харкова, викликавши туди т. Лопатинського.

Кінчаючи листа, тисну руку всім членам правління, бажаючи так їм, як і всій майстерні, доброї роботи.

30.01.1925 р.

### З ПРИВОДУ СИМПТОМІВ РЕАКЦІЇ

Задзвонили у Харкові у всі дзвони — рятувати революційний театр од революції, в яку його тягнуть “ліві”. Т. Пельше у вищій репертуарній раді нещадно розкритикував лівий театр, і розкритикував з усіх боків. І форма незрозуміла, а зміст тим більше не годиться. Від лівого театру треба взяти те краще з формальних досягнень, що у нього є і що зрозуміло. В основу шукань сучасного революційного театру треба покласти реалізм. Який це реалізм, пояснив зараз же “присутній представник однієї з українських труп”, кажучи, що лівизна масам зовсім чужа і що маси рвуться тільки до соковито відбитого побуту (цитую по статті Туркельтауба в “Жизни искусства”).

Як т. Пельше запропонував, так і вирішили, і вирішили майже одногласно. А присяжний оборонець всякої театральної цвілі Туркельтауб, хатянин Мамонтов і ідеолог народницької концепції самодіяльного театру Смолич їхнє вирішення сконкретизували: “дайош”, мовляв, старий український побутовий театр, “дайош” старих українських корифеїв, і точка.

Два місяці сперечалися на сторінках ЛНМ про те, як це краще зробити. “Ми маємо нову форму — неореалізм,— заявляє надавторитетно Смолич,— а звідки ж йому вирости, як не з побутового театру?” Бо що таке, мовляв, лівий театр: “незрозумілі вибрики зарозумілих експериментаторів”. “Театр мусить давати відпочинок (не забувайте цього), а не натирати мозолі на мізку”. Такий найпотрібніший “театр вже народжується. Крім театру ім. Франка, це театр Шевченка в постановках Тінського” (Мамонтов).

Художній сектор Головополітосвіти конкретну пропозицію переводить в діло. Цим він, врешті, не дуже порушує своїх традицій останніх місяців. Це вже тайна Полішинеля, що удержавлено ряд театрів, в їх числі і театр ім. Гната Михайличенка. Про майстерні “Березоля” не чувати певного нічого, зате певно відомо, що буде удержавлений побутовий театр Корольчука.

Що означає все це, разом взяте? Звідкіля береться цей рішучий наступ на молоді паростки пролетарської театральної культури? Чому таке складне і глибоко відповідальне питання, як проблема революційного театру, вирішується з плеча, легковажно, мітингово?

Хохляцькі методи і обивательська примітивність мислі впливає в такій категоричній формі і такою повіддю тільки в моменти повної громадської релігії. А коли мається хоч би ілюзорне ослаблення бойової активності передових груп, то й поготів. Як це симптоматично, що, нарешті, Туркельтауб дочекався змоги прокричати в словах радості на весь світ на сторінках “Жизни искусства”: “Назад! Назад!” Всі на Україні повертають назад!.. Навіть один член УКП — і той за “назад”! “Ні в комуністичній контрреволюційності, ні в художньому консерватизмі звинувачувати вже нікого і ні за що, бо з подібними вимогами (“назад”) виступають тепер люди і політично, і з боку художньо-ідеологічного цілком бездоганні” (дослівно!). Як споріднено з цими вигуками Смоличеве “неореалізм з побутового театру”! (Всяке “нео” — це одгрівана по-богемському котлета, і тепер “нео” значить “старий”, хоч філологічно невірно, зате вірно: неореалізмом займається Таїров.) І дивно чути в 1924 р. те, що було в моді в 1918 р. і, здавалося, вмерло в 1922-му. Так. Кругом така атмосфера, очевидно. Не так легко вижити буржуазну психологію — вкорінену звичку сприймати традиційне розуміння мистецтва, як установи для відпочинку і установи статичної, збоку життя стоячої (коли нова ідеологія і новий зміст старої фактури не міняє). Та ще в такій відсталій у культурі театру країні, як Україна. Тут тобі всякий свої “примати” має, теорії пише і в ЛНМ містить. А ліві угруповання мовчать, органу не мають. От і враження ослаблення бойової активності. І всяка “мислішка” авторитетно і безкритично лунає із сторінок преси. Ніхто по суті сперечатися не буде. Тому що по суті всі згодні: наприклад, побутовий театр потрібен і т. д. Правий правому ока не видовбає, каже народне прислів'я. І йде суфлювання “курсу мистецького” на сторінках ЛНМ (стаття зовсім не дискусійна): “Дати оту саму “душу”, оту саму теплінь..., що ми бачили в такому закордонному фільмі, як “Шахтар Томас” (стаття М. М-го про ВУФКУ).

Це вже відродження соловейкових настроїв. Недвозначна пропозиція сентиментальним, мелодраматичним психологізмом створити пролетарську культуру, культуру загартованості, енергії, боротьби і впертого будівництва. Від тепліні і соловейків до ситого побуту НЕПу дуже близько. Може, тут і вся собака закопана? Може, це загальна втома? Може, революція в частині революційної інтелігенції осідає, старіється, жиріє? Революційні настрої перероджуються в настрої сімейного вогнища, захисту тепліні і м'якості. Вони вже скучили за інтелігентським відпочинковим “созерцанием” статичних гармоній. Як казав мені один поет: “Товаришу, НЕП гряде і в мистецтво. Скоро матимем 1914 рік на сцені”. Тут всяка міщанська поміркованість півнем гряде і побіду трубить.

Чого там літати в невідоме далеке, коли під носом хороше, звичне, випробуване. А найважливіше, що від відпочинку до созерцання ніжок актриси (да, да!) дуже близько. Нам удовольствие, а побіля нас пролетарій на зрозумілому йому спектаклі повчиться якимсь азбучним істинам, про які

ми вже позабували. Ми ж “умные просветители”, а маса дурна. І ми бо-ліємо на “Джиммі Гіггінзі” за цю нещасну масу, що вона не може зрозу-міти того, що тільки ми розуміємо. Це ж характерно і у всіх кількох тисячах анкет “Березоля” — майже на всіх анкетах робітників — “зрозу-мів і подобалось”, і майже на всіх анкетах інтелігентів — “зрозумів, але маса вас не розуміє”. (Можна документально перевірити із спектакля в спектакль.)

В головному все в порядку, театри відремонтовані, в театрах тепло, і ми зустрічаємо там в фойє і Івана Івановича, і Мар’ю Петрівну, “проле-тарсько-фешенебельний” побуток. Навіть Таїров на заклик: “Дайош те-атр масам!” — емфатично заявив: “Всегда готов!”

І академічні театри на Україні теж і з новим змістом “революційним” до послуг. Щоб по-старому зразковий побутовий театр пофарбувати. Отак завести звичайний для обивателя, що тямить Миколу II, дуалізм — побутовий театр і непобутовий театр. До закріпленіх форм мислення життя приноровити. Пролетарська культура вийде “нашою”, культурою вдови покійного пристава города Тирасполя. З теплістю, Таїровим, нео-реалізмом і нещасним коханням комуніста біля загаслого каміна. Аби зміст, а решту ми в спадщину отримали від буржуазного дяді, і через те не треба більше мозолів на мізку. А то чорт зна що. Обиватель жаліється, побувавши на “Пошились у дурні” в “Березолі”: “Знать не хочу. Всю мою душу перевернули. Всі святощі української нації в грязюку втоптали. Вишивану сорочку рукавами на ноги одягли”. А обиватель цей комуніст (факт!) і завтра буде в “Гарті”, а післязавтра поїде у Харків та так скру-тить “Березіль”, що один тільки спогад зостанеться після лівого театру з його, у всякому разі принаймні, також дискусійним розумінням мистецт-ва пролетаріату.

Щодо Пельше, Мамонтова, Смолича особисто — далеко не все сказане можна однести. Це поза сумнівом. Але що вони грають на руку народжу-ваному на Україні радянському міщанинові — це теж факт. Так само факт, що Смолич за лікнепом забуває основне завдання мистецтва — пе-ребудування психології мас, вироблення потрібного настрою, що визначає характер і темп нашої діяльності, декларування інстинктів, світовідчуван-ня, які визначають, як посередню ланку, нашу свідомість. В трикутнику: буття — свідомість — діяльність — скрізь середньою ланкою стає безліч процесів. Наш емоціональний чуттєвий світ організувати, направляти — завдання мистецтва. І направляти не тільки ілюзорними фактами (зміст, фабула), але й формою, підібраними засобами, що значить та умовність, що для даного часу і даної ідеології може зробити цей зміст на один чи ряд вечорів для глядача відносно абсолютним.

В цьому весь зміст мистецтва і рація його існування. Наші емоції і пе-реживання — річ просторова. На цьому ми з т. Смоличем давно погодили-ся. А просторове має свою форму. Коли для умираючого і збанкрутілого як клас буржуа типова була фотографічна копія “ультрапасивності” чи ретушований ретроспективний реалізм, то з того ніяк не виходить, що котрий-небудь з цих рецептів підходить для пролетаріату, та ще в самий гострий час його боротьби за владу і життя. І коли Смолич думає будова-

ти новий побут нових людей малюванням старого побуту в перейменованому тільки вигляді, тому тільки, що воно близьке і зрозуміле, то він не зрозумів, що політику компартія, виходячи з реального “сьогодні”, у всій своїй діяльності проєкціонує у майбутнє. А новий побут тільки твориться, він весь напружений, у динаміці. У нього ще немає реальної статичності: “тип, обичай, стала громадська форма”, але у нього є зовсім реальна динаміка: рух, стремління, тенденція, воля. Не так до справи підходить і Мамонтов, хоч деякі означення формального порядку в одправній основі своїй вірні, збиваючись, правда, трохи на стилізацію під формальний експресіонізм.

Але я не збираюсь когось переконувати. Я певен, що поки що Київ і Харків говорять на різних мовах. Мені треба тільки зазначити наші позиції, “Березоля”, супроти нависаючої хмари реакції. І річ не в самому побуті на сцені і не в реалізмі як такому. Ставила і моя скромність в минулому році побутову сучасну п’єсу “Протигази” з доволі повчаючим успіхом у робітничій аудиторії. У “Березолі” ще з літа приготована суто побутова сучасна річ. Одна з цих п’єс — мелодрама, друга — сатира (це дуже важно, між іншим).

Річ у тому, що борюється во ім’я побуту і реалізму і що тим самим розуміється під побутом і реалізмом. Річ у тому, що це обивательський спосіб думання, що лівий театр, театр досліду, експерименту, аналізу — чий-небудь “вибрик”. Це не марксівський підхід до явища — не розуміти глибокого зв’язку поміж соціально-економічно-політичною обстановкою і розвитком сучасного мистецтва. Це недостаток розуміння природи останньої епохи, еволюції мистецтва — бачити окремі (по вибору) форми сучасного театру, а не бачити глибокого причинного зв’язку у їхній послідовності, не бачити безперервної лінії, що виростає з завжди нової кінечності, з кожного сьогодні. В основі цього є закономірність, властива логіці всякого досліду. Бреше в своїй театральній роботі, хто на місці стоїть, бреше і той, хто скаче через щаблі. Але не менш фальшиво грає всяке “назад”. Дійсно, коли послухаєш — так нічого не трапилось. Проїшли роки колосальних переворотів. Сталось те і те. Істотні перемини. А віз мистецтва і досі там. Соковито відбитий побут, “неореалізм”, доїмпресіоністські мистецькі ідеали розбагатілої, особисто практичної буржуазії. Роками великою колективною дослідною працею всіх країн розкривається мистецтво у всій своїй науково усвідомленій будівлі, роками йде уперта боротьба за стиль, що уможливило мистецький засіб, і в наш безрелігійний час — і це все скреслюється “авторитетним” повторенням на сторінках комуністичної преси автентичної фрази купця такого-то про всяке ненависне його спокійному буттю “новшество”.

Невже у нас така молодь? А що ж це далі буде, як підростете? Чи не підете ви ще далі пельшівської “гармонії”, симетрії і краси? Ви поки що, т. Пельше, із своїм формальним еkleктизмом дореволюційного інтелігента куди революційніший, чим ваша обивательська лінь. Вертаючись до попереднього, скажу: справа не в реалізмі і не в побуті, а в тому, що під цим розуміється. Лівий театр не цурається побутового матеріалу. Він прекрасно розбирається в реалістичності світорозуміння пролетаріату. І

в методах вияву і ділання (“воздействія”) підійшов він і установився на реальних речах, більш реальних, чим ваші мальовані дерева і шахровані (“реалістичною” ідеалізацією) типи сучасності. У Мейерхольда, наприклад, раніше, у “Березолі” зовсім іншим, але також послідовним шляхом — трохи пізніше. Хто вміє побачити ліс за деревами — це розуміє. Це, до речі, зовсім нормально, і на цю тему ми ще колись поговоримо, як і про те, коли бувало навпаки. Лівий театр своїм поступовим розвитком одкидав послідовно ірреальні, символістичні і індивідуалістичного пошибу перетворення, виставляючи те образно дієве перетворення дійсності, що є його сьгоднішнім днем і що, будучи до кінця умовністю, виявляє саме реальне, те, чим живе революційна сучасність — стремління, воля, динаміка, здвиг, проекція. Те перетворення, яке можна б назвати і реалізмом чи, нехай, новим якимсь реалізмом, коли б тут був наголос, але наголос не тут, а в проекції, в конструюванні. Слова є слова, але вони так чи інакше мусять характеризувати явище в його основному. От тим-то “реалізм”, який пропонується і ухвалений деким із харківчан, ми вважаємо дійсно кроком назад, але не тільки в розумінні вибору засобу, а просто культурним Ваалом, в якому згублено комуністичну перспективу. Це реалізм ретроспективний, це життєві форми на сцені (не життя в сценічних формах), це (по послідовності) картинки Репіна, станковий театр (драсуйте!), це безпафосність в собі копаючогося скептика-інтелігента чи закоханого в практичність грошей буржуа. Це те, що може “вирости із побутового театру”.

Всякий побут консервативний у своїй статистиці. Побутова статика зі сцени законсервовує зал. Це прості істини. Коріння “культури” ближчі до господарства, аніж до свобідних спекуляцій кабінетних “законодательств”. А хіба вам не відомо, що по всьому Союзу йде НОП, який перероджує нашого громадянина із недоноска “слов’янського розхлябаного (гордість російської білої інтелігенції) отечества” у зверхамериканця комуністичної формації. Тому що комунізм — це не тільки влада рад, але й електрифікація.

І, може, слід задати собі питання: яка роль мистецтва при цьому? Невже не має воно відношення до психологічної перебудови наших мас? А історія з окремим побутовим театром, чи не є вона грубою тактичною помилкою? Старий “побутовий театр”, як щось окреме, був викликаний до життя особливими умовами національного гніту, про які зараз і мови бути не може. А ми говоримо про урбанізацію села, про активізацію селянської психіки, про поширення горизонту свідомості сільських мас поза свій побут, на ту широку арену, де відбувається велика всесвітня подія. Вона, правда, проникає і в будні вузької території окремого села, але ж хто сміє думати, що кінець росту селянина — це брошурка? А ми говоримо про змичку глибоку, органічну. І пора, мабуть, закинути в таких важливих питаннях всяку демагогію. А докори в огульній незрозумілості лівого театру — ніщо інше, як дешева демагогія. Про це тисячі раз свідчить життя і практика наших вистав.

На шляху досвіду бували, і не могли не бути, часткові незрозумілості. Це в природі експериментальної праці. І, може, не так легко зразу все пе-

реробити, працюючи на неораній ниві і пробуючи невикористаний засіб, як (у всякому разі) створювати у чотирьох стрічках “теорії неореалізму”, чи відкривати стареньку ідеалістичну “теорійку” “красоти” на “марксистський” лад. Але дозвольте запитати: чи не зрозумілий “Рур”, “Жовтень”, що йдуть навіть по селах під бурю захоплення глядачів? Чи не зрозумілий “Джиммі Гігінз”, що за рік вже 70 разів пройшов у Києві — переважно для робітничої аудиторії — і ще й досі знаходить собі глядача? Чи не зрозумілі “Пошились у дурні” чи “Секретар профспілки”, що не сходять з афіші при доброму відвідуванні робітничої публіки? Тоді в чому річ? Обвинувачення в чужому для пролетаріату змістові — хіба не демагогія? Та ще безвихідно прозора у своєму гуртківсько-політиканському походженні. Хіба не ясно, що зміст “Машиноборців”, “Руру” і т. д. не тільки куди ближче пролетаріату, ніж “Чорна пантера”, “Полум’яри”, “Суета” і тому подібні “стандарты”, — але якраз те, що в свій час було потрібне.

Ляпсуси скрізь можливі, але ж воістину щодо змісту, то на лівому фронті найбільш благополучно. Врешті, найбільш правим виявився т. Дмитро Ровинський, що все те давно передбачив. Він перший сказав “назад”. І він перший сказав, куди: “в етнографічний побутовий театр сучасності” (дивись його статтю в ЛНМ за минулий рік). Це буквально тотожне з “неореалізмом з побутового театру”, коли зважати на початки і кінці. Так іноді з розрахунків театральної контори намічаються шляхи театральної політики в державному масштабі.

В одному мене переконали харківські товариші — в тому, що вони не бачать далі свого носа, себто, що у них яка-небудь перспектива культурного будівництва (а не тільки “культурництва”) і не ночувала. Тим самим вони своє завдання організації і керівництва мистецьким життям України виконують односторонньо погано, з грубими, непростими помилками. І однією з цих помилок я вважаю, безумовно, цькування і душення лівого театру всякими доступними засобами і через всякі доступні установи.

Лівий театр на Україні зараз весь зосереджений в “Березолі”. Бувший “лівий” гартованський Театр ім. Михайличенка з фейерверком скотився із Парнасу форетгеро-камерної напарфумованої безсюжетності (по ефекту безпредметності) в прірву безнадійного любительського натуралізму. Більше на горизонті лівих нікого не залишилося. Тому ми можемо говорити про “Березіль” як про весь лівий театральний фронт. І нагінка на “Березіль” — це і є нагінка на український лівий театральний фронт. Позбавитися лівизни — це значить застигнути і варитися у старих соках. А в часи, коли один рік рівняється десяти рокам інших десятиліть, це більш як небезпечно.

Тим часом у Харкові готується очевидний безпардонний наступ на “Березіль”. Це видно не тільки по статтях, замітках, але й по прозорих фактах (не здійснений проект “злиття михайличенківців з “Березолем”, удержавлення перших і велике запитання щодо удержавлення другого, офіційне відбивання офіційними особами акторів у “Березоля”). “Березіль” уміє утриматися і вирости без усяких допомог, уміє працювати в



безконечно гірших матеріальних умовах, аніж всі інші субсидовані театри України. Але давайте говорити серйозно: або нам і далі ставити по 4—5 п'єс на рік за браком коштів і цим обмежувати більші свої можливості у всіх напрямках наміченої програми і в скорому часі подохнути, або, може, порадять нам вслід за своєю кінороботою (примушені звертатись до РРФСР) і театральну працю перенести “в другие страны”.

Можна і треба винести на плечах все можливе, коли є очевидна кінечність, але обурливо бачити, як ідентифікуються інтереси групи з інтересами державними. Марку Терещенку дозволено трубити по всіх перехрестях Києва, що він, мовляв, “робив театральну політику в 20-му, роблю і в 25-му”. Але дуже сумно, коли це по відношенню до державної політики дійсно правда. Тому що Марко Терещенко буває сліпий на одне око, а в деяких справах, може, й на два. “Гарт” є “Гарт”, а УРСР само собою. Бюро “Гарту” — одне, а ЦК партії — друге. Як би там не скінчилась справа, “Березіль” здавати своїх позицій не сміє. Робота наша, як певна громадсько-мистецька тенденція, правильна. На ніякий міщансько-реалістичний компроміс іти не маємо права. Ні кроку назад! Може, треба подвоїти енергію, зосередити живі сили, більше інформувати про себе і про свою роботу, може, треба вийти із своєї замкнутості і відповідати на кожну зачіпку і наклеп, звідки б вони не виходили, повторити на Україні цю веселу “свистопляску” театральних суперечок, яка була в Москві недавно і якої ми так оберігаємось у себе. Видно, це потрібне. Інакше атмосфера для роботи робиться неможлива, і під запитанням стоїть весь час наше право на працю, те право, боротьба за яке забирає ще й досі частину наших фізичних і духовних сил.

Ми мусимо пам'ятати, що сказав Ілліч про культуру пролетаріату, що вона являється “закономірним розвитком тих запасів знання, які людство виробило під гнітом капіталістичного суспільства”. Так, закономірним розвиттям, по аналогії з економікою. І в такій же аналогії і мистецтво.

Для нас ясно, що ми тільки записували і записуємо, а не вигадуємо. У свій час це мусить бути ясным усім. Як у свій час не одиниці з комуністів будуть робити обов'язковим усій країні свій приватний смак і погляд на мистецтво, а вся партія висловиться більш точно і категорично, і ми дочекаємось того, що необхідно й зараз: диктатура пролетаріату в мистецтві. Для нас ясно, що приватні “рецептики” вроді “неореалізму” чи еkleктизм, формальний по відношенню до організму лівого театру, — це дитячі іграшки. Ясно і те, що безкритично “побутова” хвірточка для нового “жречества”, “інтуїтивізму” і неорганізованості одчиняється ненадовго. Наше завдання приспішити її смерть. Наше завдання — не дати нікому безхмарно святкувати перемогу мистецької контрреволюції і реакції. Туркельтаубів треба пришпиляти, а Смоличів розкривати, поскільки це в нашій силі, перешкоджати кидати колоди під ноги зростові нової людини і нової культури.

3 лютого 1925 р.

## “БЕРЕЗІЛЬ” І ПИТАННЯ ФАКТУРИ

Трудно говорити про “Березіль”, охарактеризовувати його, не зачепивши так чи інакше організаційних одиниць, які утворювала основна його група, його ядро на всьому протязі історії українського революційного театру; це є трудно — вичерпуюче відповісти на питання, не торкнувшись так чи інакше минулого “Березоля”. Ця основна група на протязі всього часу своєї роботи від “Молодого театру”, що був реакцією на українофільський, історико-етнографічний і соромливо європейзований дореволюційний театр, через всі свої виникаючі і розбиваючі в вирі громадянської війни театральні колективи і студії, з одного боку, завжди одбивала дуже чутко тенденції в настроях нашого громадянства. Від ображеного українського націоналізму до захоплення служінням пролетаріатові, інтересам революції, від дрібнобуржуазної ідеології українського інтелігента до ясного марксівського світогляду передового пролетаріату, цей шлях проробила група, не відстаючи від перших лав. По своєму характеру і темпераменту, стоячи завжди за передові завдання, які висувувало життя, група проробила з 16-го року величезну дослідно-аналітичну роботу в царині театру, дала в тій чи іншій мірі початок і напрямок всьому сучасному новому українському театрові. “Молодий театр” був скринькою, що розкрила всі формальні можливості, які зараз є дійсністю в українському театрі. Серед крайньо несприятливих обставин: немає пророків у власній вітчизні, у маленьких провінційних містах, тим більш у специфічних обставинах української дійсності після довголітнього царського гніту, тим більше — постійне крайнє недовір’я, постійне вперте запідозрювання в неоригінальності і впливах російських майстрів. Самостійного досягнення в українському театрі трудно допустити українському обивателю, вихованому царатом в авторитарному поклонінні непригніченим культурам; але коли український обиватель у хвилини захоплення може цінні театральні з’явища переоцінити, занадто попадаючи в другу крайність, то зі своїх штандпунктів зарозумілого і високомірного відношення до української культури не так легко і не так швидко зійде зрусифікований чи таки російський обиватель на Україні. В цьому відношенні наша критика добалакувалась до таких чудернацьких натяжок, що зможуть колись скласти собою доволі веселий альбом.

Основними вихідними точками групи в 16-му році були такі моменти: тяга до масовості, стремління до високої культури засобів; матеріалізація емоціональної психофізичної дієвої теми у наглядну конкретну річ; розрив картинної, в собі замкнутої пасивності життєво-психологічного театру, введення на місце неї яскравої виразності й театральності, і виникаюче з усього попереднього стремління розбити раму сценічної коробки і винести утворену конкретну річ перед рампу. Якщо можна в даному разі говорити про якісь впливи, то їх можна віднести тільки до малярства від Сезанна до Пікассо, а ніколи до впливів російського театру, який молодотеатрівцям був знайомий тільки по Соловцовському театру і по його гастролерах.

Це були роки самих несподіваних і інтуїтивних винаходів і впертого аналітичного досліду. Коли додати до сказаного велику пошану до ма-

теріалу і культивування стилістичної чистоти, то всі предпосилки (преміси) для розвитку театру в лівому напрямку очевидні. Тут мушу пригадати, що надаремно приписують “Молодому театрові” прикмети просто європеїзаторського театру. Це, що під голою європеїзацією розумілося, всі “Чорні пантери”, “Йолі”, “Кандіди”, “Затоплені дзвони” і “Молодості”, як це було в свій час задекларовано, являли з себе не більш як вимушений матеріальними обставинами компроміс і ніколи не були програмою “Молодого театру”. “Молодий театр” поставив ряд питань як формального, так і ідеологічного порядку. Одні культивували компромісовий репертуар і цим живуть ще й досі, другі взяли слово “Молодого театру”, театральну безсюжетну лірично-масову дію, і культивували її як окрему пластико-театральну форму на протязі років. Група теперішнього “Березоля” взяла виводи із останньої стадії “Молодого театру” і розвивала їх далі. В цілому ряді студійних етюдів, що ніколи не бачили світла рамп, але були, можливо, найціннішими роботами групи, поставлено проблему перетворення (термін, можливо, вимагає перевірення). Перетворення — це основний стержень лівого театру останніх років. Само по собі воно є: формула для театральних засобів, розкриваюча виображувану реальність в певній її суті (психологічній, соціальній і т.д.) і викликаюча в глядачеві ту кількість асоціативних і взагалі психофізичних процесів, що як підняття тону сприймання є основою всякого театру. Це надзвичайно гнучкий в своїх можливостях принцип, відповідаючий вповні науковому поглядові на мистецтво. Він ще не укладений в схеми відомих досі театральних методів, хоч у лівому театрі він широко вживається.

Разом із ідеологічною еволюцією групи мінявся і предмет перетворень. Естетичний момент перших спроб скоро уступає місце психологічному, а відтак реактологічному, на зміну їм приходить революційний ентузіазм: все це — етапи більш чи менш ірреальних перетворень, і встановлюється врешті-решт на соціальному конфлікті, знаючому в театрі тільки дві маски, як єдину живу для сучасності реальність. Перетворення не допускає безперервної ритмічної текучості театру стилізованого чи театру переживань: воно є (формула) продукт установки на виробничість театральної роботи, будучи по суті основною одиницею системи спектаклю, і тягне за собою в театрі метод монтажу. Всебічно багатий принцип утворює біля себе цілу систематизовану теорію театального майстерства, нову науку про театр. Головні етапи — це: “Ліричні вірші”, “Іван Гус”, “Гайдамаки”, “Рур”, “Газ”, “Нові ідуть”, “Джیمмі Гіггінз”, “Машиноборці”, “Макбет” і, нарешті, установка біжучого сезону.

З лівим російським театром група познайомилася вперше тільки після “Газу”. Було б наївним думати, що перше зіткнення з багатою традиціями всього російського театру продукцією революційної театральної Москви могло зостатися без наслідку для колективу, що в провінціальних обставинах української дійсності, без допомоги спеціалістів усяких ділянок, у різкій антитезі традиціям національного театру, не в гармонійному їх розвиванні, на плечах одиниць вивозив театральну революцію на Україні. Вплив торкнувся мистецької ідеології деяких формулювань і взагалі прискіпав деякі процеси. Тим не менше “Джиммі Гіггінз” безконе-

чно більше зв'язаний генетично з догазівським “Руром”, аніж з театром Мейерхольда (деякі зовнішності зовсім збили з пантелику нашу критику і нашого обивателя), так же як “Нові ідуть” — пряме розвинення попередніх робіт постановника. Але ж, як для всякого самостійно думаючого колективу, вплив зводиться до суттєвих корективів од знайомства з новою театральною культурною індивідуальністю і скоро зникає.

“Березіль” і далі звучить самостійною творчою струєю у величезній колективній роботі великих і малих творців нового післяжовтневого театру. Це все, очевидно, не значить, що “Березіль” в якій-небудь мірі формалістичний напрям; але “Березіль” не знаходить для себе можливим по-страусівськи ховати голову в пісок і заявляти, що театральна форма сучасності, тому що вона ще не до кінця означилась і ще й досі викликає суперечки, про неї нема чого турбуватись.

Для березільців безперечний факт, що всяка нова економічна база породжує і нові надбудови. Ясно, що для такого показника культури, як театр і взагалі мистецтво, нова для нього ідеологія, яка наповнила життя молодого пролетарського класу, не може пройти безслідно, що поскільки різка різниця поміж всім буттям, ідеологією буржуазії і пролетаріату, — постільки різка буде різниця і в показниках їх культури. Це так просто і самозрозуміло, що аж дивно здається, що й досі чути твердження про приємність всякої форми, тільки б зміст був проникнутий пролетарською ідеологією. Зміст, звичайно, зобов'язує і на дещо викликає. Зміст — це альфа, але після альфи мусить, безперечно, слідувати весь алфавіт. Формальна трактовка тільки тупицям може здаватись капризом, чи непотрібним додатком, чи інтелігентською вигадкою. Питання форми не обійти, тому що мистецького продукту без форми бути не може. Зміст на рівні з цільовою установкою майстра визначає форму, а цільова установка сучасного майстра істотно одмінна від цільової установки майстрів буржуазних; і глядач у різні часи різною мовою до себе велить підходити. Те, що в час загостреної революційної боротьби і агітації театр перестав займатись виявом, що звернувся обличчям до глядача (по суті, з концентричного став ексцентричним), і те, що в теперішній час НЕПу він знову мусить вернутись до спокійніших концентрованих форм вияву, цілком не значить, що між 25-м і 14-м роком немає різниці щодо буття, мислення, “смаку”, світовідчуження і форм театального стилю. Взагалі помилка думати, що в культурному відношенні ми тільки еволюціонуємо, зробивши революцію в культурній базі. Вісім років радянської влади і громадянської війни — багато більше, як вісім років.

Дзвінки монети нової валюти такі схожі на царські, що рядовому обивателю здається у своєму самопочутті, що нічого не перемінилося; але це, звичайно, ілюзія, і те, що на протязі всієї революції існували без перерви старі академічні театральні форми і підтримували в нас звичку до специфічних умовностей старого театру, загальмувало справу і дезорганізувало глядача навіть і в робітничій масі. І, нарешті, іменно форма має пряме відношення до всього нашого підсвідомого життя і формує, в свою чергу, в глядачеві людину, формує в тій частині нашого буття, що як посереднє звено безпосередньо визначає нашу діяльність і її характер і темп.

Питання перевиховання мас в напрямку створення нового побуту, виживання побутових звичок старого часу (не тільки обрядів), питання про те, які форми буде мати наш театр, грає, безперечно, першорядну роль. Система театру, побудована на вивченні законів театру у всіх його складових частинах (взаємовідносини фактури і глядача), система, що в практичному приміненні може бути кожен раз нормована вимогами моменту в абсолютному погодженні з тактикою і програмою компартії — така система є те, що нам потрібно. Таку систему створює “Березіль”.

7.03.1925 р.

## **ПЛАТФОРМА МИСТЕЦЬКОГО ОБ’ЄДНАННЯ “БЕРЕЗІЛЬ”**

### **I**

МОБ — це громадська організація, просякнута класовою ідеологією пролетаріату, в своїй тактиці координується з компартією, працює в царині радянського будівництва засобами мистецтва і споріднених з ним ділянок, базуючись у своїй роботі на підвалинах марксизму-ленінізму, і бореться за здійснення ідей соціалістичної революції, зокрема за комуністичну культуру.

### **II**

1. Культура — це сума, комплекс соціальних здобутків, як матеріальних, так і духовних, матеріальна і духовна здібність класу в боротьбі за існування, а в цілому — це вироблена класом у своєму поступовому розвитку система форм суспільного життя та їх взаємовідносини.

2. Всі ці форми соціального життя, що складають собою культуру, їх цільова установка — вічно рухливі; вони міняються в залежності від розвитку матеріальних і виробничих сил.

### **III**

1. Мистецтво — це необхідна в даний момент громадська функція, яка, впливаючи через доцільно організований матеріал на психіку споживача й активізуючи його духовну енергію, підносить класову свідомість мас.

2. МОБ вважає зміст і форму в мистецтві рівноцінними елементами, що, пронизуючи один одного, перебувають у тісних взаєминах і органічно впливають з класової ідеології.

Примітка: МОБ ріжуче заперечує примат змісту над формою й навпаки.

3. Засоби впливу та виразу мистецтва міняються постійно, не відриваючись, як догма чи канонізований рецепт, від текучості сучасного побуту.

## IV

1. МОБ вихідною точкою в переведенні своїх завдань ставить у першу чергу театр.

2. Одночасне існування в СРСР поруч різних форм господарства створює базу для змагання різних ідеологій за зміст і форму театру.

3. На Україні особливо гостро позначилося змагання між ідеологією пролетаріату і прогресивного села — з одного боку, відсталого села та груп інтелігенції, що ще не вижили буржуазної ідеології, — з другого боку.

4. МОБ має через театр утверджувати в масах потрібну психо-фізичну установку, однорідну в цілях і методах, з установкою, яку в других ділянках життя — ведення господарства, форми громадського життя і організація матеріальних сил — утверджує компартія і яку тим самим намітила для мистецтва.

5. Тим самим театр МОБу, як театр пролетаріату, характеризується: 1) відповідним змістом і формою; 2) ломкою традицій буржуазного театру; 3) плановим продовжуванням процесу деструкції-аналізу в театрі; 4) проекцією установаження майбутніх форм життя.

## V

Всім сказаним обумовлюється напрямок роботи МОБу в галузях кіно, клубів, сільтеатрів, образотворчого мистецтва, музики і т. д.

*Березень 1925 р.*

### **ЗАУВАЖЕННЯ ДО ПОСТАНОВКИ “КОМУНИ В СТЕПАХ” М. КУЛІША**

Неправильний підхід до питання про мізансцени. Більшість мізансцен має штучний характер, притягнений за вуха, чогось людина, щоб стати, обходить кругом, замість того щоб йти прямо і спинитися по лінії найкоротшій. Важливо те, що мізансцена мусить бути також не вимушена, не барокова, не танцювальна, не пластична, а мусить бути, як вся постановка, у такій мірі умовною і не умовною. Перша дія за мізансценами щодо цього шкутильгає. Люди метушаться, забагато ходять. Це треба виправити і таким робом, що просто знайти те, що ви хочете, щоб дійшло у цій сцені до глядача. Мізансцени незначущі, не виражають якоїсь іншої речі, остільки вони говорять самі за себе і виявляють себе так, що получається метушня, тоді, коли найважливіший момент — слова, дієвий момент. Це треба підкреслити у характеристиці, а коли немає потреби рухати фігуру з місця — хай стоїть. І виходячи від неї, щоб піднести динаміку сцени, щоб підкреслити акт, схарактеризувати якесь середовище, що робиться мізансценою, — тоді фігура рухається. Треба поводитися з нею економно, доцільно. Не треба дрібнити, метушитися, тільки там, де треба, згустити. Треба пам'ятати, що мізансцена тоді найбільш доцільна, коли у ній є повітря, коли є певний круглий, геометричний рисунок, коли помічається

правильна фігура, де немає якихось крутих поворотів. Найзручніше будувати мізансцени за геометричним принципом; наприклад, мізансцени по трикутнику, по колу, по півколу, по прямій лінії. Ї у рухові мізансцени так само будуються. Треба в масових сценах не збивати в купу, а також дати повітря. В другій і третій дії особливих помилок немає.

Друге, що не вдалося, це те, що ви називали розмірністю, яку ви поставили помилково, як мету завдання, а при виконанні цього не зачепили. Говорять всі рвано, і тут діло в тому, щоб добиватися розв'язки, але треба подати фразу так само за потребою ясно. Заважає те, що фрази стискаються, рвуться, замість того, щоб були подані свobodно і плавно. В словах уся сила цієї п'єси. Коли, скажімо, Василько каже смішну фразу і говорить її з натиском емоціональним — фраза не доходить, бо доходить емоція. І так у всій першій картині всі веселі фрази пропали. Немає спокою, свободи. Фрази треба висказувати так, між іншим, але чітко, ясно. Фраза, перед котрою зробите, для звернення на неї уваги, паузу, ця фраза візьме більше. У Бучми була фраза така, яка дійшла якраз через те, що вона була сказана спокійно. Коли дасте один-два рази характерні мізансцени, будуючи все інше на спокійних мізансценах, — то цього цілком доволі.

Пауза існує у нас тільки як засіб для підкреслення, як психологічна пауза, хоч це вже буде натяжка, і воно так само не повинно бути вжито. Психологічна пауза ще якось приймається, оскільки психологія до кінця ще не вижита. Настроєві паузи — це не до речі.

Коли входить маса, треба зробити так: галасують поволі, щоб воно не було умовне. Треба кожную групу індивідуально обробляти. Поступово і вся маса стає однакова — це грубо. Галас подано дуже подібно до натуралістичного театру. Там домагаються не виразності, а правдоподібності сцен. У нас — виходять від живого факту. Треба трактувати індивідуально кожного чоловіка, кожную групу і дати їй частину галереї. Тоді маса буде жива, рельєфна. Як вона буде реагувати — буде страшенно цікаво. Вона не буде, як щось байдуже. Кожен актор мусить грати власну роль. Хай вигідає варіанти. Колективний акцент, щоб усі зацікавились. Треба кожному зокрема усвідомити, що треба знайти. Це маса.

Трактування типів.

Кошарка — справа ясна. Тягучий хід у нього.

Кошарний — це той дядько, про якого пішло прислів'я: той, що чухається. Слабовитий, лагідний, флегматик, говорить помаленьку, поступово його запалюють, і тоді він стає звіром. Він не розслаблений, ні в якому разі. Добра усмішка. Тільки сила може усміхатись, але сила без енергії, сила в потенції. Її треба розворушити, і вона робиться тоді сліпою силою.

Лукія — характерний тип. Треба знайти щось більш легке для неї до виконання. Інтерпретація правильна. Вона — цокотуха, не груба. Це більш підходить до комуни — здорова баба. Нехай поєднає одно з другим.

Піп (Савченко) — інтелігентик, догідливий, з попівською повагою, і по п'єсі любить баб. Це викликає асоціації чоловіка, який страшенно натискає на своє соціальне "я", на те, яким він здається іншим людям. Зовнішня бундючність. Певний вихилястий спосіб ходи, в якому є певна кокетерія, і самоповага, і жінки, і легке фразерство.

Микишка — у ньому абсолютно не характерне скакання, фіглярство, а для нього характерне інше: чоловік іде, як всі люди ходять — голова догори, сумовитий, при грайливій усмішці. Страшенно легкі переходи у нього, наприклад, до телефону — поговорив, і знову сумовитий. У нього поетична натура, при тому жартівлива. У скакуна це ніяк не вийде.

Яшка — цей більш рухливий, оскільки у нього все на думанні, стремління до концентрації, захоплення цією ідеєю. Перший вибух може бути радісний, а далі — він говорить, а думає про щось інше. Очі десь блудять. Від землі не треба йому відриватися. Він більш жвавий, як Микишка. Це в природі винахідника-дилетанта, а не винахідника кабінетного, у котрого має значення і те, як він винайде, і наслідки цього. Мрійливість його захоплює. Мрійливість його овіює якоюсь поезією майбутнього життя.

23.08.1925 р.

### **ПРО РЕЖИСЕРСЬКИЙ ПЛАН П. КУДРИЦЬКОГО ПОСТАНОВКИ “КОМУНА В СТЕПАХ”**

У вас — деталь, деталь. Це хвороба всіх молодих режисерів. Цяцька! Цяцька! Ми ж п'ять разів ганяли Тягна, поки він здав проект “Жакерії”. От у Мейерхольда: він проклав дві лінії через усю виставу, і вистава приймається, хоч деталі можуть бути недоробленими.

1925 р.

### **ДЛЯ МАСОВОГО РОБІТНИЧОГО ГЛЯДАЧА**

Театр “Березіль” твердо продовжує взятий курс. Орієнтуючись у своїй роботі на масового робітничого глядача, театр тепер переходить до спокійних, сконцентрованих форм театру — зображень, на протигагу театру агітації, який відповідав умовам загостреної революційної боротьби. Центр ваги в цьому серйозно переноситься з режисера на всіх учасників спектаклю — актора, автора та інших, але головним чином на актора. Вся увага керівників звернута в бік збільшення театральної продукції: завдання “Березоля” — дати в сезоні вісім нових постановок. Новий репертуар відрізнятиметься від репертуару минулих літ: зміцніла молода українська драматургія (Куліш, Ярошенко, Дніпровський, Щербатинський та ін.) дає “Березолю” змогу всі сили театру спрямувати на сценічну роботу і розширення числа поставлених п'єс, а не на їх створення, як у минулі роки.

Театр “Березіль” і в поточному році, крім спеціально театральної, проводитиме в своєму режисерському штабі педагогічну і наукову роботу, готуватиме молодих режисерів. Спеціальні станції цього штабу (сільська і клубна) розширять діяльність зі збирання матеріалів, необхідних для вироблення методів роботи клубних і сільбудівських драмгуртків.

У своїй театрально-виховній роботі “Березіль” буде, як і в минулі сезони, працювати на масового робітничого глядача, плануючи зміцнити зв'язок з ним шляхом влаштування денних вистав для робітників, що



живуть на околицях, поширення доступних квитків, а також перенесення низки спектаклів у райони. Абонементна система, до якої вдавався театр минулого року, не виправдала себе (багато організацій лишилися в боргу до сьогодні), і театр 20 відсотків своїх місць зі знижкою в 50 відсотків передає в театральну робітничу касу ОПБ для поширення серед трудящих.

18.10.1925 р.

## ДО РЕДАКЦІЇ ЖУРНАЛУ “ЧЕРВОНИЙ ШЛЯХ”

Вельмишановний товаришу редакторе!

Дозвольте через Вашу газету од імені ради Мистецького об'єднання “Березіль” висловити найбільшу подяку всім угрупованням, установам, що вшанували своєю присутністю чи своїми привітаннями свято відкриття сезону нашого театру. Обставини прем'єри не тільки не давали змоги організувати привітань у виступи окремих представників, але й багато телеграм і привітань, що підоспіли під кінець спектаклю, між ними деякі особливо змістовні: наприклад, від редакції “Життя і революція”, Харківської державної опери, редакції “Пролетарської правди”, “Київського пролетарія”, Всербмису і інших київських установ, — на превеликий жаль, не могли бути зачитані присутнім. Широкий відгук і серйозна зацікавленість, що їх викликало відкриття нашого сезону, а також палкий і піднесений тон усіх привітань є для нас підтвердженням правильності нашої роботи і заохотою для дальшого тримання на позиціях, що за них ми боремося. Відношення громадянства зобов'язує нас перед ним, і ми сподіваємося, що обов'язок свій перед ним ми виконаємо.

За раду Мистецького об'єднання “Березіль”.

*Лесь Курбас*

*М. Дацків*

*Жовтень 1925 р.*

## ДО РЕДАКЦІЇ ЖУРНАЛУ “ЧЕРВОНИЙ ШЛЯХ”

Вельмишановний товаришу редакторе!

Дозвольте через Вашу газету передати нашу глибоку подяку, а разом і відповідь тій групі українських пролетарських письменників, що вшанувала наше свято відкриття сезону делегуванням репрезентації на чолі з тт. Бажаном, Досвітнім, Слісаренком, Тичиною і Яловим. Перший раз, за весь час нашої територіальної одірваності від центру пролетарської української культурно-громадської думки, ми почули себе не тільки не ізольованими (як здавалося досі) в установах нашої роботи, але, навпаки, почули під собою твердий ґрунт і безперечних, давно бажаних спільників. Це має значення не тільки для нас, як факт, що дозволяє твердіше ступати. Ще більше значення ми надаємо цій події, як фактові в певній площі значних і важливих наслідків для спільної справи. В українських обставинах боротьби за культуру утворюється для нашої хвилі єдино правильний фронт, що ми на цьому місці з найбільшою радістю ма-

ніфестуємо. Давня боротьба з хуторянськими методами, з специфічно українською обивательсько-патріотичною психологією, з наслідками до-вговічного рабства, некультурністю, кар'єризмом, холопством, що почали давати гіркі плоди в нашому мистецтві, боротьба за просту грамотність, за загострення засобів культури, як засобів боротьби, чи утвердження досконалості, хоча б “європейської”, ця давня боротьба набирає в обста-винах пролетарської диктатури особливого розмаху і особливого відтінку. Коли нашому фронтові з погляду класових інтересів пролетаріату поща-стить стати в правильне співвідношення до суміжних культурних угру-повань, коли не буде згублено перспектив процесу становлення пролетар-ської культури, то можна буде з певністю ствердити, що хвиля, яку пере-живаємо для української революційної культури, найбільш видатна за всі роки. У цій боротьбі не може і не буде бракувати “Березоля”. Ми со-лідарні, і про нашу дальшу активність в цьому напрямку на київському ґрунті ви скоро почувете. Зокрема, просимо запам'ятати, що факт одвідан-ня нашого відкриття сезону представниками пролетарських письменни-ків України буде для нас завжди одним з найвидатніших підйомів, яких ми на своєму шляху зазнавали.

За “Березіль” Лесь Курбс

*Ф. Лопатинський  
П. Кудрицький*

*Жовтень 1925 р.*

## **“БЕРЕЗІЛЬ”**

Відкриття зимового сезону “Березоля” виставою “Комуна в степах” спричинилося до певного розчарування як серед присяжної критики, так і серед деяких кіл громадянства. Сподівання, мовляв, були більші за на-слідки. На нашу думку, трапилось непорозуміння, в якому винен, може, найбільше сам “Березіль”, що взагалі занадто мало, або й зовсім не освіт-лює підвалин своєї роботи і шляхів та методів, по яких він іде. Цілковита непоінформованість широкої публіки і спричинилась до такої оцінки, — витвір оцінювався на погляд зовсім інших принципів. “Березіль” ніколи не претендував на винайдення якогось постійного, абсолютно вірного ре-цепту створення театрального видовища.

В провінціальних умовах київського оточення, одинокий в своїх шу-каннях, одірваний всі попередні роки від театральної культури Москви і закордону “Березіль” коригував свою роботу й досягнення спостережен-нями від самого життя, розгортання соціальних і економічних сил респу-бліки та загального розвитку української культури. Ці спостереження поставили “Березіль” з самого початку його роботи перед фактом паную-чого аналітичного підходу до всіх життєвих явищ — стремління обґрун-тувати їх науковими підвалинами. Йдучи в ногу з цим процесом, “Бере-зіль” пройшов у своїй мистецькій праці весь шлях розкладання мистецт-ва на його складові елементи і докотився послідовно до заперечення мистецтва як культу, констатуючи, що йому в цей час належить виключ-но роля обслуговування, використовуючи мистецтво для мети агітації за бойові гасла дня. Маючи в основі своєї мистецько-ідеологічної роботи

принципальні засади і опинившись перед замиренням на фронтах, НЕ-Пом і розквітом народного господарства та промисловості, “Березіль” констатує потребу змінити й поглибити методи роботи.

В театрі замість базапелативного проголошування голих гасел, замість впливу на психіку глядача засобами агітації ставить собі завданням перебудову психології мас, виявляючи перед ними загальне в одиничному, переломлюючи їх через найтиповіші, влучно винайдені символи.

Це одразу змінило механізм творення вистави і висунуло на перший план актора, що важить не менше самого режисера. Час диктатури режисера, коли вся вистава трималася на його більш чи менш цікавій, талановитій і новій вигадці, коли режисер був фактично єдиний творець усієї вистави, тільки іноді шукаючи часткові допомоги фахівців, коли автора п’єси мали ні за що, і навіть актор — цей найголовніший матеріал театру — часто зводився до живої машинки, що має право рухатись, звучати і взагалі виявляти себе тільки в суворо означених межах, — цей час минув.

Такий перелом у роботі “Березоля” яскраво позначився ще в минулому сезоні. Всі вистави його були намацуванням цього ґрунту, і різні плани їх давали акторові широку можливість випробувати свої сили, застосувати набуте в студійно-лабораторній роботі майстерство.

З таким поглядом і треба оцінювати виставу “Комуна в степах”.

При всіх хибах Кулішевої п’єси (епічність повістування, літературність, повільна дієва лінія, драматургічна будова п’єси за штампом етнографічно-побутового театру, анахронічність до деякої міри сюжету і т. ін.), цей твір, хоч і не дає багато матеріалу для постановки, має в собі великі цінності: п’єса агітує, не будучи агіткою.

Ми бачимо в п’єсі не змальовані чорним і білим маски агітки, а живих людей, винятково яскраво і соковито окреслені типи, в живих і правдоподібних ситуаціях. До глядача доходить і бере його не ця агітація, навіть не завжди зміст, а побутові фігури, їх мова, протиставлення. Щодо цього М.Куліш винятковий талант і майстер. Перед актором “Березоля”, який досі виступав майже виключно у спектаклях, де увага глядача концентрувалась на стрімкій події або на режисерських перетвореннях, повстало трудне і цікаве завдання грати нові фігури побуту в п’єсі, що збудована за всіма канонами старого українського побутового театру. Актор “Березоля” не ставить собі завданням давати протокол життя, повну ілюзію його. Для гри не потрібна безперервність ілюзії життя. Дати своєю грою закономірно й доцільно побудовану систему театральних дій, кожна з яких дає гострий натяк і примушує глядача асоціювати, — робить його активним співучасником творчості майстра-актора. “Комуна в степах” цікава тим, що для неї взято п’єсу, яка дає винятково багатий матеріал для символіки перетворень з побуту села.

У виконанні цього завдання акторський колектив “Березоля” виразно поділяється на дві верстви: група акторів, що прийшли в “Березіль” з певним стажем роботи в старому театрі, і ціла плеяда дуже різноманітного — від закінченого майстра до молодняка — нового акторства, вихованого тільки в “Березолі”, або взагалі в школі Курбаса в доберезільський період його роботи на Україні. Вага вистави не в більшому чи меншому до-

сягненні окремого виконавця, а важливий факт народження нового актора, що будує свою майстерність на наукових підвалинах, черпає знання і вміння з нового джерела. У виставі видко пророблену велику, вдумливу режисерську роботу — і щодо самої постановки, і щодо перемонтовки тексту п'єси, внаслідок чого з'явилося насичене у великій мірі дієвим напруженням, гостре і хвилююче театральне видовище. Новий режисерський дебют показує серйозність і ґрунтовність режисерської школи Курбаса, що є єдиний розсадник справжньої глибокої театральної культури на Україні. На четвертому році існування “Березіль” дає третій випуск режисерів, даючи їм змогу самостійно робити в своєму театрі.

Вага вистави не в тому, що вона мала бути блискучою прем'єрою на відкриття сезону, а в наміченні нового етапу в роботі “Березоля” і в демонстрації нових культурних сил українського театру.

4.11.1925 р.

## ШЛЯХИ І ЗАВДАННЯ “БЕРЕЗОЛЯ”

Роблячи цю доповідь, ми, себто мистецьке об'єднання “Березіль”, зацікавлені в тому, щоб наслідком сьогоденної доповіді, наслідком ознайомлення вас з тими завданнями, до яких ми йдемо, була більша акція серед робітничих кіл за відвідування нашого театру, оскільки наша установка є установкою на пролетаріат міста Києва; установка наша — в розумінні будівництва театру, на будівництво театру пролетаріату. З другого боку, сьогодення доповідь важлива ще тим, що вперше ми маємо змогу безпосередньо з вами, з робкорами, з певною прослойкою пролетарського класу зустрітися, порозумітися, зблизитись і, можливо, зв'язатися тісніше; оскільки ми думаємо про свою роботу як театру пролетарського, остільки важливо, щоб ми черпали сили, думки, психологію класову не тільки з анкет, в яких відгукуються на наш пролетарський театр, на нашу роботу, а також від вас: і щоб у побічних наших роботах ми могли з вами більш безпосередньо сходитися, порозуміватись і черпати від вас те, що для нашого життя і розвитку необхідне.

Постараюсь коротко поінформувати вас, сподіваючись, що ви висловитесь з приводу зачеплених питань рядом запитань, на які я намагатимусь по змозі відповісти. Не зовсім добре уявляю собі, що вас цікавить, тому я попросив декого з вас дати мені точки, за якими і я міг би зробити доповідь. Точки такі: 1) чим був “Березіль” і які завдання собі ставить; 2) на яку публіку орієнтується; 3) умови роботи “Березоля”; 4) роль театрального мистецтва. Постараюсь триматися цього порядку. Останнє зачеплю по дорозі.

Не буду спинятися на таких речах, як історія “Березоля”, звідки він взявся — це все відоме вам із газет, про це писалося, це загальновідома історія: наші зв'язки з 45-ю дивізією, як ми приїхали разом з ними, як вони стали шефами нашими, як ми поволі розвивалися, позбавлені будь-яких коштів, як потім за допомогою Політосвіти розвинулись і тепер займаємо центральний театр у місті Києві і граємо не тільки щодня, але й у неділі і свята — ранкові вистави; маємо репертуар.

Ви знаєте, що “Березіль” — це є громадська організація, яка має свою метою сприяти заходам радвлادي і компартії на ґрунті мистецькому, театральному, сприяти загальному державному будівництву і загальному нашому підходженню до всесвітньої соціальної революції. Як і скрізь, на кожному фронті нашої будівничої боротьби є специфічні обставини, є вороги, попутники і т. д. — так само і на театральному фронті. Це вимагає від “Березоля” певної орієнтації, установки ясної і певної, певного такого гострого стеження за тим, що ми робимо, глибокого продумування своєї тактики так, як на інших ділянках, економічній чи якій другій ділянці робить компартія. У своїй роботі ми зустрічалися з таким фактом, що нібито нас широка маса не розуміла. Це було б дуже недоброю ознакою досвіду нашої роботи, нашої установки, наших методів, коли б це, звичайно, було правдою. Безумовно, що всяка нова форма в театрі приймається туго глядачем у театрі, як і взагалі в мистецтві, — широкий глядач звик сподіватися звичних йому способів подачі цього самого мистецького твору, і коли він цих звичних способів не знаходить, і коли йому приходить напружуватися, зводити до чужих собі, на перший погляд, нових почувань, тоді, звичайно, може трапитись і така небезпека, що він спектаклю того не буде сприймати. Але надзвичайно характерне таке: у нас заведені анкети, в котрих після опиту про соціальний стан, професію, ступінь освіти і т. д. ми ставимо цілий ряд запитань щодо спектаклю театру і т. д. І характерно, що у всіх анкетах, за весь час нашої роботи теперішньої і минулої, заповнених інтелігенцією, говориться таке: я-то розумію, але маса вас не розумітиме. Робітники, знову ж, казали, що вони прекрасно нас розуміють і приймають нашу роботу. Річ у тому, що ми у своїй роботі нічого не вигадуюмо, а тільки записуємо. Записуємо у своїй роботі те, як живий театральний організм мусить відгукуватися на певні настрої серед громадянства, на певні уклони громадської психології, записуємо те, що театр хоче передати своєму глядачеві, щоб воно до нього вповні дійшло. В цьому відношенні у нас справа була ускладнена в минулому, правда, тим, що настрої, стан громадської психології за останні роки, як це зрозуміло, за роки революції був яскравим, різко переломовим, різко відмінним від всіх настроїв, вимог, які були в широкого масового глядача до революції. Очевидно, що переміна в самих формах вияву нашого театру мусила бути різко відмінною, ніж вона була до того часу. Наша ситуація була ускладнена ще тим, що взагалі останні роки ознаменувалися кризою в мистецтві взагалі. Я це зв'язую тісно з течіями на Заході, себто експресіонізмом у Німеччині і тими революційними течіями в мистецтві, які мали місце останніми роками у нас, в нашому Союзі. Вони загалом дуже тісно зв'язані з собою, зв'язані тим, що у них там на Заході є передчуття великих соціальних здвигів, передчуття великих перемін у їхній мистецькій творчості; великий зміст, велика воля така, для якої цих форм, цього матеріалу замало, і воно їх рве; і так само у нас у Союзі, в меншому характері.

Оскільки тут революція побідила, так само у нас всі течії наші — від конструктивізму почавши, як від найбільш яскравого представника, до всіх других течій в літературі кінчаючи, — виявили себе. Є в них той са-

мий момент великої переваги, щодо кількості переваги до руйнування, і намічення шляху на майбутнє, яке і рве у неспокійний вигляд ці форми мистецтва, до яких ми звикли. Це цілком зрозуміло. Для нас було дивною бачити на вулицях в той час, коли робляться серйозні речі, коли на фронтах ведеться тяжка боротьба, коли всередині країни ведеться важка боротьба з розрухою, коли такі великі серйозні життєві завдання стоять перед громадянством, у той час бачити на вулицях розфарбованих акторів, які роз'їжджають на автомобілях, щось корчуть із себе, щось слабке, бездарне і бліде, незрівнянно слабкіше, і бездарніше, і блідше за той великий зміст, яким дише вся епоха.

І от у нас це позначилось дуже важкими об'явами. Багато наших товаришів покинуло театральну роботу, бо вважали, що тепер не час займатись мистецтвом, що мистецтво вмере, воно зробилося безпредметним, зайвим, зайвим додатком до життя, в той час коли такі великі завдання і таке нове мислення народжується.

Ми для себе знайшли такий вихід: ми розуміли, що мистецтво може все-таки виконувати свою роль і в таких обставинах, коли воно по своїй значимості маловажне, — воно мусить сповнювати свою роль, поскільки воно існує серед халтур і академічних труп, що не задаються такими питаннями, а просто і відкрито уперто проводять свою струю насадження старої буржуазної психології, ідеї, ідеалів, і симпатій, і світовідчужань. Ми поставили собі метою через театр агітувати, значить співділати, робити те саме, що робить партія по всіх других ділянках, тільки взявши за об'єкт свідомість мас. І ми сформулювали наше завдання так, що мистецтво є певна громадська функція, якої призначення — поглиблювати класову ідеологію в самому класі. Поки що ми вели роботу експериментальну, яка мала на меті приблизити театр у своїх формах до того цілком нового чоловіка, нового світовідчужання, яке народжувалося, яке нам бачилося у новому комуністичному суспільстві, до якого ми йшли.

Але цей період загостреної боротьби, період великого громадського напруження, уважного розрешення дуже гострих болячок і небезпек, які стояли перед революцією, цей період скінчився. Зараз ми є свідками того, що НЕП відбився не тільки таким робом, що темп нашого життя став спокійнішим, що ми повертаємося до такого способу життя, де маємо час, і змогу, і цікавість подумати про зовсім дрібні справи нашого щоденного побуту, коли ми можемо подумати про те, як нам більш вигідно жити, — НЕП, він також і відбився на громадській психології певним реакційним здвигом.

За останній час у пресі, і зокрема в харківській, була ціла низка статей, у котрих цей факт дуже яскраво освітлювався. Один з тих провідників повороту назад у мистецтві, професор Туркельтауб у журналі “Жизнь искусства” дійшов до того, що взагалі видвинув лозунгом дня слово “назад” у культурі і мистецтві. Це мало важкі наслідки. Зараз у всіх театрах пішло на “назад”. Ми про це можемо цілком певно говорити. Останні числа московської і ленінградської преси театральної, особливо статті Чужака про становище театрального життя в Москві, характеризує його таким робом, що коли два роки тому назад можна було сказати, що на

лівому фронті трошки живо, а на правому фронті тиша, то тепер — певний процес підсумків, синтезу між лівим і правим фронтом, який заключається в тому, що правий фронт театральний, академічний консервативний театр переймає від лівого театру його майстерство, введення в театр нового сучасного змісту, але це приймається в такій невеликій дозі, яка не порушувала б їхнього звичного їм напрямку. На лівому фронті здвиг у бік формалізму. Постановки Мейєрхольда “Бубус” і “Мандат” зв’язані зовсім поверховно і неглибоко, і вони головним чином розрішують чисто формальні проблеми. Здається, що по цьому напрямку Мейєрхольд і збирається йти. Це помітно по тому репертуару, який на цей рік у нього намічений: “Ревізор”, “Кармен” і т. д. Це показує на певну здачу позицій.

Очевидно, що при такій ситуації, при наростанні певного такого успокоєння і вимог у глядача, з одного боку, змоги більш спокійно сприймати, при наростанні у глядача цікавості до всіх тем, якими життя багате,— звичайно, що у такому положенні і наш театр не може зостатися байдужим, не може робити так, як у минулі роки, не може займатися чистою агітацією, а мусить піти на вимоги публіки, коли він не хоче її втратити, бо те певне успокоєння, певна втома,— вона не тільки торкається кіл інтелігенції, не тільки робітників мистецтва, але також і широких кіл робітництва. І тут нам приходиться нашу формулу театру, мистецтва змінити. Коли ми досі говорили, що театр мусить бути засобом агітації, постільки ми зараз цю формулу міняємо в такому напрямку: виходючи з марксієвського основного положення про мистецтво, що мистецтво є методом пізнання життя, залишаючись при тій поправці, яка була й досі, що попри пізнання воно є методом будівництва, ми це твердження розуміємо таким робом, що театр, як і всяке мистецтво взагалі, є засобом настроювання глядача на певні світові відчуття, в даному разі світовідчуття того класу, який своє обличчя має надати найближчій історії майбутнього.

Поскільки досі ми вважали,— утверджуючи театр агітації,— що театр є засобом викликання певної активності по відношенню до певних лозунгів, то тепер завданням театру є проведення таких лозунгів для пролетаріату, як велика техніка плюс міжнародна солідарність усіх працюючих в устремління до визволення.

Це окреслення наших завдань більш потрібне для того, що ми вкладаємо в уявлення світовідчуття пролетарія. В наш час воно й означає нашу роботу. Це нам вказує на те, що ми повинні брати не тільки ті п’єси, які суто сучасні, в яких є вся гострота злободенного лозунга, але ми можемо і повинні брати, як матеріал для наших спектаклів, як репертуар для нас можемо брати п’єси самого різного змісту, такого, який рік тому або два роки тому був би зовсім нецікавим, такий, що набирає певного значення, і цим, звичайно, і обличчя нашого театру до певної міри мусить змінитися.

Ми, однак, вважаємо, що всякий театр мусить опиратися на якісь громадські кола, він мусить адресуватися на певен клас, мусить не тільки існувати в таких формах, які цьому класові близькі, він мусить працювати в інтересах класу. Я вже, власне, казав про те, яке класове походження “Березоля”, і тут якраз виростає питання про публіку нашого театру.

Питання, котре у специфічних обставинах київських, після 300-літньої політики царської русифікації, — це питання набирає особливих відтінків. Ми маємо в Києві таку ситуацію по відношенню до нашого театру: українське громадянство нас бойкотує. Доказом яким є гастролі Саксаганського — три спектаклі, які кожен раз збирали повну залу людей з довгими сивими вусами, у вишиваних сорочках, із стрічками, — людей, яких ми ніколи у себе в театрі не бачили. Там же і інтелігенція українська з Академії наук. Ми її в нашому театрі не бачимо або дуже рідко. Ця інтелігенція почуває себе у нас не дуже зручно. З неї насміхаються, з неї хочуть людей зробити, — звичайно, що їм у нас незручно. Бойкотує нас і російська інтелігенція. Це зрозуміло. Це чорносотенна інтелігенція, по старій традиції Києва. Вона не може нам простити того, що той театр, що довгі роки був розсадником русифікації Києва, що в тому театрі тепер сидять якісь “малороси”, які роблять не те, що їм подобалося. Робітництво, для котрих ми будуємо цей театр, живе від центра далеко, на окраїнах, і вечором трудно вертатися додому, увечері робітник після роботи втомлений, йому не в голові йти в театр, трамваї не зовсім добре обслуговують окраїни, і взагалі робітник йде в театр тільки в суботу і в неділю. В будні затягти його в театр важко. Це питання вимагає свого полагодження. З нашого боку зроблено деякі заходи. Проведено кампанію на заводах, яка дала вже свої наслідки, зовсім добрі. Театр наш публіка наповнює чимраз більше, зроблено дуже велику знижку в розцінці місць з особливим пониженням (50%) для тих товаришів, що купують квитки у своїх фабзавкомів, пробуємо завести ранкові вистави по неділях і святах, поскільки це найзручніший час для робітника, знеслися із клубами, що вже закупають у нас по недорогій ціні спектаклі для своїх членів. Ця кампанія в майбутньому обіцяє розгорнутися у всю ширину, так що можливо, що до певної міри це питання буде розрішене добре. Однак ми не добилися того, щоб наш театр став таким театральним, видовищним центром у Києві, до якого не треба було б особливої агітації, щоб притягти глядача, а до якого глядач ішов би сам, будучи в тому зацікавлений. Без такого положення театр не буде себе твердо почувати в місті, і його праця буде дуже і дуже утруднена. Ми для того, при тих умовах, в яких ми находимося, робимо все, щоб театр зробити для широкого робітничого глядача цікавим.

Ми розуміємо, що займатися експериментальною роботою, як це робиться в Москві, де роблять одну або дві постановки в рік, постановки чисті, витримані, — ми так працювати не можемо. Обставини приневолюють до компромісу в такій формі: ми намітили на цей сезон вісім—дев'ять нових постановок. Цифра велика, коли взяти на увагу, що ми ставимо не по певному утертому шаблону, штампі, а хочемо знайти крок вперед до певного стилю пролетарської сучасності в театрі. Серед цих постановок одна мусить бути програмною, тобто зробленою настільки відповідально, щоб вона могла бути показником рівня тієї театральної культури, яка у нас в “Березолі” є. Це потрібне і з того боку, що без експерименту театрові обійтися трудно. Експеримент — це є вигострення сокири, поліпшення інструменту, і без експерименту не можна обійтися театрові, який думає



йти вперед і бути зразком для тих багатьох театральних колективів, що зараз на Україні народилися.

У зв'язку з тим у нас виростає ще багато других завдань. Ми маємо не тільки роботу продукційну по лінії нашого театру. Ми мусимо думати про те, який вплив може мати наша робота на другі театри. Для того у нас існує режисерський штаб з певними підвідділами; у нього важке завдання — виховання нового режисерського молодняка. Його на Україні немає. Революційних режисерів також немає — їх можна порахувати на пальцях однієї руки, і то двох—трьох не нарахувати. Крім того, режіштаб — це лабораторія, в якій ведеться велика робота щодо наукового опрацювання театральної дисципліни, виховання актора і т. д. Робота йде також по таких ділянках, які й для вас повинні бути не без інтересу. Говорю це не для того, щоб змалювати працю, яку ми несемо, але тому, що ці ділянки, що робляться для пролетаріату, — важно, щоб вони протікали у тісному зв'язку з вами, з представниками пролетаріату, що дало б добрі результати.

Крім суто театральних ділянок, як робота по розробленню і зафіксуванню досвіду нашого у нашій театральній роботі, крім того, що у нас ведеться робота по переведенню всієї театральної роботи на принципи НОП, крім того ведеться робота, в якій ваша участь була б дуже потрібна. Це робота по лінії клубтеатру, театру для села, відтак робота по виробленню української театральної термінології, по вивченню глядача і по виясненню вимог глядача до театру; все це є якраз ті справи, в яких ваша допомога була б дуже й дуже потрібна. Про форми цього співробітництва можна було б поговорити окремо, а зараз я думаю на цьому закінчити. Висловлюю побажання, щоб ви нам прийшли на допомогу не тільки по лінії популяризації нашого театру серед робітничих мас, а також по лінії зближення у нашій роботі, поскільки наша мета з вашою одна, а реакція на театральному фронті особливо сильна і глибока.

*Запитання:* Чим пояснити умовність конструкції?

*Відповідь:* Коли ми переживали період буржуазного мистецтва, якого останнім словом був натуралізм, — це вирвання шматків життя живцем із життя і поставлення їх на сцені по змозі так само, як у житті, — то це робилося для такого глядача, який був сам сонний у нутрі. Він ішов у МХАТ, дивився пасивну драму, вірний відбиток життя, неначе фото, він знаходив певну гармонію поміж собою і спектаклем. Ми зараз інакші, ми активні, і ми вимагаємо від мистецтва, щоб воно нас не годувало з ложки, як дитину. Ми при нашій певній пасивності хочемо дещо брати. Це те, що дала нам революція, це та зарядка, яку дала нам революція. Ми орієнтуємося на те, що глядач може, наприклад, дивитися на дашок і бачити при тому цілу шапку; від того, що ти був активний, бачачи за певною частиною всю річ, чи приймаєш зміст набагато жвавіше, він тобою усвоюється активніше. В основному йдеться про підняття активності глядача.

Театр Гната Юри, академічний театр, будований на зразок Московського Художнього і передвижного театру Гайдебурова. Це зразки, котрих вчився Гнат Юра. До певної традиції “Молодого театру”, який колись був у Києві, театр, при тих формах, які в цих театрах культивувалися, при-

йняв до певної міри сучасний революційний зміст. Театр для міщанства, театр, у котрому режисер Глаголін демонструє розклад буржуазії таким робом, що випускає на сцену жінок особливо пікантних, в особливих костюмах, загострених до скабрєзності, театр, що лавірує поміж революційною тенденцією і фактичним утвердженням настроювання глядача на те світовідчування, яке має місце на Заході, де мистецтво розкладається. Це театр компромісу по всіх лініях. Театр, у котрому є добрі актори старої школи, театр, що хоче новаторствувати, театр безграмотний, взагалі поганий театр.

*Запитання:* Розкажіть про успіх “Березоля” на Паризькій виставці.

*Відповідь:* “Березіль” отримав золоту медаль. Справа з Паризькою виставкою і американською в Нью-Йорку стоїть так: з України органами Політосвіти не зроблено нічого для того, щоб українське мистецтво за кордоном як-небудь представити. Характерна риса розподілу нагород і представництва: українська кустарна промисловість (килими, глечики, забавки, фаянс і т. д.), українські вироби, що досі завше діставали першу премію, цього разу дістали третю чи четверту. Так бідно була репрезентована ця промисловість і так недбало показана. Я не знаю, як наші макети і фото були показані. Від нас не було ні одного представника на виставці. В Москві дістали всі, хто хотів, візу на поїздку в Париж. У нас нічого, крім паспортів, не можна було дістати. До американської виставки ще нічого не зроблено, і досі у нас немає ще ніякого повідомлення.

*Запитання:* Чому не можна давати масових постановок?

*Відповідь:* Масовість постановок не обов’язкова для сучасності. Масовість постановок, коли вона глядачеві потрібна — то потрібна і добра річ. Глядач масових постановок не прийме. Поки глядач жив у масі, йшов на війну цілими поїздами, бився на барикадах чи на фронтах, поки момент масовий у житті був наголошений і інтереси маси у своїй гостроті були вищі над інтереси особисті — так довго було гаразд. Ви знаєте “Джیمмі Гігінза”. П’єса пройшла вже до 80 разів. Пройшла вона тому, що там був момент долі однієї людини. Публіка потребує моменту мелодраматичного. Масовість зробилася нудною. Взагалі, не можна ніякого такого моменту, як масовий момент у театрі, фіксувати надовго. Мистецтво йде шляхом діалектики: сьогодні так, завтра інакше.

*Запитання:* Ваша думка про “Синю блузу”?

*Відповідь:* Здоровий початок. Біда в тому, що схалтурилися. Бракує талановитих людей. Схопили завдання, але не в усій перспективі. Не розгорнули всієї справи. Форма сама трошки почала приїдатися разом із агіттеатром взагалі.

*Запитання:* Розкажіть про ведення ідеї театру на селі.

*Відповідь:* В нашій сільстанції розробляється питання методології театру на селі. Збираються матеріали по забезпеченню майбутнього сільтеатру необхідним репертуаром. В минулому році справа стояла ширше. Ми поклали були основи під мандрівний зразковий селянський театр. Заготовлено три п’єси, живу газету, було основне ядро, вісім—десять чоловіків. Справа тяглася цілий рік. “Березіль” підтримував це діло, скільки

міг, а Політосвіта не знайшла можливості підтримати. На цей рік ми припинили справу, поки не дадуть коштів.

*Запитання:* Яка є схожість між ГОСЕТом і “Березолем”?

*Відповідь:* Є подібність, що будується на тому самому законі, який довів таку річ, що коли імперіалістична війна на п’ять років відділила Західну Європу від Східної, а після замирення художники знову зустрілись і прочитали журнали, ознайомилися з новинами Заходу і Сходу, — то виявилося, що за п’ять років на Заході художники зробили в основних рисах те саме, що й у нас. І тут, і там художники підлягають законам еволюції, так ідеологічного, як формального порядку, останнім часом більш формального порядку. Подібність деяка є. Є подібність поки що в тому, що як у ГОСЕТі, у Мейєрхольда, у Фердинандова, так і у нас розбито рамки ілюзорної картини. Театр був до революції, до перелому в мистецтві станковим живописом театральними засобами. В театральній рамці ми бачили, як на картині, ту саму абсолютну відповідність до реального світу, в цій рамці театральної картини бачили ілюзію. Зараз картини немає. Зараз ніхто не цікавиться тим, чи буде гарно, відповідно виражене дерево, чи буде це нагадувати картину життєвого зіставлення меблів чи хати абощо, чи моменти у грі актора. Ніхто цим не турбується. Основою для нового театру став момент дії. Перенесення точки ваги з художника, літератора на актора — це є в театрі ГОСЕТу, це є і у нас. Це теоретично. Головною особою в сучасному театрі був режисер. Але засіб, яким він користувався, був актор. Тепер центр ваги перенесений на актора. Це друге спільне, що є. Декорації не прикрашають, — вони не є ілюзною картиною обстановки, це трамплін для актора. Декорації, станки мають метою обслуговування актора, тобто мусять дати йому такі обставини на сцені, щоб він міг якнайзручніше проводити своє завдання. Це спільне між всіма лівими театрами. В основі своїй ми різнимось. ГОСЕТ глибоко національний, ГОСЕТ пародіює, — ми навпаки: національний момент, коли він є, — добре, нема його — так і буде. У нас будування того, що в житті.

.....

Ми чекаємо від цієї змички дуже багато, не тільки в розумінні, що робітники стануть через вас ближче до нашого театру, але просто ми більш тісно, більш глибоко, ще більш гостро будемо думати вашими думками. Пропозицію т. Савченка зафіксує, тобто після кожної прем’єри будемо влаштовувати певні диспути. Після слідуєчої прем’єри обіцяємо влаштувати такий диспут, тільки попросимо, щоб усі були на прем’єрі.

24.11.1925 р.

## **ПРО ПОСТАНОВКУ “НАПЕРЕДОДНІ”**

Перед нами складне, відповідальне і важке завдання — дати постановку 19/ХІІ. Часу мало. Драматургічний матеріал слабкий. Матеріал цей зацікавив мене тільки одним: проблемою інтелігента. П’єса (Поповського) абсолютно ніяк не побудована, вузька по своїй темі, вузька в приложенні до такої великої речі, як початок революції у нас. Вона охоплює один мо-

мент — убивство великого князя Сергія Олександровича, не з'ясовуючи до кінця есерівщини, як певного типу. Побудована слабо. Завдання щодо цього ставлення: ми маємо дати спектакль, як святкування 20-ї річниці 1905 р. I, оскільки воно так, то ця п'еса, в такому вигляді, як вона є, не підходить. Кращого, однак, нічого немає. Щось написано для "Театру Революції", але що воно таке — ми не знаємо й дістати його неможливо. Довелося спинитися на цій п'есі, що має живу рису есерівщини. Мені довелося цей матеріал взяти просто як один із складників цього спектакля, акцентуючи в спектаклі те, що від завдання вимагається.

Іменно тема розширена, вона бере справу ширше, і тим самим сюди переноситься дещо з нового фабульного моменту "9 січня", котре в той час діялось, а вбивство сталося 4 лютого. Так що ці дві події пов'язати можна. Матеріал для "9 січня" є, його доволі, і матеріал, що його можна живцем монтувати з літературних творів, з друкованих записок, тому що вони у великій своїй частині складені у діалогічній формі, й хоч зовнішньо обидві ці події будуть з'єднані тільки механічно, однак внутрішньо, як виявлення різних кіл у момент, коли народжувалася революція, вони внутрішньо доволі близькі тим, що основна їх тема одна: боротьба із самодержавством. Не буду розповідати широко про весь план у всіх деталях. Просто хочу вас тільки ввести в курс того, що це має бути, і дати завдання, які в найближчий час будуть вами розроблені. Не думаю, що можна буде цю постановку в усю ширину ставити в учбовий план — на це часу мало. Але ставлення це треба буде використати для вас, оскільки воно для вас певну користь може принести.

Перш за все я зацікавлений у тому, щоб із вас витягнути максимум користі для темпу роботи і для того, щоб робота вийшла найбільш викінченою й найкраще розв'язаною. Я вважаю, що ви не зможете бути виключно виконуючою силою, а доведеться працювати за конкретно накресленим завданням, спочатку незначним.

У п'есі маємо три групи дійових осіб, з якими можна репетирувати паралельно. Я розумію, що коли ми маємо три групи осіб, то я можу репетирувати на сцені те, що пройдено мною, в читальні, і третя група в фойє, оскільки ці групи здебільшого не зустрічаються в п'есі. Групи такі: перша — мотив Гапона і маси, мотив "9 січня" в низах; друга — царський двір, великі князі, міністри, Микола II; третя група — есери.

Спектакль буде поставлений у плані певної, дуже особливої містерії, звичайно, не як якась стилізація, як точний план містерії релігійного характеру, як це було в середньовіччя у першозразках містерії, але деякі основні елементи, які містерію створюють, вони за настроєм і за прийомами вносяться в спектакль.

Музикальна ідея цього спектаклю мені уявляється як особливий жалобний марш, на зразок того, як трактує американський композитор Мак-Доуелл усякі ліричні теми. У нього ліричні теми — сумовиті теми, так само і жалобний марш мусив би вийти у нього цілком не в мінорі, а в мажорі, в певному трагікерцо. Це вказує на основний тон усієї постановки.

Основна ідея зводиться до того, що "9 січня" — це один із ідеомотивів постановки, що цар цим актом всенародного кровопролиття вбив у масах

будь-який свій авторитет, він поповнив до певної міри самогубство всього самодержавного ладу, яке тепер, у 1917 р. розв'язалося. Причому інтелігенція яскраво виринає, з одного боку, в особі лібералів, що біля царя крутилися, з другого боку — соціал-революціонерів, що становлять другий мотив п'єси; вони захоплювались особливо, зіграли особливу роль. Маса прозріла в цьому акті.

П'єса розпадається на три дії, в котрих перемішані патетичні сцени прямої дії п'єси з читанням віршів, деяких документів того часу, з музичною частиною, з демонстрацією деяких живописних зображень того часу, тих подій. Це, до певної міри, революційна літургія. Композицію розкажу завтра вам і авторам. Зараз дам завдання нашим художникам.

Оформлення сцени: для мотиву царської палати, двору посередині сцени зводимо будинок, у якому передня частина якось відкривається, і відтак на рейках викочується разом з певним задником і портрет, або без задника — з кріслом чи бюро; це настільки високе, що тут, унизу, мусить бути лавка для відділення передпокою. Є сходи, появляються колони, канделябри, яскраві, залиті світлом, золотом, блиск, світла дуже багато. В кімнаті царя висить портрет Олександра III, в кімнаті Сергія Олександровича—портрет Миколи II. Рейки прибиті до сцени, будинок може від'їжджати на задній план.

Група есерів — шинок, портрет Миколи II в шинку, і силуети, характеризуючі в мініатюрі Париж.

Мотив Гапона. Тут доводиться розв'язувати найважче завдання: питання маси. Ті способи, що існують досі, в цьому плані не дадуться вивести з усією реальною масою. Треба, щоб це було, з одного боку, умовно, як уся річ умовна. Треба, щоб не тільки здогадувалися розумово логічною асоціацією, а щоб воно впливало, як маса. Коли ніяк цього завдання не вдасться розв'язати, то доведеться використати ще один засіб, але він буде слабший через те, що від нього у публіки не буде безпосереднього враження маси. Все завдання в тому, щоб масу мультиплікувати. Доведеться так встановити площі екранів і так розставити людей, щоб при неявному освітленні всього простору,— а освітлення мислиться тільки прожекторами,— одна людина відбивалася на трьох екранах, щоб був рух маси; можливо, що треба якесь постійне оформлення пристосовувати до цього, і ззаду, щоб екрани давали безконечну глибину, щоб була безконечна кількість людей. Для цього треба буде всі лампи забезпечити рупорами, які звужуватимуть світло. В сцені розстрілу на одному великому екрані продемонструються відповідні діапозитиви. Про діапозитиви треба подумати, чи використати картини, чи самим намалювати.

Треба вам подумати, щоб це завдання не було абстрактне, щоб воно мало певну реальну значимість. Питання стоїть так: яку мусять мати форму ці самі екрани і як ще може бути використана їхня площа. Може, їх робити з прозорої марлі, не обов'язково вона мусить бути білою. На цій марлі можуть бути дані основні архітектурні мотиви міста, щоб не було голої абстракції, щоб ще поглибити масовість враження. Було б добре, щоб у сцені розстрілу рухати ширми з місця (розставлені особи і їхні тіні падають), взяти на увагу рух площин, як у "Макбеті". Це як певна мож-

ливість. По боках сцени — постійно — трибуна, карафка з водою і склян-ка. Трибуна для оратора на авансцені стоїть весь час.

У п'єсі всіх епізодів 15, крім читання документів, віршів і т. д. Костюми треба підкреслити гротесково, карикатурно, але не для сміху. Потрібна утрировка не смішної сторони, а серйозної теми. Треба освітити з нашої точки зору, що даний персонаж собою являє, це значить — розкрити його соціальну суть і індивідуальну суть. Наприклад, цар: оскільки ми його трактуємо як дурного офіцера, що виріс на парадах, йолопа — то костюм має підкреслювати, наприклад, опущені плечі. Офіцери, великі князі, ад'ютанти — тема: “Пуста виправка”, гострота руху. Ліберали, консерватори, чорносотенці з черевцями, лисинами, особливими бородами професорськими. Їхня тема: папашество біля державного апарату, слабоумні люди вирішують державні справи — це до певної міри утрирувати не для викликання сміху, а в напрямку трагічної концепції цього. Так само робітники (типова якась риса).

Музична частина: певна музична ідея чувається в п'єсі. Особлива революційна містерія, без богослужіння (без містики). Другий момент такого роду: зводиться до жалобного революційного маршу, але не сумовитого, в роді жалобного скерцо. Розв'язка мажорна. Наш оркестр, так, як він є, — занадто симфонічний, особливо для сцени розстрілу, де мають бути великі номери, кілька основних моментів музики, — там перш за все треба особливо збільшити кількість інструментів на інструменти незвичні, шумові, і просто подумати, які б інструменти підійшли до такої теми. Не хочеться ілюструвати голі події, їх психологічного моменту, який в даному разі є.

Музика в даному разі мусить бути не виявленням того, що на сцені діється, а просто нашим освітленням даної події. Самого розстрілу не будемо показувати, а шумова музика повинна зображувати наш жест по відношенню до цього, трагічну оцінку того, що діється. Зокрема, нам доведеться ще поговорити про певний супровід тим читанням віршів, прокламацій, наказів і діалогів, які будуть вестися. Наприклад, вірш, який треба супроводжувати якимсь примітивним негритянським пристукуванням, щоб це не було декламацією в повному розумінні того слова. Це залежить від тексту.

Перед першою дією музичний вступ — увертюра, що має дати настрій до “1905 р.” Нічого сумовитого, нічого завмираючого в увертюрі (завмирання не в силі, а в настрої). Перша дія кінчиться діалогом, друга починається з побутової картини: “В чайній”. Вона трактується зовсім не в такому реалістичному плані. Тема побутова. Тема цієї сцени: народна темнота. В другій дії під час розстрілу буде встановлений концертний номер. На сцені темно, тільки прожекторами освітлюється оркестр. Цей вмонтований номер музикального порядку має темою чи підкреслення, чи реагування на те, що пройшло.

Третя дія починається з читання віршів. Після того йде вбивство Сергія Олександровича. В сцені розстрілу, де є декламація, як фонове об'єднання, що тримало б глядача в напруженні, потрібний спеціальний звук: наче товста струна бринить низько, не як дзвін, але як гудок заводу, як

звук і як перепинання. Вібрування цього звуку монументальне. Ритмічне наростання можна зробити поступовим вступом інструментів. Музика кінчиться. Йде сцена з Гапоном. Гапон і маси після 9 січня. Немає царя, і звістки про страйки, що скрізь починаються.

Лаборантам: треба дістати деякі портрети, постаратися перекласти деякі місця, які я дам, переклади поезій, підшукати ще інший поетичний матеріал, кращий, як у мене є. Доведеться знести з поетами, Миколою Терещенком. Треба дістати такі портрети: великого князя Володимира Олександровича, лібералів — Муравйова, Ермілова, Хилкова, Ламсдорфа, Фріша, Будберга, Танєєва, Воронцова, Делікова, Ріхтера, Дори Бриліант — есерки, Олександри Федорівни, Гапона.

Шукати найкраще в журналі “Нива” за 1905 і 1917 рр.

4.12.1925 р.

## **ПРО КОНФЛІКТ З В. ВАСИЛЬКОМ**

Треба б установити, зговоритися про те, що можна робити по другим черговим ставленням помимо моєї роботи. У мене в зв'язку з цією заявою Василька до дирекції, надпис директора. (Зачитано заяву.) Ми маємо зразок такої якоїсь нерозберихи, такого авантюризму театрального, якого тільки треба пошукати. Режисер звертається в цій справі не до мене, а до директора театру, я примушений червоніти перед директором за режисера, що він не знає, куди з такими справами звертатися, — мені начебто по морді дав. Режисер заявляє від імені акторів. Актори заявляють, диригент заявляє і режисер заявляє, але що? “Тоді краще постановку і не починати”. Заява подається на основі балачок. З цією справою я рахуватися не думаю. Я вважаю це зразком крайньої безтолковщини. Яке право має режисер заявляти, що постановка не піде? Я з цим рахуватися не думаю і заявляю, що оркестр буде там, де він по нашим принциповим міркуванням має бути. В нашому театрі оркестр повинен бути ззаду або збоку. Всяка постановка кожного нашого режисера є пропозицією головному режисерові. “Енеїда” має йти, і оркестр має бути там, де йому треба бути. По правилу він має бути на сцені, поскільки такий принцип покладений у нашому театрі, і я не бажаю приймати до відома такі заяви. До розучування партій треба приступити зараз, а цю заяву я собі сховаю на пам'ятку, як зразок. Це крайня безтактовність.

7.12.1925 р.

## **ПРО ШЛЯХ ДО СВОБОДИ, ЛЕГКОСТІ Й ПРОСТОТИ**

Потрібно роз'яснити колективові, розвинути думку, що в акторській майстерності слід йти від нагромадження найбільших труднощів до найбільшої свободи й легкості! Через найбільшу складність — до найбільшої простоти.

1925 р.

## ПРО ПРИНЦИП РЕЖИСУРИ ГЕНРІХА ЛАУБЕ

Я завжди вважав і вважаю наймудрішим принципом у режисурі принцип режисера Генріха Лаубе: найвища майстерність режисера полягає в тому, щоб, не викидаючи жодного слова з драми, здійснити сценічними засобами власну інтерпретацію. Правда, в нього був геніальний попередник — Гете.

1925 р.

## ПРОКЛАМАЦІЯ СЕЗОНУ 1925—1926 рр.

Проголошую її і немов кидаю рукавичку в обличчя якійсь збірній викривленій нетерплячкою машкарі. Істинно, немає на Україні групи і театру, щоб зуміли доробитися на протязі трьох років такої сили непримирених ворогів і не менш упертих друзів. Це правдиво, хоч, може, й гордо звучить. У цій же залі сидять оце поруч і одні, і другі. Ось ті, що уміли часто в незугарній нашій роботі бачити справжнє, дійсне, живе, правдиве устремління, ті, що розуміли: “Так, їх послано в бій і сказано їм: зброю добудьте собі в боротьбі”, ті, що для них слово “революція” звучало тим самим бажаним змістом, як і для нас. А ось і ті, яких короткозорі очі просліпали серйозність процесу мистецького розвитку на лівих барикадах, що для них наш бунт був прикрим дисонансом у солодкій музичці їхнього мистецтва, для яких світ закостенів учора і як недоторканий зразок одрізав мистецтво від життя, поклав його під скло поруч з іншими картинками. Це ті, що для них і досі, а, певно, і в майбутньому, мистецтво вище законів і видумується одиницями. Як диковинку вкрили б вони протестами заяву, що діло те, що його робимо ми і наші однодумці,— це пряме продовження традицій великих піонерів грядущих революцій, того самого Франка, Драгоманова, Шевченка, що їх портрети висять над їх сімейними ліжками.

Тепер, коли павутинням затягнуто жерла гармат і на полі свистять не кулі, а коси, а сите життя в'ялить волю і енергію мислі, коли в закутках приватного життя закисають ті, що були недавно на передових позиціях культури, коли піднімається у весь зріст задоволений обиватель і розпливчасті риси свого обличчя хоче придати життю, а панічний відступ передових частин культурного фронту знає тільки слово “назад”, тепер перегляд позицій, переоцінка установок, намічення курсу у вимогах нових обставин — це по відношенню до театру справа безконечна не тільки для нас, але і для вас. Нові вороги стають актуальними, нові глибоко внутрішні позиції виростають перед нами, на яких політичний памфлет і агітаційна гострота плакату — зброя слабка, але не споглядання, не мистецтво пасивності, не прикраса, не наголошене пізнання життя, не “назад”.

Боротьба і будівництво — це те, що в першу чергу робить театр потрібним і поважним фактором у житті, так вчора, як і сьогодні. Мистецтво для нероб — переможена позиція, і цей здобуток Жовтня ми сотий раз фіксуємо, бо не від містичних категорій бували розцвіти його у всій історії людства, а у живій насущній потребі, за якою зітхає для мистецтва і



знайти не може, топчучись на місці поміж ремеслом і активістичним експресіонізмом, весь капіталістичний світ.

Процес аналізу мистецької справи, що дав характер мистецтву всіх країн і не поминув хліборобської консервативної України, неначе кінчається. Закон, що довів нас до заперечення, до розкладання його по цеглинці, розглядання в мікроскоп — найбільше удосконалення, бо ми в роботі своїй підлягаємо законам, і ми розуміємо, що до найбільш простого і всенародно зрозумілого шлях тільки один: через найбільше ускладнення. Все інше не більш як естетична брехня, як еклектична бездарність. Ми йшли через довгі мости, а на мостах не будують будинків, а на сьогодні мистецтво нехай поглибить роботу. Шкідливий сьогодні лозунг агітки, необов'язкова сьогодні сучасна фабула. Поширимо сьогодні у весь простір наші теми, бо вони поширюються у серйозних вимогах і обставинах життя. Вийдемо й сьогодні від ясної мети перевиховання інстинктів, утвердження симпатій, загострення антипатій в психіці мас.

Мистецтво вмерло, щоб ожити знову оновленим у свіжих завданнях доброго часу. Воно оживає, перетворивши весь досвід руйнуючих років. Воно йде вперед і одмічає лише свій новий етап. З “ізму” — “ізмами”, з “ізмів” — “ізмєнєята”. Смерть. Життя у відворотному процесі од “ізму” і через “ізмами” — єдина мистецька цінність, виразник і фактор єдиної громади комуністичного суспільства. Цей процес вже почався, признаки його вже є не тільки у нас, де ради правлять, і наше завдання на завтра: укладення перших каменів під нову традицію театру, традицію, якої кінця нам не видно, бо цільну роль у пориванні до майбутнього, широкий розмах монументального творення нового життя, нової людини, кінець кризам всяких філософій, подих рішучого утвердження життя несе з собою клас, виразником якого ми стали,— пролетаріат.

1925 р.

## **ПРО НАПИСАННЯ ВЛАСНОЇ П'ЄСИ**

Коли закінчу роботу в театрі, я здійснию свою давню мрію — напишу п'єсу. Це і буде моя лебедина пісня.

1925 р.

## **ПРО КАР'ЄРИЗМ У ТЕАТРА**

Народився тип театральної-літературної діяча, що коротко можна схарактеризувати — кар'єрист! Ці люди хворі на манію величності. Така самовпевненість є і між нами, і це база некультурності... На вас мої надії, і я боюсь, щоб ви теж не стали фейсерверками кар'єристами. Я боюсь за майбутнє українського театру, за українську культуру, в чиїх вона буде руках, і надалі я буду суворіше за вами стежити, аби виховувати людей з міцними характерами, принциповими у всіх протиріччях творчого життя театру.

1925 р.

## ПРО ТВОРЧИЙ ДІАПАЗОН АКТОРА

Актор, здатний тривати в образі, не порушуючи ансамблю і не порушуючи партитури вистави,— ідеальний актор.

1925—26 рр.

## ОЗНАКИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ТЕАТРУ

Ще одна риса сучасного лівого мистецтва — *машина* (річ).

*Організм* — прана — Шевченко — греки — мистецтво — частина життя, не паралель.

Закон — аналітизм і ми.

Закон — напрямок, органічний синтетизм, переважно *трагедія* — Аполлон.

*Сучасний театр*: 1) зовнішні знаки механічні — трюк;  
2) театр режисера, композитора (спекуляція над актором);  
3) технічно організаційне завдання: переважно *комедія* — Діонис — оперета, мюзик-хол, Мейєр-хольд.

Це часова хвиля, поворот у Мейєрхольда:

- 1) визволення актора;
- 2) психологічне переживання плюс трюки.

Ми праві — скромні — віра в маси — правда — не загинемо.

*Наш театр*: 1) “Березіль” нової епохи людства — нація;  
2) стремління до класики — завтрашній день;  
3) стремління до постійних форм — для змісту;  
4) стремління до творення п’єси театром:  
— вперше після кризи;  
— розрахунок надовго;  
— одбиваючись від загальної течії свідомо;  
— без професіоналізму членів;  
— з ясным змістом світовідчування;  
— на еклектизм новатора-бунтаря;  
— мужній вчинок на знайденому шляху.

П’єса не ідеальна для нас — інтелігентська:

- 1) ідея;
- 2) переведення в емоціональний план;
- 3) багатство конструкції.

*Принцип*: 1) актор і його першість у спектаклі — у всезвучанні;  
2) культура лінії;  
3) дія — грань — настрої — обстановка;  
4) вірність матеріалові — не стилізація;  
5) метро-ритм;  
6) втрачений діалог;  
7) дует емоціонально-ритмічний (із звучання — акорд — контрапункт);

- 8) перетворений жест (і в п'єсі!);
- 9) трагедія;
- 10) стремління до монументальності;
- 11) уклад партитури.

*Площадка:* 1) укладеться в процесі роботи;  
2) сцена — матеріальна комбінація для проведення ідеї;  
3) однорідність усього на сцені;  
4) фактура, а не форма.

*Костюм* — тіло.

*Музика* — музика шумів і чисто інструментальна.

*Композиція* — в основі та сама;  
— додаткові масові сцени — слова;  
— переміна лінії наростання (фінал і т. д.).

*Центр ваги репетиції.*

*Новий метод праці:*

- 1) роздати ролі;
- 2) лекції;
- 3) зведені лекції і репетиції;
- 4) вправи на розмір і ритм;
- 5) перетворення — або актор, або грань.
- 6) Експерименти з публікою.

Розклад ролей — пробність у міру прогресу роботи.

1920-ті рр.

## **ДО ТЕОРІЇ ПРОСТОРОВОЇ НАГОЛОШЕНОСТІ І РЕАЛЬНОСТІ НА СЦЕНИ**

План просторової наголошеності — мислення і будування сценічного акту, просторового за природою, категоріями, законами.

Простір — об'єктивність, що її ми сприймаємо завжди, коли сприймаємо певну зв'язану одночасність.

Закон простору — тривимірність (глибина, висота, ширина).

Вимір — об'єм (обсяг).

Об'єм — уявлення про цілість, обмежену в ідеалі двомірними площинами.

Схема об'єму — куб.

Матеріали до опанування механічним (силовим, енергетичним) моментом у театрі.

План акцентованої силовості.

Логіка плану: наголос на послідовності, уникання акцентування одночасності як такої; однорідність сили — сила мускульна.

Підкреслення сили її градаціями.

Ланки механічного процесу.

Рух завжди перпендикулярний до площини основного розміщення тіла.

Силовий тонус.

Поняття — легке, важке, нижче, вище і т. д.

Важке — вимагає дедалі більшої сили.

Легке — навпаки.

Сила в русі виявляється як: 1) притягнення; 2) відштовхування.

Кожне тіло зберігає стан спокою або рівномірного прямолінійного руху так довго, поки його не виведе з цього стану діяння якоїсь просторової сили (Ньютон. Закон інерції).

Інерція — прикмета всякого тіла, що полягає в тенденції зберігати свій стан (спокою чи рівномірно-прямолінійного руху).

Твердження Гюйгенса: справжня наука мусить перш за все підходити до вивчення всякого роду з'явищ природи виключно з методами механіки. Це ми мусимо завжди робити, якщо не хочемо наперед відмовитися від надії коли-небудь зрозуміти щось у фізиці.

Механіка — наука про закони руху та рівноваги. Розпадається на динаміку і статику.

Динаміка: наука про сили і про рухи, що ними викликаються.

Сила — здатність викликати рух, змінювати його швидкість і напрямок або спиняти його.

Жива сила (кінетична енергія) — сила в стані її діяльності.

Пружна сила (потенціальна енергія) — сила, що ще не викликала руху.

Рух є щось інше, як форма сили.

Увага: матерія і сила нероздільні — матерію пізнаємо через її сили (Гельмгольц).

Сила — це причина всякої зміни в стані руху для тіла, що підпорядковується законові інерції.

Всяка зміна руху — це прискорення або сповільнення.

Увага: зміна напрямку зводиться до появи деякого прискорення, що його напрямок відрізняється на певний кут від напрямку попереднього руху.

Сила вимірювання — масою і передаваним їй, цій масі, прискоренням (Ньютон).

Закон причинності — закон про причину і наслідок: з певної даної причини випливає, як конечність, певний наслідок, і навпаки — без певної причини не може бути певного наслідку.

Причинний вузол — причиновий зв'язок — переплетіння причини й наслідку.

Всякий рух оцінюється перш за все з погляду його розміру, що в свою чергу залежить від його інтенсивності.

Диференціація і оцінка рухів (фізичних і психічних) людини залежить від життєвого тону людини.

Життєвий тонус: ступінь інтенсивності життя має три форми: нормальний, понижений, підвищений.

Величина руху тіла й інтонації голосу завжди пов'язані з інтенсивністю руху, що їх родить.

Діяння всякої сили неодмінно супроводжується рівним йому за величиною і протилежним за напрямком протидіянням (Ньютон).

Механічний момент у мистецтві відносимо до конструкції твору мистецтва, органічний — до композиції.

(Механіка: зрівноваження мас і їхнього руху. Органіка: вираз складних функцій живих тіл.)

Час — абстраговане від його змісту становлення постійної зміни енерго-матерії.

Простір і час об'єктивні, але їх сприйняття (відносно їхнього виміру) суб'єктивне.

Час вимірюємо ритмом змін того, що довкола нас (сонцем — рік, доба, південь) і текучої змінності нашої свідомості (биття серця, пульсація крові, спад і підняття, ритм).

Час — четвертий вимір простору. Існує в часі (існує в змінах) — міняється, розвивається.

Змінність — це є послідовність, фазовість буття в процесі еволюції.

Концепція часова — це є наголошена змінність.

Час — зміна після зміни. Настановлення глядача на сприймання змін і їх послідовності. Зміни — настановлення на часове сприймання.

Коли акцентована певна часово-ритмічна закономірність, ми говоримо про музикальний характер речі.

Виділення часовості з'явищ як метра, як статичного, постійного абсолютного факту часу дає розмірність (по суті) ліричну або епічну (суб'єктивна, komponуюча — об'єктивна).

Виділення часовості з'явищ як конкретної наочної змінності дає ритмізацію — по суті драматичну.

Темп. Змінність в абсолютній одиниці часу частіше дає швидше час (темп); змінність в абсолютній одиниці часу рідше дає повільніший час (темп).

Сценічний час є час сприйняття суб'єктивно глядачем, як темп.

Зміни можуть бути роблені у формі єдиного матеріалу — змінюючи матеріал на інший, вводити новий матеріал, міняти план, і т. д., і т. п.

Оперування часом в театрі є оперування темпом і ритмом, метром. (З метром зустрічаємося тільки як із складником ритму в метроритмізації і як із складником музики).

Мотивація просторової композиції. Знайти її — це знайти: 1) засіб для уникнення випадковості в просторовій композиції; 2) найгостріший засіб у театрі (дія в послідовності) для виявлення в просторовому плані (звораюча — рухаюча сила — просторові категорії).

Одиниця мислення — наголоси, що входять, як найменші основні структурні елементи твору. Монументальність (складність і простота). Компоненти.

Тим самим сприймаємо, коли:

наголошено площинність тіла (актора) чи руху (в ансамблі);

у скерованості, в пориванні, звучанні, в одметрованості площин;

наголошено розметрованість об'ємів;

коли тим самим покладено основні акценти, що на їх сприйняття нас нашттовхують мислі; твір — просторового порядку.

Порівн.: скульптура.

Порівн.: Сезанн, Пікассо, Дерен.

Коли виміри доведені до повноти сприйняття;

коли виключені наголоси силового, психологічного, побутово-реалістичного порядку;

коли значно слабше наголошені ритмічні (часові) моменти;

коли тим самим мотивація взаємозалежності форм — просторового порядку.

В основі різних методів просторовості лежить різна ідея простору і об'єму.

Ідея може бути суб'єктивна (не перевірюване досвідом відчуття) і об'єктивна (побудована на симетрично перевіреному розумінні).

Певна ідея просторовості лежить в основі всякого стилю (порівн. ідею просторовості в готиці, бароко, ренесансі і т. д., включно до ідеї індустріального часу — кубісти).

Так само просторовість може бути сконцептована ідеалістично і реалістично.

Всякий сценічний твір у процесі становлення виходить з певної ідеї простору або якомусь мусить її для себе розв'язати.

В залежності від ідеї міняється характер зображеного простору і типових для нього форм (об'ємів).

Форма руху площини може бути так само характером площин: вигнута — з завитками — овальна — пряма.

Два факти існують одночасно в нашій свідомості тоді, коли вони зв'язані об'єктивно збірністю складеного порядку, або коли ми в своїй уяві зв'язуємо їх якимсь взаємним стосунком. Стосунок цей, як правило, є боротьбою в якомусь плані. (Як усяка залежність, тобто і взаємозалежність, і боротьба).

У просторовому мисленні ця боротьба є протиставленням. Тільки через протиставлення однієї площини іншій площині створюється уявлення про об'єм, тобто про простір. Порівн.: скульптура, де помітна всяка зміна в одній частині тіла викликає неодмінно зміну (як протиставлення) в другій — кореспондуючій частині тіла.

Просторове мислення є мислення одночасності трьох (у барельєфі — двох) вимірів, їхньої зв'язаності, залежності боротьби; законом зв'язаності й боротьби визначається вимір площин і об'ємів.

Підкреслена одночасно тримірність складається тим самим у певну зорову рівновагу, підкреслену театральну рівновагу — щодо тіла людини вона однозначна з рівновагою тіла в просторі.

Закон усякого плану розкривається і найкраще усвідомлюється при відокремленні (ізоляції) всякої зв'язаності (логіки) іншого плану. Це метод абстрагування, і коли він знищує логіку дієвого порядку (дієву послідовність) або зв'язаність взагалі реально-життєвих форм, у дослідника розв'язуються руки для вільного оперування законами плану в їхній елементарній основі.

Ряд об'ємно-дієвий: хід, ніж, убивство, утеча, — з мотивів просторового, не дієво значимого обґрунтування (просторова мотивація) можна подати як об'єми: вбивство, хід, утеча, ніж — коли цим робом просторову природу фактів буде подано опукліше для сприйняття глядача.

Ми не можемо усвідомлювати тривалості часу без якихось почуттєвих змістів.

Усвідомлювання зміни є умова для усвідомлення проходження часу. Ця зміна мусить бути певним реальним явищем.

Послідовність змін в оточенні — це є послідовна зміна станів нашої свідомості.

Усвідомлення часу (в його текучості) є усвідомлення послідовності змін, взаємостосунку їхньої довжини.

В ритмі поставання змінності можемо виділити (абстрагуючись від її змістів).

Пропорції у взаємовідношенні довжини тривання поодиноких її фазисів. Тоді отримаємо часово-ритмічну абстракцію.

Темп є ступінь переваги у взаємовідношеннях цілості і частини.

Темп є визначення співвідношення статичного і рухового в часовій формі і кількості.

*1920-ті рр.*

## **ПРО ВИХОВАННЯ АКТОРА**

Зміцнюйте в молодому акторові віру в мету свого театру, віру в самого себе. Розвивайте його здатності, знімайте все, що чужорідне, що гальмує зріст! Ви будете вірити в актора, то й він буде вірити вам.

А самовпевнена поспішність з мистецтвом несумісна. Ми з вами стверджуємо, що ансамбль яскравих індивідуальностей — основна рушійна сила театру. Значить, треба терпляче, без школярських догм, без стандартів вести актора до мети.

*1920-ті рр.*

## **ПРО ВАЖКУ МИСТЕЦЬКУ ПРАЦЮ**

Мистецтво не завжди — свято і відпочинок. Воно є і має бути важкою роботою, як добування вугілля в шахті.

*1920-ті рр.*

## **ІНФОРМАЦІЯ ПРО ПОДОРОЖ У ХАРКІВ ТА МОСКВУ**

Хочу вам дещо розказати про мою поїздку по СРСР.

Їздив я в першу чергу за п'єсами. А відтак за тим, щоб деякі чисто офіційні справи полагодити на місці. Офіційні справи вам не так цікаві, а щодо п'єс, я привіз декілька цікавих п'єс, з яких дещо у всякому разі піде у нас у цьому сезоні. Наприклад, п'єса “Шторм”, про яку мені казали, — я її сам не бачив, — розказували мені люди з Головополітосвіти, що це перша комуністична п'єса, надзвичайно захоплююча, дуже гарно побудована, з гарними ролями, і її треба обов'язково поставити. Потім привіз я ще дві п'єси Жюля Ромена з паризьких новинок. Дістав інформації, як дістати три п'єси, тільки що написані Жюлем Роменом. Поскільки це письмен-

ник з глибоким підходом до життя, з підходом у соціальному розрізі, соціальному настроєнні, до певної міри комуніст, і ці п'єси, напевне, будуть цінні. Одне ясно, що репертуарної кризи не буде. Ще одна п'єса є — Голля “Мафусаїл” — гостра сатира на вічного міщанина. Там справді мається на увазі буржуа. Але при певній переробці можна її дуже легко перевести на наш побут, тому що вона багата на симптоми міщанської вічності, халатності і т. д. Це ефект один конкретний.

Другий ефект — це враження. Спочатку я був у Харкові. В Харкові я попав зразу в певну театральну атмосферу; всі видатні особи з політичних кіл, з Наркомосу повиїздили в Москву на партз'їзд. А відтак і так поїхали, щоб подивитися, як робляться театральні діла, так що їх я не бачив і фактично вони не були такі цікаві для мене. А от серед так званих представників української літератури і серед носителів української культурної мислі — серед них я був. Перше враження: заходжу я в кафе, щоб написати листа, і бачу там компанію Досвітнього, Радиша і Довженка. Вони сидять, мене не помічають. Говорять про “Березіль”, про театр Франка. Побачили мене: “А от, до речі, ви тут. Тут розбирається гостре питання, ми говоримо про вас. Сідайте. От скажіть, ви могли б — і т. д. Оказується, що театр Франка зараз викликав до себе дуже сильне неприхильне відношення з боку широких кіл громадянства, і це якраз уся братія наших поетів в першу чергу. Відтак дуже багато людей з других ділянок життя, з парткіл твердо стоять на тому, що цей сезон мусить бути для театру Франка останнім, що туди треба перевести наш театр і що справа стоїть навіть так, що йде суперечка про те, чи це зробити негайно, чи це буде незручно, чи, може, краще це зробити з осені. Перевагу, звичайно, мусить витримати друга думка, тобто що це треба зробити з осені, бо інакше це було б компрометацією для відділу мистецтв, якщо це взагалі прийдеться зробити, тому що мої враження від Харкова такі паршиві, такі обскурні, що ні чорта не вийде. Це така якась по другому відношенню, така безнадійна мертва філістерська клоака, що трудно собі уявити щось гіршого. Про це все я буду говорити потім. Це сюди не відноситься.

Конкретніше скажу про Харків. Після цієї балачки було кілька зазідань зацікавлених осіб зо мною разом, на яких обговорювались ці питання. Питання стоїть гостро. Був у театрі Франка, бачив виставу “Камінний господар”. Постановка, яка, за газетними інформаціями, зроблена в плані монументальної трагедії, хоча вона з тим планом не має нічого спільного; п'єса є провінціальним спектаклем десь з 1909 р., при абсолютній безграмотності акторів, при епатуванні публіки; без провінціальних акторів на взір Петіпа, при теперішній безграмотності режисерській, некультурності акторській, більшої непотрібності спектаклю не можна собі уявити. Публіки мало. В Харкові нікуди піти. Немає театру, за виїмком опери. У франківців публіки мало, театр нудний, цілком непотрібний. Тендітні декорації, блискучі, “ізящні”, естетичні, ілюзорні, які цілком не в'яжуться з тим, що роблять актори. Актори самі не знають, що вони роблять. Ні при чому тут прожектор гуляє, — щось дике, сумбурно дике. Не можна слів знайти, щоб це виразити.



Щодо Харкова ще одна звістка. Уперто говорять про переведення столиці в Київ, базуючись на тому, що Каганович, секретар ЦК КП(б)У, твердо стоїть на тому і переводить ту лінію, щоб столицю перевести в Київ.

Академія письменників являє з себе дуже потрібну установу, але по загальному темпу життя в Харкові, а Харків зовнішньо жвавий, внутрішньо стоїть на місці, просто чумацькими волами їде,— не передбачається в цій організації якоїсь жвавої діяльності, якогось ефекту відповідної праці. Організація ставить собі на меті кваліфікованість праці письменника, підняття якості продукції, протиставлення масовості халтурній, мета така, як ставили її собі “Гарт” і “Плуг”, ядро майстрів літератури. Але їхня робота зводиться до того, що вони сидять увесь день у конторах, виконуючи розпорядження вищепоставлених чиновників, після того смачно обідають разом, ґрунтовно, ввечері сходяться й жартують. У театр ходять рідко, і нема на що ходити, лаються, і так день у день. Навіть такої кількості лекцій немає, як у Києві. Була лекція про шлюб, це єдина афіша, яка поруч з іншими світилась. Дуже нудно й сумно. Моє враження таке: що коли є нудніший город від Харкова, то це Київ. Харків менш нудний тим, що там товчється багато людей, що там все-таки є на кому спостерігати, як глибоко сягнула реакція, є предмет для спостережень. Тут і цього немає. Це загальне враження від Харкова. З Харкова я поїхав глибоко розчарований. Хоча я й не мав великих уявлень про Харків, як центр культурного життя, але те, що я бачив, розбило всякі уявлення.

Я поїхав у Москву. Москва — це город, про котрий можна сказати, що немає більш нудного города, як Москва, хіба тільки Харків. І це в Москві чувається надзвичайно гостро. В Москві, хто є, вилюдів, а дехто взагалі нікуди не ходить, нічого не робить, читає закордонні журнали, захоплюючись, і всі живуть закордонним життям, як взагалі жили весь час. Зараз живуть виключно цими журналами. І ці журнали — це єдине зовнішньо ілюзорне, живе місце в житті Москви. Зараз більше нічого немає. Справи в Москві зараз дуже погані. В театр буквально нікуди піти. Бували дні, коли я з цим журнальчиком у руках, де списані програми спектаклів на весь тиждень, ламав собі голову, куди піти, як вбити вечір, до того противна мертва атмосфера. В Москві одинокий театр Мейєрхольда, де є живе місце певного майстерства. Бачив я постановку “Мандат”, яка не являє з себе ніякого кроку вперед у театрі, ні кроку Мейєрхольда вперед. Це затримання на певних позиціях тих, що їх він узяв у “Лісі”. Цікавий своїм майстерством режисера, акторів, до речі, дуже близьким до того, на чому ми працюємо весь час, і зараз, принаймні в установці своїй, з відкиненням біомеханіки і іменно на праці з тими перетвореннями, як вони у нас називаються у повному смислі цього слова. Коли можна говорити про яку-небудь спільність шляхів театру Мейєрхольда і нашого, то тільки тепер.

Щодо якості спектакль дуже хороший, єдиний живий спектакль у Москві. Правда, і там нуднувата трохи перша дія, зате друга й третя яскравіші.

Був я в “Камерному театрі”. Бачив “Кукероль”. Крім цього, ревью закордонних подій, що далеко не доходять до того ступеня майстерності, як це робиться за кордоном, до тієї гостроти не доведено, нічого немає, але

спектакль грамотний і зовнішньо блискучий, так, до певної міри. Так він на кшталт того, чим годує Україну Глаголін, зовнішнім нагромадженням ефектів, де є кілька вдалих розв'язань, перетворень, кілька деяких вдалих місць, але взагалі страшенно непотрібна, офіційна, ура-політична, іменно офіційна нещирість, банальність. Страшенно пусто. Нагадує за своїм настроєм в тих місцях, де виводяться позитивні мотиви, нагадує наші настрої з “Жовтня” і “Рура”, де все це підлягає наївному ентузіазму, що зараз звучить прямо дико, хочеться тікати із зали. І взагалі нудно, дуже нудно. Бездонно порожньо, і ці дрібні ефекти, якими загромоджений спектакль, навіть широка публіка, яка ласа на що-небудь живіше, не сприймає. Спектакль холодний, преса прийняла його неможливо. Вилаяли. І так п'єса рідко йде і, мабуть, скоро буде знята з репертуару.

На свята тоді, якраз, коли ранком повинен був бути повний збір, його не було. Щодо акторів у цьому театрі,— там безлад. Немає одноцільної певної культури цього театру. Ця культура театру, яка складалася Коонен і Церетелі, вона зараз розбита, і вона там притягає прийоми Мейерхольда і прийоми натуралістичного театру; деякі актори грають на певних таких реkvізіціях зовнішніх подавань. З кріпким стержнем, з перетворенням ролей, як це трапляється у нас,— такого там не знайдете. Цей театр стоїть посередині між театром Мейерхольда і театром академічним, для котрого зразком і досі для актора може служити класичний репертуар.

Потім я був на “Мандаті” — про це я вже говорив.

Потім я був у студії МХАТ—2. Перший спектакль “За Лесковим”. Великоруський лубок. Другий спектакль — Петербург. Перший спектакль — справжній руський, де все кричить: “руська душа”, всіх шапками закидаємо, тульський майстер знає більше, як уся англійська індустрія, і т.п. Немає грамотного режисера. Дикий доволі ефектно в плані почав перші дві картини, правда, не так чисто, а далі — мхатівська школа Станіславського. Це все перевело весь спектакль на мистецтво переживання, яке з лубком ніяк не може йти в згоді, воно розриває спектакль, бо перейшло на сентиментальний патріотизм свого роду руської простої людини. Спектакль розбитий тим самим і розтягнутий страшенно. Спектакль залишає вкрай незадовільне враження. Він просто контрреволюційний, він шкідливий, в буквальному розумінні шкідливий. Актори там грають, як і взагалі в школі Станіславського: дуже невловимо, дуже внутрішньо, у зовнішній формі несмілі, за виїмком однієї ролі, що її грав Дикий, у якій були гострі контури в плані лубка. Весь спектакль, втім, у акторів розмазаний, для сучасності неприйнятний.

Другий спектакль — “Петербург”. Цілком непотрібна річ. Спектакль, де перехрещуються містика із самим справжнім естетизмом, де глядач протестує проти старання виявити тонкі речі, наслідування у грубому матеріалі найтонших речей, де туман петербурзький,— основний мотив спектаклю дали всякими пілюлями,— це звучить страшенно грубо, актори переведені у план, що розсіює, у план, що виводить глядача з усякої орієнтації у спектаклі, виводить іменно ця потрійність аспекту спектаклю, де серйозний розріз якоїсь такої містичної концепції минулого, плюс

цілком груба натуралістична жанровість у слугах. Ілюстрація офіційна, непотрібна, противна,— як у “Камерному театрі”, глибоко нещира, хоч і ідея спектаклю далі за “самоповалення” царя не йде — навіть у цьому відношенні нещирі. Прекрасний один актор, один-єдиний на весь спектакль — це Чехов (грає Облеухова).

МХАТ—1. “Пугачовщина”. П'єса дуже добра. У нас на режштабі в минулому сезоні розбиралася, п'єса великоруська, з історії Росії,— ставити її у нас не було рації. Поставлена так, що після двох картин я пішов із театру. Поставлена дуже паршиво, дуже нецікаво. Після цього я пішов на другу виставу — “Цар Федір Іоаннович”. І побачив, що я помилявся, думаючи, що в цьому театрі немає культури. Є культура театру, одна у всіх акторів, за виїмком першої вистави, де вона невиразно відчувається; є певний апломб, певна м'якість, певна пасивність. У першому спектаклі вона була: плаваючі хмарки при стилізованих умовних декораціях,— іноді умовні, іноді ілюзорні. “Цар Федір Іоаннович” настроював трошки з більшим поважанням поставитися до театру. Це перший раз, коли я був у театрі МХАТ у такому вигляді, як він є,— це є нормальна класична трупа в Німеччині, причому актори на 300 відсотків гірші. Качалов розчарував мене дуже глибоко. Це майстер неглибокий, хоча наша театральна дійсність східноєвропейська така нещасна, що дуже приємно можна було дивитися спектакль. У спектаклі Станіславський відчувається. В декількох сценах я бачив прямо геніальні мізансцени. І це, мабуть, єдине, плюс ця культура, яскравіша, ніж у “Пугачовщині”. Це єдине, що я, як цінне, виніс із театру, це єдине, що примушує дивитися обережно на талановитість і геніальність Станіславського. Так, взагалі сильна людина відчувається в цьому спектаклі, і великий майстер у деяких речах. Але на цьому самому спектаклі я переконався, що не тільки ми кажемо, що такі речі непотрібні і нецікаві, але навіть найширша публіка каже, що це непотрібно. Біля мене сиділа парочка міщан літ 45—55. Симпатична парочка, і от вони після другої картини кажуть: “Знаєш, втомлює якось, нецікаво. У Мейерхольда цього не буває”. Публіка років 45—50, після третьої дії вони пішли додому. Нецікавий спектакль. Спектакль приймався стомлено. П'єса, правда, йде вже довгий час. Це мертвий спектакль. Він становить інтерес археологічний для людини, що цікавиться історією театру. Мертво і тут, і виходу з цього становища не тільки не передбачається, але й бути не може.

“Театр Революції”. Театр, про котрий ніхто тепер не говорить. Взагалі ні про який театр не говорять, але щодо “Театру Революції”, то про нього абсолютно ніхто не говорить. Це мене вразило. Театр цей з певним минулим, з певною опінією, тепер нікому не цікавий.

Прем'єра “1905 р.”. Ніхто з людей театру, із моїх знайомих не тільки не поцікавився, але й не знав, що йде прем'єра. Рецензії на постановку через два дні в пресі не було. Погана реклама. Театр, що провалив першу постановку, другою постановкою невідомого режисера Королькова абсолютно нікого не зацікавив, нікого із людей театру, із моїх знайомих не зацікавила друга п'єса, і на мене це так вплинуло, що і я не пішов.

І коли в театрі є ще дещо в минулому, що зараз демонструється, є дещо в майбутньому, як невідомі нерозв'язані визначеності,— все має свою можливість викликати свій інтерес, що не раз,— це, що зараз є,— це виключний момент здачі позицій; немає перспектив, немає правильно взятого курсу театру. Запевнені збори впливають на те, що театри не гарячково працюють, не прагнуть знайти щось, що було б свіжим і новим, і це впливає,— і поскільки в театрі все-таки щось є,— то в кіно панує безбожний жах. Це такий мертвий колодязь, що ну їх к чортовій матері. Ми бачили тут не раз картини радянського випуску. Як вони робляться — це я бачив там. До чого дух, що панує в кіновиробництві, близький і рідний до того, який панує у ВУФКУ, в усьому Союзі; там у меншій трошки мірі, там це м'якше, поскільки ближчий контроль є, є, у всякому разі, якась тенденція у критики виломити те, що краще, направити, похвалити, зганити, вилаяти, постільки у них справа трохи чистіша, як у нашому ВУФКУ; хоч і щодо технічних засобів Москва стоїть слабше, як ВУФКУ. ВУФКУ в цьому напрямку краще поставлене. Знімає, хто не хоче і що не хоче, і я бачив шедевр руської кінематографії, фільм “1905 р.” у постановці Ейзенштейна, за котрий йому має бути присуджене “особливе звання”. Я, побачивши цю картину, прийшов у “тихий жах”. Постановка вкрай неоригінальна, аж до відкритих плагіатів на кшталт “Зламаної лінії”: корабель висувається у мороці і поволі дає настрій, крім ефектніших, гарних, солоденьких кадрових знімків, на взір заходячої луни, що не має ніякого відношення до фільму, самоцільності гри хвиль, милування всякими ефектами. Фільм такий пошлий, що ну їх к чорту. І це краще, що було в кіно. В такі моменти затишся моменти реакції найбільше впливають. Дуже багато довелось зібрати матеріалу анекдотичного з життя тих людей, перед котрими ми тут, сидячи на провінції, схиляємось; може, не те, а від роботи котрих ми чекаємо чогось,— багато анекдотичного матеріалу, що доповнює картину великої дешевості того, що називається тепер радянським мистецтвом. І великої дешевості тих, що називаються майстрами радянського мистецтва,— за безперечним виїмком Мейерхольда, котрий, правда, далеко не так виглядає, як ми собі його уявляємо, але, в усякому разі, є позитивна величина, і напевно величина.

Що в Москві робиться... Нудьга панує. Арватов написав книжку, в якій він відмовився від усіх своїх позицій. Це нормально, і дико доволі стирчить на фоні тупоголової упертості, на тому, що було природним, і нормальним, і потрібним років два тому назад — Чужак. Є ще другий чоловік на Україні — це Семенко, який стоїть на позиціях Чужака. Я мав з ним розмову в Харкові, і це люди, що одинокі ще видержані при прапорі певної мислі, котра сильніша від них, але котрі відступили від прапора погодження своєї роботи з вимогами життя, того, що в даний момент для життя потрібне, вимоги, в ім'я котрих будується естетська теорія виділення мистецтва зараз.

Меллер, котрий з величезними надіями поїхав у Москву, тепер у відчаї, тому що він втратив рік і нічого не зробив. Які там діла, можете собі уявити, що він від літа чекає роботи і не має ніякої роботи. Півроку сидіти без діла для чоловіка, котрий, коли він не робить, він тратить — це жах.

Правда, в Москві готується багато нових постановок. “Китай” на сцені. Рекламується так: що китайські інструменти готуються в Китаї. Вже виїхали з Китаю. Через революцію в Китаї примушені їхати через пустелю Гобі. Вже їдуть через пустелю Гобі. Вже переїхали пустелю Гобі. Частина інструментів вже прибула; чекають, коли решта приїде. Це є Мейерхольд.

Взагалі, товариші, що я вам скажу: що це складалося за всі мої роки пробування тут на Україні, іменно після перших моїх розчарувань у російських театрах, що це, значить, нам немає чого дивитися на Москву. Це перше, що я істинно виніс і остаточно виніс. Немає що дивитися на Москву. Москва — це передатчик, це пункт, що перероблює закордонні цінності, з невеликими виїмками деяких фактів у театральному житті, що свідчить про оригінальне примінення у роки підйому революції,— взагалі Москва, як певна культурна можливість, дуже слабе місце в культурному бюджеті. Там немає письменників на кшталт Жюльє Ромена, там немає акторів, як за кордоном. Там криза режисури — за кордоном. Зате в кіно у них така режисура, якої у нас ще не буде років двадцять—тридцять. Я бачив один закордонний фільм,— щодо сюжету нічого не вартий, але яка там культура актора і режисера! Ейзенштейн ще посивіє і цього не зробить. І що нам усім, українським культурним діячам треба було б стати більш на самостійний контакт з загроюницею, і взагалі з усім культурним світом. Цього не було ще, щоб українські мистецькі діячі, малограмотні діячі, філістери, безпосередньо брали від заходу культуру. Це, безумовно, для мене аксіома.

До нас ставлення в Москві надзвичайне. Про нас мають прекрасне уявлення. Чекають наших гастролей. Пропозиція взагалі переїхати в Москву. Пропозиція зрусифікуватися, стати на чолі нового кооперативного руського театру. Взагалі ставлення до нас дуже гарне, тепле і зацікавлене. Коли б нам вдалося хоч одну річ зробити так, як ми думаємо зробити, як наша установка до кінця вимагає, я певен, що в Москві ми мали б зовсім позитивні наслідки. З тим, що ми маємо, ми не можемо їхати. Вони звикли до відпрацьованих спектаклів. У них спектакль дуже часто подурному зроблений, але зате викінчений. В інших театрах щось страшне, робиться щось таке, як у нашій руській драмі,— зовсім погано. Нікчемна халтура. Професійний руський театр у незвичайній для себе ситуації.

Ще одне капітальне, що я для себе вирішив, як певну аксіому,— це те, що ми, товариші, страшенно помилялися, як ми коли-небудь уявляли, що не тільки є можливість, але й пряма потрібність можливості, щоб мистецтво театральне могло коли-небудь на світі зробитися скрізь і всюди потрібним, як пише журнал “Нове мистецтво” про п’єси “ідеологічно витримані”. Ідеологічно... Потім — “майстерно”, “грамотно”. Ми дуже помилялися, якщо ображалися на те, що як це так, що в Харкові безграмотний режисер дає напрямок театрові,— коли ми обурювалися, що Терещенко,— ми знаємо, хто він такий, що він п’ять літ дунив усю Україну, і що він рахується в театральному бюджеті,— коли ми так робили, то ми помилялися.

Треба признатися, що “норма” — іменно халтура, обиватель, іменно його смак, він обиватель не тільки в непівських колах і інтелігентських колах, але й у партійних колах. Він глибоко обиватель. Йому нічого другого не треба. Йому подобається вивіска. Дивлячись на наші постановки, він каже: це не моє мистецтво, і кінець. Коли Семенко в Харкові сказав мені таку річ, що постановка Терещенка “Композитор Нейль” — шедевр, я зрозумів дуже багато і звів остаточний підрахунок. Я розвідав про цю постановку. Мені сказали: як ви можете допускати до тої безграмотності, яка на Україні є? Він там нагромадить усіх прийомчиків безсистемно і без ніяких мотивів, так що вони просто нічого не означають, нічого не викликають, крім того, що дає вар’єте,— навіть і не те. У вар’єте є цінність номерів, є певна законність побудови. Але там нагромаджено, так, як ми тут бачили в “Сорочинському ярмарку”: публіка чогось крутиться на сцені, недоречно, багато танців, усяких ефектів зі світлом, давно нами пройдених, і такий банальніший, найдурніший варварський спектакль може у кращого представника української поезії, батька футуризму викликати таке визначення. Це тому, щоб Семенкові не було нудно.

І значить, отут і є все нещастя, що я до цієї пори так думав. Тепер я думаю, що це явище ширше, не тільки українське. Україна просто малокультурна, мало вона пережила, мало вона культурних етапів перенесла, так що нічого дивуватися, що може процвітати всяка беліберда. І це явище не тільки українське, але й загальнорадянське, а може бути, що й загальносвітове. Там, на Заході більше культурних етапів пройшли і глибше розвинулась культурна справа. Там більше людей, більше інтелігенції, більше людей від мистецтва, там мистецтво відкрите, більше споживачів, там ця справа, може, трошки краще стоїть, але не набагато. За кордоном найбільший успіх мають голі жінки в лазні.

В Москві я бачив вченого чоловіка, котрий приїхав із Ташкента. Він приїздить раз на рік у Москву, читає акуратно всі журнали, освічена людина. Він побував у “Камерному театрі” і бачив “Жирофле Жирофля”. Він не може уявити більшої лівизни в мистецтві. На “Блосі” він у захваті. Тому, що він десь читав якесь оповідання про Москву, де пишеться, що в якомусь-то році Мейерхольд погіб, коли в якійсь постановці голі бояри на трапеціях качалися.

Так що це не тільки українське явище. Ми читаємо про засідання ЛЕ-Фу. З’явилося лише 100 чоловіків. Кожен з них бере слово, центр є, ще не пішов урозбрід, нудьгує, але ще до певної міри нормує дещо. У нас і такого немає. У нас Семенко лєфівець—йому подобається “Композитор Нейль”. Це подиву гідне.

При такому становищі речей, при цьому глибокому скепсисі, який зараз обіймає всяку порядну людину, виростає така дилема, страшна дилема, і деякі ознаки, такі яскраві, правильності постановки дилеми ми маємо навіть тут, у “Березолі”. Треба від чогось відмежуватися. Від будівництва в певному всеукраїнському масштабі, котре з’їдає сили, понижує якість нашої роботи, котре понижує наше вміння і котре нікому не потрібне,— треба відмежуватися. Від цієї боротьби з Терещенком, з Юрами, котрі є лицем епохи,— від цього треба відмежуватися. Це цілком ні до

чого не приводить. Нам не треба про це думати, щоб їхати в Харків. Нащо воно нам? Кому це потрібно? Харкову треба мати такий театр, як це Глаголін робить. Глаголін — це для Харкова верх досягнення.

В Москві я зустрівся з харківським критиком Уразовим. Це не дурний “хлопчик”, це чоловік із мудріших російських провінціалів. Він про Глаголіна самого — доброї думки. І от з чимось треба нам розквитатися. Раз назавжди. Ясно — тоді нам залишиться дуже мале, тому що тією дорогою, якою нам прийдеться йти, тільки ті зможуть піти, хто зможе. В ім'я того, що для сьогоднішнього театру має бути істинним — вони не зможуть піти, по тих всіх зовнішніх відношеннях не зможуть. Ясно, що наш театр мусить за своїм значенням для України, за своїм впливом на українське мистецтво театральне бути не тільки зараз, але й довго, довго позаду, і коли ми будемо чесними до кінця, то мусимо бути все позаду Терещенка і Юри, або ми здамо самі основні наші позиції і принизимо себе до думання тих людей, що не можуть знайти у нашому “1905 р.” нічого, крім пафосу революції, або прийдеться дійти до їхнього способу мислення, до їхнього багажу. Нема що старатися їх переконувати, тому що це надаремно. Цей дурний ескіз “1905 р.” — ескіз вуглем, — він за своєю незакінченістю, за своїм відчуттям і за побудовою вищий від розуміння наших кращих інтелігентів. Яка трагедія...

Є інтелігенція на кшталт академіків, на кшталт комуніста Щупака, який любить оперету. Ми без ґрунту на Україні. Все, що ми будемо робити, навіть вповні програмово, так, як ми бажаємо, вважаємо це потрібним, воно тим більше не буде зрозуміле, тому ще це треба зовсім інакше подавати. А інтелігенція хоче того, що їй подобається. І коли у нас є ґрунт, то це ті люди, хто не спокушений тим настроєм, хто не має повного пізнання театру, що загромаджувало б йому шлях сприйняття.

В Москві така брудна постановка, як от ця, найшла собі прихильників. На протязі чотирьох хвилин — чотири накладки, але це не важливо, як вона йде. Від критики ми хочемо не сприйняття обивателя, ми вимагаємо, щоб він побачив стержень, на якому побудована постановка. Але вони скоро цього не зуміють. Є ще дорога така: пуститися на філістерство, на те, що зараз модне, тобто: так, як мені зручно, так я це й вирішую. Всі питання я вирішую “відповідно до зручності своїх прагнень”, що стоять поза мою ідеологічною установкою. Так роблять усі; і от або такою дорогою йти, як усі, або до кінця бути Дон Кіхотами. Чим більше ми будемо щирі, чесні, тим менше нас будуть визнавати.

Зараз публіка вимагає “блискіток”. Ми це переросли. Коли ми дійдемо до нових блискіток, тоді вони будуть робити те, що ми робили. Все будемо почувати на Україні довкола себе пустку. В такій постановці питання, звичайно, процесом звичайного відбору з нами зістануться такі люди, як ми, а вийдуть люди, котрі інакше думають. В усякому разі, як для вчорашнього, так і для сьогоднішнього, так і для майбутнього я вважаю, що наш колектив, хоч як він буде називатися, де б він не був, мусить свої традиції доховувати, поглиблювати, мусить доходити до того майстерства, яке поставило б його на рівні з кращими досягненнями всесвітнього театру. Він мусить провести певну роботу на протязі, може, довгих років,

щоб у свій час робити революцію. Тому що хохлам, малоросам все потрібний патент від других культур. Хохлам, що вітають Петія з вінками, промовама і т. д., ніби який бог зіступив на низини хохлацькі; для цієї нації, для цього середовища потрібний струс із патентом. Безпосередньою роботою ми нічого не зробимо. Треба патентом вдарити по голові,— тоді ми дуже багато зробимо. Воно не змінить у корені те, що міщанство постійно є основним настроєм життя з виїмком виключних моментів на взір революції,— поминувши те, що воно не зрушить цього, але воно дасть поштовх вперед. Цим дрібним ходом, шляхом конкуренції, шляхом охоплення всього громадського життя і такою установкою, яка у нас є в ці роки, ми нічого не зробимо.

Ми все починаємо з величезними надіями, енергією, а ДВУ каже, що цього не треба. Воно не може зрозуміти, що це якраз треба, і воно не повірить так довго, доки Москва не скаже офіційно: так, це потрібно; і не скаже цього так, щоб це все було видно і чути.

Кругом нас огидна багнюка, філістерство, дрібничковість, плюгавство, безграмотність. Огидно жити стає, коли подумаєш про те, що доводиться жити, боротися з тим і т. д. Треба якусь другу дорогу вибрати. Але про цю дорогу будемо думати всю весну, щоб на осінь взяти установку дуже концентровану. І я певен, що мета буде досягнена на 100 відсотків.

Щодо нашого театру, зокрема в цьому сезоні, щодо найближчої роботи. Як вам відомо, вихід Василька поставив нас у певне критичне становище. Два тижні ми без роботи. Я ще не бачив Бортника і не знаю, як скоро приступимо до роботи. Це катастрофічне положення. Я вже приступив до роботи над “Золотопузом”. Думаю, що поскільки у мене дещо розроблено, від моменту, коли я читав п’єсу, думаю, що відносно скоро приступлю до репетицій. П’єса така, що можна більшість сцен репетирувати з дуже невеликою кількістю акторів. Можна цю справу погодити з репетиціями другої п’єси. Крім цієї п’єси, в найближчі дні, з вівторка починаючи, будемо робити студійну роботу, щоб робота над “Золотопузом” йшла в більшому порозумінні режисури з акторами, щоб на практиці пізнати її, відчувати план, у якому ми працюємо, і щоб трохи відвернути вас від того професійного ухилу легкої здобичі, яка вже другий рік з примусу культивується. Я думаю цю студійну роботу вести по змозі на таких етюдах, які мені разом могли б дати вечір досконало зроблених п’єсок. Тоді нам не пропаде цей час, що зараз пропадає. Відтак приступить до роботи Бортник. Хочу попередити товаришів, мені говорили, що у вас було на рахунок роботи Бортника непорозуміння в тому відношенні, що дехто з товаришів у режштабі висловлювався про постановку, як не про дуже цікаву, не дуже цінну. Щодо цінності постановки я не буду твердити щось таке карколомне, але оскільки ви мені вірите, то всі ці чутки переборщені в двадцять разів і взяті з занадто легкого розв’язування всього питання мистецтва, вони можуть багато шкоди наробити, хоч не завжди правдиві. Я знайомий з планом постановки, і на моїх очах вона робиться. Вона не думалася, ця постановка, як певний програмовий спектакль, а як прохідна постановка, де багато серйозного смислу не прив’язувалося, але це місце, що немає ні “Енеїди”, ні “Мікадо”, немає ніякої вистави у подіб-



ному плані,— вона виповнить її з честю настільки інтeресно, що не буде багaто гірша, як багaто з тих п'єс, які у нас ідуть. Після того приступлю до роботи над “Штормом”. П'єсу маємо полyчити в найближчі дні. Потрібно ще перекласти її і переписати ролі.

Наша тенденція — виповнити виробничий план на 100 відсотків,— тобто дати вісім постановок. (Міняю свою установку на театр того типу, яким він має бути.) Цей сезон виконаємо так, як він намічений. Думаю, що постановка “Золотопуза” буде цією програмною річчю, яка дасть сезону певне обличчя і виправдання промахам, які ми робили. Деякі добрі постановки у нас є. Над словом попрацюємо — воно у нас у загоні. Чув я, що піднімалася справа, що Куніна не треба. Кунін крайньо потрібний,— він, безумовно, має ставити голос. Майже ні в кого голос не поставлений. Треба всім щось підправити, і я думаю, що через яких-небудь два роки нам вдасться з Куніним провести через чистилище у відношенні постановки голосу всіх товаришів. Взято тепер тих товаришів, що найбільше потребують цього і котрі одночасно грають відповідальні ролі. Треба їх використати швидше. За умовою з Куніним справа стоїть так: що вони проходять курс постановки голосу, після чого дістають цілу низку вправ; крім того, займаються групами. Рівночасно набирається нова партія товаришів, наприклад шість чоловік, які проходять постановку голосу з початку. Ці заходи виправдані і цілком потрібні. І все в свій час робиться. Треба розраховувати, що не можна всіх охопити відразу. А коли ми думаємо про те, щоб наш театр був дійсно чимсь цінним і, як великий зразок, вищий від всякої тенденції, міг дійсно вплинути на всяких Семенків і інших обивателів,— ясно, що нам навчання треба проходити у всіх відношеннях. Мусимо провести навчання у всьому. Актор нашого колективу мусить бути винятковим майстром. Це не буде за рік — то буде за два, не буде за два — буде за три роки. Він мусить бути таким, інакше його задання, котрі зв'язані з великими можливостями, не виконати; ясно, що роботу треба провести найбільш глибоку, найбільш фундаментальну, і цього не треба жаяхатися. Одним словом, життя крутиться, одні лозунги сходять, другі появляються — це звичайне для людського життя і людського зросту.

“Шторм” — п'єса з побуту в час розрухи. Це єдина п'єса, де позитивні типи революції розв'язані без усякого пафосу. Тема — боротьба з тифом. Справжня робота, добра робота. П'єса — Біль-Білоцерківського. Одна його п'єса йшла в “Театрі Революції” під заголовком “Луна”.

В театрі Мейерхольда йде підготовка “Ревізора”. Йде страшенно поволі, як усе у Мейерхольда, з цілою низкою мертвих репетицій, де режисер запалюється і починає робити. Постановка буде дуже дорого коштувати — близько 25—50 тисяч. Ефекти виходять так, як у “Мандаті”. Його оформлення також коштувало 50 000 крб. Це може тільки Москва собі дозволити. Мейерхольд з трудом вивозить дві постановки на рік. Нормально він дає одну постановку. Працює більш безпланово, як наші режисери. Актори нудьгують. Дуже велика трупа, 130 чоловік. Усі без діла тиняються. Дуже неорганізований театр. Театр, який дуже легко одного дня мо-

же розвалитися, і ніяким чином його не наладиш. Просто тримаються силами Мейєрхольда.

Репетиція Мейєрхольда: він сидить цілу репетицію і може дати кілька малих поправок або й нічого. На другий день все інакше, і актори не хвилюються, як у нас це буває. Працюють — він апробує: добре, добре. Аж раз скаже: ні, не добре. Актор має право робити так довго, як довго режисер не скаже, як. Репетиція наводить режисера на всякі вигадки. Актори репетирують без користі для себе.

Чехов — середній з кращих акторів у Німеччині. Нічого виняткового. Добрий актор. У нас, у нашому театрі, ви молоді, а можете побачити ролі, проведені з таким талантом. Чехов працює над собою, над голосом, інтонацією; над голосом працює, піклується, не кричить, усього цього не робить, що робимо ми. Це актор-художник. Талант добрий. Він не імпровізує на сцені. У нього все вираховано на сцені. Талановитий, дуже талановитий.

3.01.1926 р.

## **ПРО ПОСТАНОВКУ “ГАРЯЧОГО СЕРЦЯ” О. ОСТРОВСЬКОГО**

Я бачив геніальний спектакль у МХАТі. “Гаряче серце” Островського в постановці Станіславського. Це гротеск найвищого ґатунку. Адже і Сальвіні грав Отелло в трагікомічному плані.

1926 р.

## **ПРО “ГАРЯЧЕ СЕРЦЕ” У МХАТІ**

Якщо й це у Москві називають реалізмом, то я — за такий реалізм. Бо це реалізм-фантазмагорія, де все побудоване на гротеску.

1926 р.

## **ПРО УКРАЇНСЬКУ ОПЕРЕТУ**

Про сучасну оперету не доводиться говорити. Вона нікудишня, і в той же час шкідливий пережиток старого часу, так у нас, як і в Росії.

Щодо української оперети, то її треба утворити. Бо ж існує оперета, як певний попит, що його задовольняють за старим шаблоном та трафаретом і щодо репертуару, й щодо виконання.

Ігнорувати ці факти при узаконеному існуванні великої кількості таких оперет не можна. До речі, по деяких містах скажемо: Житомир, Суми — оперети працюють на гроші радустанов — виконкому й комунгоспу.

Очевидно, що ця галузь мистецької продукції мусить підлягати впливові культосвітніх закладів. Що оперета мусить бути включеною в план видовищної політики, ще не визначає, що бажана чи потрібна державна оперета, тим часом скерування громадської ініціативи в потрібнім напрямкові, безперечно, обов’язкове не лишень для державних органів, а й для революційних мистецьких кіл. Ще більшого значення набирає справа з

українською оперетою, коли прийняти на увагу творення нової культури взагалі.

Найбільші труднощі, безумовно, викличе визначення основної теми нової оперети. І сентиментальний еротизм класичної оперети, і розгнущданість еротики нової в першу чергу повинні бути замінені чимось іншим. Присущий-бо духові оперетки легковажний, фривольний аспект з соціальною проблемою може зіткнутись тільки частково.

Коли говорити про оперету, то мова може мовитись лише про театральну форму саме оперети, а не співаної мелодрами, про яку дехто висловлюється.

В українській дійсності перші кроки зроблено в драмтеатрах (“Пошились у дурні”, “Вій”). Очевидно, що ці спроби так чи інакше відбивають специфічність драмтеатрів, але справа розв’язання оперети ними все-таки поставлена і в якійсь первісній, найлегшій формі вирішена. Переробку сюжету, осучаснення куплетів і реплік, як певну можливість, здійснено. Одначе це лінія найменшого опору і всієї ширини справи не захвачує.

Беручи на увагу повну безтрадиційність української оперети, брак акторів і режисерів опереткового типу, думаю, що це складне завдання вирішити “з плеча” у спосіб безпосередньої організації трупи оперети — річ ризикована.

Нова українська оперета повинна вирости з того типу театру, що зараз найбільш потрібний — це театр сатири. Він міг би бути цією підготовчою лабораторією, збірним місцем для всіх сил, співзвучних радянській українській опереті, і вказав би, як вислід своєї праці, ті конкретні шляхи, якими треба йти. А то може бути небезпека, що всі дискусії (врешті, дуже потрібні й бажані) закінчатся так, як закінчилися в Москві — нічим.

10.02.1926 р.

## **ДОПОВІДЬ ПРО ПОЇЗДКУ В ХАРКІВ**

Я сьогодні хочу доповісти про справу нашого переїзду в Харків у зв’язку з моєю поїздкою, викликаною запрошенням Христового. Справа настільки посунулась, що є деякі моменти, про які слід вас сповістити. Щодо сенсаційного боку — я на ньому не буду довго спинятися, тому що він доволі діловий і однозначний. Що торкається анекдотичних вражень від моєї поїздки, то вони також не такі великі, а крім того, не хочу, щоб наша розмова була схожа по характеру на ті доповіді, які я вам робив з попередніх поїздок. Оскільки справа наближається до своєї розв’язки і оскільки вона у вашому уявленні так чи інакше формується, такі чи інші звістки до вас доходять, остільки треба про справу трошки серйозніше поговорити. Треба спростувати ці чутки, які тут серед нас поширилися внаслідок однієї тактичної помилки Христового, яку він зробив, перебуваючи в Одесі. Всі ці чутки, що буде якась реорганізація “Березоля”, що когось викидатимуть, що замість них братимуть ще когось, що ми робимо які-небудь здачі позицій, всі ці балачки не засновані ні на якій фактичній підставі, правді. Вони пов’язані з певними інсинуаціями Христового в

Одесі, який хотів знайти для своєї політики певне виправдання, і то там, де його авторитет потрібний. І тому постановка питання так, що при прийнятті цим театром, яким ми будемо у Харкові, при будівництві цього театру на основах нашої установки можуть бути допущені всякі режисери інших театрів, коли вони здадуть свою роботу у режистабі, як годящу для нас, — тим самим він мав право і змогу пояснювати, де це йому було зручно, в такому розумінні, що Юра може увійти в склад цього театру і т. д. Це одна з чуток. Але ясно для кожного, що Юра прийняти нашу установку не зможе і здати постановки також не зуміє. Тоді справа стояла так. Це було після першої поїздки. Зараз справа більш уточнена. Зараз ґрунт для таких нерозумінь угоди, до котрої ми йшли, немає. Є факт, що завголови політосвітою Озерський і Христовий офіційно заявили мені, що справа нашого переведення в Харків вирішена. І це та відповідь, на яку ми чекали два тижні. Вся незгода поміж нами і відділом мистецтв базується головним чином на абсолютній непоінформованості відділу мистецтв Головополітосвіти, що ми є, які постановки у нас, які режисери. Христовий бачив наші постановки ще три роки тому, він бачив тільки “Джамі Гіґінза” і склав собі певне переконання, як і більшість населення Харкова, що ми — студія. Це в Харкові значить щось особливе, а взагалі — менше вартє.

Це враження ще підкреслилось, поглибилось, коли він був у нас на “Комуні в степах”, тим що “Комуна” була бідною за формою супроти харківських постановок, де всі б’ють на ефект, на максимум ефекту, який хапає, побиває, — естетичного, дешевого, щоб тільки було всього досить нагромаджено. В цьому плані в порівнянні з харківськими постановками “Комуна” бідна, бо оформлення бідне, нема пошуку краси, яскравості, а просто дається те, що треба. На підставі цього це уявлення про нас, як про студію, підкріпилось.

Але останнє перебування його в Києві і “Жакерія” перевернули його уявлення про нас догори ногами, зі скептичного ставлення до нас на найприхильніше. І коли я раніше говорив про нашу режисуру, то він усе слухав одним вухом, коли ж тепер я говорю про наших режисерів, т. Христовий дуже прислухається і намагається в цілком новому світлі побачити всі театральні справи. Він визнає факт наявності доброї і талановитої режисури. Те, що я в Харкові виніс, як враження, це те, що реакція в культурних питаннях страшенно глибока. Озерський — дуже видна в партійних і радянських установах фігура. Те, що мені довелося з ним говорити про наше майбутнє в Харкові, що мені довелося з ним говорити про мистецькі справи, взагалі те, що виявило його смак і погляд на справи, справило жахливе враження. Погляд його, і разом з ним усього харківського громадянства, глибоко обивательський, з виразним ухилом у той бік, щоб якнайбільше законсервувати все те, що було до революції. Всяка революційність у мистецтві дискредитована до краю. Революційний лозунг не користується ніякою увагою. І мені коштувало величезної боротьби в дискусії з Озерським — відстоювати наші позиції. Але справа така: склалась у Харкові така ситуація, що ми зараз у Харкові в Головополітосвіті необхідні.

Театр Юрі після року підйому, до притягнення Глаголіна з його галасливими постановками, в яких Глаголін викинув усе, що він міг дати, після того сезону, де щасливо вискочила п'еса "97", яка в настрої харківський влучила в точку, — в цей сезон, де Глаголін не міг більше нічого сказати, — всі здобутки лівого фронту він дуже неекономно виклав у своїх постановках, — йому більш сказати нічого, — він прогорів. Юрі не пощастило дістати п'есу, яка по його можливостях, як постановника, і за своїм характером, стилем, змістом попала в точку харківського настрою. І Держдрама відійшла вбік від уваги громадянства. Публіка ходить туди, але публіка приїжджа. Там також, як і в Москві, приходиться більше 100 поїздів на добу, які привозять усяких діячів, завів, все відбувається якийсь з'їзд, конференція, нарада, готелі переповнені приїжджими, публіка в театрі є, як і в кожному театрі в Харкові. Кожен театр набитий битком, але уваги, зацікавлення, певного загального інтересу і визнання такого, як було в минулому році, — цього року немає. А політика Головополітосвіти зводиться до того, що, поскільки йде дуже важка боротьба на культурному фронті за радянський український театр, постільки доводиться, маючи об'єктом операцій міщанство, воювати і користуватися ефектами. Петіпа перейшов на українську сцену — це дивовижна річ для міщанина. Режисер Лапицький з Ленінграду ставить в українському театрі постановку. І от Держдрама перестала бути таким ефектом. І Головополітосвіті потрібен новий ефект. Цим ефектом маємо бути ми. Моя боротьба за наші позиції була важка, але я мав супротивників, які вирішили, що торгуватися можна, але до згоди прийти треба. Рішення прийнято.

Має бути в Харкові театр, в основу котрого кладеться "Березіль" у його складі, до котрого добираються, до амплуа, яких бракує, кращі сили з других театрів, чи навіть з Росії, причому вияснено нами, що актори на кшталт Петіпа і Кузнецова не можуть у нас бути. Орочко і їй подібні можуть у нас бути. Такий театр, що грає наш репертуар, який у нас є зараз і який буде зроблений, плюс репертуар, що ми його зробимо в Харкові влітку, — цей театр має бути центральним, зразковим і має утворити основи української радянської театральної культури, що будуватиметься. Це означає зміну художньої політики в театральній справі Головополітосвіти. Досі, як вам відомо, була така політика: є потреба українізації, відтак розвиток української культури, і для того насаджуються театри, береться в основу тактика биття на всякий ефект, уживання всяких засобів, щоб утвердити цей театр сьогодні, а те, що з цього утвердження, з цих мішаних сумнівних засобів вийде, те й буде цією театральною культурою. Це було те, на що ми не погодилися.

З притягненням нас у Харків і створенням з нас центрального, зразкового театру і відданням усіх існуючих на Україні держтеатрів під наш вплив має бути створена нова сторінка в історії українського театру. Одне слово, тактика відділу мистецтв в театральній справі була така: треба будувати на сьогодні. Тактика, що буде, що її ми відстоюємо, така: повинна бути культура, яка має бути не тільки сьогодні, а й на майбутнє, для того мусить бути певна установка, план продуманий, продовження певної тактики, підпорядкування плану, створення для нього бази, і тільки тоді

може вийти той ефект, що потрібний, щоб український театр перестав бути смітником провінційних відкидів російської культури, російської провінції. Український театр повинен бути самостійним творчим організмом.

Неважливо, що в ньому можуть брати участь і люди російської культури, в спорадичних випадках. Важливо, щоб вони підбиралися відповідно і використовувалися не в плані задоволення потреб сьогодення, а задля будування чогось тривкого. Це все дуже важливе. Важливе тому, що, поскільки я знаю, є у декого з вас думка, що нам не треба переїздити в Харків. Я хотів би якраз з'ясуванням того, що ми робимо з переїздом у Харків, спростувати таку думку. Правда, найідеальнішим розв'язанням для нас, як мистецького колективу, і вузьких завдань, які перед нами стоять по лінії майстерства, було б, коли б нас залишили тут, у Києві, дали гроші і дали змогу ставити одну — максимум дві постановки, як слід, сумлінно, до кінця пророблених, як це робиться в Москві. Але факт безперечний, що Україна не має такого великого центру, як Москва. Театральний колектив примушений іти на компроміс. Держава не може нас забезпечити такою кількістю грошей, щоб нас і утримати, і дати змогу працювати спокійно. Це була б розкіш, і нам доводиться поєднувати одне з другим.

Таким чином: хоч наші постановки у великій мірі не витримують солідної критики—бо треба бути дійсно самодуром і самозакоханим ідіотом, щоб їхати якому-небудь українському театру на гастролі за кордон чи в Москву, і я, звичайно, особисто дивлюсь так на цю справу. Рано, рано ще. Нам багато бракує, нашої театральної культури при виконанні наших постановок, навіть побудуванні їх і проробленні їх у матеріалі. Ми — молодий колектив, ми не маємо ніяких традицій, ми мусимо самі їх утворювати; ми помиляємося, часто відкриваємо Америки, які вже відкриті, просто тому, що живемо в провінції, і тут треба бути більш як обережним у погляді на наш чи інший театр. Правда, наш театр, безперечно, на Україні найкультурніший, і в розумінні його досягнень, і його інтенції, стремління. І наш театр, може, поставився в якнайкращі обставини і якимось прагне погодити сам свою роботу з сумлінною роботою. Але цей компроміс не може продовжуватися. Для нас мусить бути ясно, що ця пуста, яка довколо нашого театру, ця відчуженість громадянства від нашого театру,— вона у великій мірі полягає на тому, що ми не можемо спуститися до того, щоб ставити прохідні постановки, щоб ставити будь-яку постановку, аби вона тільки була на афіші, а з другого боку, мусить утримуватися від певного сумлінного пророблення спектаклю. Інтерес глядача мусить падати. І коли трапиться більш-менш неприйнятна постановка, як була “Комуна в степах”, то ясно, що й сьогодні мусить кульгати. І немає геніального театру, який би був гарантований від помилок. І наступний сезон, коли ми будемо в Києві, в нашому театрі, то кожні два—три тижні ми муситимемо давати прем'єру. Довше продовжуватися цей компроміс не може. Це неправильно. І коли Дорошкевич заявляє таке про наш театр, то він у великій мірі правий. Справді, в Києві потрібний театр зовсім не такий, як наш. Коли б Київ був Москвою — де Мейерхольд за весь цей рік нічого не

поставив і зовсім добре себе почуває, де тільки його учень (Федоров) поставив у лютому місяці “Ричи, Китай”, а весь сезон пройшов на старому репертуарі, і коли б не був “Ричи, Китай” — то він почував би себе все од-но дуже добре. І коли б у нас так було, то ми могли б наплювати на все. І для нас дуже в точку вдаряє ця пропозиція Головополітосвіти. В Харків ми привозимо шість—сім постановок, готових п’ес і літню роботу. Для Харкова не треба більше, щоб інтерес публіки був свіжий, — більше десяти п’ес Харкову не треба. І коли ми зробимо одну добру постановку, крім того, будемо мати дві—три постановки легші, для нас цього досить. Ми виграємо в Харкові передишку, як колектив. І ми можемо все те, що у нас недороблено з погляду майстерності, підтягти. Це ми можемо зробити в Харкові. Це вже друга величезна користь. Перша — зміна політики, користь тим більше, що від нас ніхто не вимагає ніякої зміни в нашій устан-овці, що знаходить згоду з нашим переконанням.

Отож Харків цінний для нас ще таким: уявіть собі, що я два дні був у Харкові, був у двох театрах, в Опері на “Севільському цирюльнику” і в російській опереті на балеті “Шехерезада”. В цих театрах ви зустрінете зовсім не мовчазного Щупака, або знудьгованого Савченка, або надутого Дорошкевича — сторожа академічної фортеці; там зустрінете весь світ. Я там зустрів людей, що мають змогу безпосередньо якомсь впливати на хід державної політики, людей, що до цієї політики і її питань ставляться не як виконавчі, а як керуючі органи, ставляться більш гостро, уважно, ак-тивно. І на протязі такого спектаклю, як “Шехерезада”, я довідався про німецький театр більше, як за останні два роки з журналів, що я їх про-читав. Бувають там у театрі всякі впливові люди, торговельні представ-ники, приїздять люди з мистецького світу закордонного, є змога одержати з-за кордону ті необхідні для кожного культурного колективу матеріали і відомості, без яких нам тут, у Києві, доволі важко.

Нарешті, в Харкові зосереджена вся наша література. В Харкові в ро-зумінні глядача ми маємо багато гостріших, більш вимогливих критиків, багато кращих і видатніших політичних, культурних діячів, ніж ми мо-жемо мати тут. Коли ми читаємо в московській газеті статтю Бухаріна, який обурюється з приводу поганої рецензії на “Ричи, Китай”, — то цього ми не можемо собі уявити в Києві, щоб хто-небудь з представників окр-виконкому втрутився у щоденну боротьбу театру, — це неможлива річ, тоді як там усяке питання мистецтва гостріше обмірковується; і коли є більш вимоги до театру, тоді театр мусить органічно більш підтягтися, не може допускати в себе розхлябаності, яка вже у нас помічається.

Нарешті, ще одна величезна користь, яка постає для нашого театру, для нас, як певного колективу, — це те, що, оскільки тут, у Києві, наша режисура дасть навіть шість—вісім постановок на рік, тобто, зокрема, кожен має змогу поставити одну або півтори постановки максимум на рік, у Харкові відкривається “Театр Сатири”, український, відтак “Черво-нозаводський театр”, який теж українізується, який теж має бути віддан-ий у наші руки. Там буде організована окрема трупа для обслуговування цього району, де 100 000 населення і де зараз працює російська трупа. Це

дасть змогу розвантажити наш театр від режисерської педагогіки, від великої кількості лаборантів і режисери, і розв'язати їм руки в цьому відношенні. Коли ми будемо тут у Києві, то як і цього року, так, як і минулого року, хтось із режисури відпадав,— так і на другий рік чи на третій це явище буде доволі нормальним, і оскільки ми в опозиції, і як довго ми будемо в Києві, оскільки немає групи на Україні, такої, яка думала б, як і ми, то, звичайно, ця режисура буде переходити в такі колективи, які нам, як певній групі, ворожі, і буде де правуватися, буде губитися той зв'язок, який з нас робить певну громадську силу. І поки в наших людей не перевелась енергія, так довго потрібен один кулак, об'єднаний одною установкою, який би бив по фортеці самодурства українського театру.

Про це самодурство, між іншим,— хочу оживити цю нудну доповідь. Помінувши те, що театр Франка їде в Москву і добивається поставити “Зайців”, помінувши те, що така сама впевненість у них,— був такий інцидент, який мені розповіли. Був тут у нас т. Мар'яненко, який усе намагався по-своєму дивитися правдиво на справи і ніколи своєї думки не приховує. Бачив він тут “Жакерію”. Після приїзду свого в Харків на одному з засідань колективу він заявляє, що треба вести в колективі якусь роботу. “Я був на “Жакерії”, і я був вражений, як актори там ростуть, як вони вже виростили за цей час, що я там не був. І я вношу конкретну пропозицію, щоб систему, яка ведеться в “Березолі”, обов'язково завести і тут». На ці слова схопився Юра і каже, що не треба ніякої системи, актори виховуються, і це правильна та система, що ведеться. Мар'яненко питає: де ж ця система? Внаслідок усього цього Мар'яненка вважають березільським агентом.

Нарешті, така історія. Ця наявність у Харкові фінансованих державою журналів, можливість у Харкові все те, що у нас звичайно закінчується однією пропозицією, видання всяких бюлетенів і збірників,— можливість усе це проробити в Харкові без шкоди і можливість проробити це з меншою витратою сил, як у Києві. Це має велике значення для утвердження театру, яким ми його собі уявляємо не тільки перед нашим глядачем, не тільки перед тим глядачем, який буде попадати, але безпосередньо через слово — в розумінні впливу на всі українські театри. Цим нехтувати не можна, хоч ми можемо задаватися такою широкою метою.

Єдине, що проти нашого переїзду в Харків на підставі оцінки всієї кон'юнктури, це те, що в обивательському розумінні треба буде потіснитися. Харків — погане місто. З помешканнями скрута. Дадуть інтернат, який стоїть над річкою Лопань. Правда, можна знайти вихід, тобто можна оселитися в дачній місцевості. Влітку ходить туди автобус,— це було б прекрасно. Я думаю, що оскільки ми не філістери, а люди ідейні, остільки це нас не злякає. Ми в цьому відношенні безстрашні. Був час, коли ми погано жили в усіх відношеннях, і винесли на своїх плечах дуже багато, і добилися того, що наш театр кращий, як усі театри на Україні, добилися права бути центральним столичним театром. Коли у нас за останній час через профухил життя з'явилося певне розчарування і розхолодження в ідейному змісті “Березоля”, ідейності, як колективу, то це переважно внаслідок певної кризи ідеологічної, яку ми переживали, яка довела нас



до певної установки, на якій ми стоїмо, яка до певної міри зламала нашу енергію й ініціативу; те, що ми були на задвірках, відбилося на нашій активності: добути в новому оточенні поставлення на карту в розумінні найближчого майбутнього театру в цілому,— від цього залежить, який буде театр у найближче десятиріччя. Можна уявити собі, що кожен з нас підтягнеться в розумінні ідейної важливості і вартості нашого колективу, в розумінні вірності його завдань. Я пов'язую з переходом у Харків перспективи відродження “Березоля” як такого, як того колективу, котрий не тільки плететься від постановки до постановки, котрий не те що допускає елементи розкладових настроїв, але весь скупчений на одній меті, тобто безперечно завоювання центральної позиції.

Нам обіцяють доволі велику субсидію — 100 000 крб. на рік. Це істотно міняє становище з тим, щоб ми підняли ставки акторам. Коли мене спитали, скільки приблизно буде коштувати наш театр, я по своїй скромності сказав, що не менше, як театр Франка. Обіцяли дати більше. Ми оживляємо харківське болото. Через створення двох нових театрів, маючи п'ять українських театрів у Харкові: Опера, Драма, Дитячий, Сатири і Червонозаводський театри, ми створюємо притягальний центр для художників, композиторів, літераторів, тому що є ринок, який потребує їхніх сил. Т. Меллер, який тут не міг зробити більше однієї—півтори постановки на рік, там буде роздертий на частки. Поруч можуть працювати Шкляїв, Симашкевич та інші. Створивши злободенний, гострий “Театр Сатири”, ми відчиняємо собі на майбутній рік стежку також для певного експерименту своїм режисерським силам, на дуже різноманітній виховній роботі, де п'єси невеликі, де п'єси різноманітні і вимагають від режисера талановитості і більшої активності й рухливості, ніж ми це можемо в Києві.

Найбільший здобуток, важливіший за все — це те, що, нарешті, через наш приїзд у Харків утворюється центр української культури, справді живої, притягальної, чого досі не було. Коли я вас усіх переконав цим, то я дуже задоволений. А кого я не переконав, того я буду переконувати. Кожен з нас іде на вагу золота. До нас увіллється нова сила акторів. Утвориться “Театр Сатири”, інші театри. Треба буде і циркового клоуна, і естрадника, яких нема. Це буде вимагати притягнення нових сил. Ці сили треба прийняти. Треба з них зробити справжніх березильців, які б зарили всю театральну Україну, щоб ця склочна, кар'єристична, самодурна, некультурна, безграмотна театральна дійсність українська перетворилась.

Ще одна інформація доволі неприємної природи, трошки неприємної природи: поїздка Шмайна в Харків і всі справи з приводу обікрадення нас на 25—30 тисяч крб. Ця справа з “Зайцями” вирішена не на нашу користь. Існує такий закон, що постановку, що її раз поставлено де-небудь у театрі, можна копіювати в довільній кількості. Ми втратимо дуже багато, бо п'єса буде не нова для Харкова. Ми не зможемо її експлуатувати так, як було б можна. В Одесі “Зайці” йдуть дуже слабко. Тут треба подякувати Василькові від щирого серця за те, що ми його зробили Васильком. Бо що ж він був до цього? Він був актором українського театру, котрий міг погано скопіювати постановку “Мірандоліни”. Тепер Василько

гримить, він відомий, і то тільки завдяки “Березолу”. Ідеї до плану, як їх (“Зайців”) зробити, до поправок, до співробітництва не тільки більш близького нашого т. Шмайна, а всього режистру, — на цьому він виріс. І от ця гадюка, вигодувана нашими грудьми, піднесла нам величезну свиню. Завдяляю вам, що ніколи в житті не подам йому руки. Нечесно він вчинив. Це кваліфікація вчинків Василька.

20.02.1926 р.

### **З ЛИСТА ДО ХОМИ ВОДЯНОГО**

[...] Щодо мене — то борюся із примарою старості, що хоч і не дає ще себе почувати фізично (39 років — це ще не вік), але як певна духовна втома, бажання спочити на якійсь “мудрості життєвій” після купи доволі болючих розчарувань — дошкуляє іноді [...]

Про наших товаришів не питаю. Галицьке інтелігентське середовище із своїм культом “плебанії” і “пана меценаса” робить з людей передчасно філістерів не гірше, чим обивательське середовище України чи Німеччини. Та й небагаті ми були на товаришів із задатками на “живу” людину чи “творчу” людину [...]

Словом — “роблю культуру” на дуже плодovitому ґрунті. Робота мене захоплює всього, відпочивати не дуже-то й часу мається. Обставини крайньо сприятливі. Зараз я на чолі державного театру “Березіль” у Києві, а з осені переводять мене в столицю, Харків, де наш театр стане центральним національним театром. Маю відношення й до кінопродукції. Багато творчої праці, ще більше театральної педагогіки і пребагато організаційних дріб’язків. Взагалі ж не святі горшки ліплять. Наслідки наче є. А це саме важливе [...]

Тужу за Галичиною. За галицьким пейзажем (вже десять років, як я не бачив Галичини), за мережаними свитками, запахом кожухів у церкві на Великдень. За смерековим лісом. (Тут тільки сосни та листва.) А пам’ятаєш вакації в Карпатах? Криворівню, Бринзю, Говерлу, Ясень, Черемош? І наші медобори. Безперечно, це глупо і сентиментально. [...] Але це я тільки розумію, а відчуваю все-таки отак — глупо і сентиментально. Хіба ми тому винні і хіба до тебе, Хомо, пишучи не можна забути про своє “соціальне” “я”?

26.02.1926 р.

### **ПРО ЗМІНУ ПРИНЦИПІВ РОБОТИ РЕЖИСЕРА**

Нині, в умовах зростання радянської драматургії, режисер мусить змінити принципи роботи. На чільне місце мають стати драматург і актор, як носій авторських ідеалів. Режисер-диктатор повинен поступитися місцем режисерові-інтерпретатору і педагогові акторів.

Весна 1926 р.

## ДО ПЕРЕВЕДЕННЯ “БЕРЕЗОЛЯ” В ХАРКІВ

З майбутнього сезону київський театр “Березіль”, перейменований у Центральний Український Драматичний театр Республіки, переводиться в Харків.

Переводячи “Березіль” до Харкова, Політосвіта планує створити театр, який був би показовим і міг впливати на працю всіх театрів у питаннях української театральної культури, що відповідала б на всі запити радянської громадськості.

Художня лінія майбутнього театру стане, з одного боку, логічним продовженням праці театру “Березіль”, а з другого — до художньої лінії вносяться істотні корективи, оскільки театр повинен стати лабораторією театральної культури України.

Директором театру запрошений Мар’яненко; завідувачем художньою частиною буде Лесь Курбас. До складу постійної режисури запрошені: В. Інкіжинов та режисери “Березоля” Борис Тягно, Януарій Бортник і Павло Кудрицький.

Велика кількість імен у режисерській колегії пояснюється тим, що праця центрального театру тісно пов’язана з підготовленим до відкриття в Харкові українським театром революційної сатири.

В обох театрах художнє керівництво буде єдиним. Завідувати художнім оформленням запрошені Вадим Меллер і В. Шкляїв, які працювали в “Березолі”.

Крім того, для окремих постанов будуть запрошені найкращі митці Харкова і Москви. До складу трупи увійдуть найкращі сили “Березоля” і деякі актори українських театрів.

*Квітень—травень 1926 р.*

### З ЛИСТА ДО Ю. ОЗЕРСЬКОГО

На творче животіння я більш не маю права йти. Наслідки надто нікчемні. І краще пережити і зберегти сили. А то за рік—два стану інвалідом, ви викинете мене, а візьмете далі культивувати бездар і шарлатанів [...]

Подумайте вже тепер про сезон драматичний і про “Театр Сатири” без мене. Потім може бути пізнуvато [...]

Чому завжди до “Березоля” таке зовнішнє чиновницьке відношення? Бо хоч, може, хто й думає, що ми здалися тільки для одміни місця франківців для харківської публіки, то воно далеко не так. І як би ми не жонглювали словечками “центральный національний театр”, і “направленський”, і як би ми суб’єктивно не міняли свого “сердечного” відношення,—умови принаймні треба виконати.

Є межі, де податливість робиться злочиством,— іменно з громадських міркувань. Обставити “Березіль” у Харкові так, щоб він мусив провалитися або вийти сіро — я не маю права допустити. І не з міркувань “кар’єри”. Це, що від “Молодого театру” я мовчки дозволяю обкрадати свій моральний капітал на благо “росту шарлатанів”, не єдиний доказ, що я далекий від цієї хвороби.

*26.06.1926 р.*

## ПРОВОДИ ТЕАТРУ “БЕРЕЗІЛЬ” ДО ХАРКОВА

“Березолеві” важко поривати з Києвом, з яким він органічно зрісся. Але нас утішає те, що ми з Києвом прощаємось не назавжди. Ми скоро повернемося. До того ж Київ є й тепер культурна столиця України, і ми певні, що нам ще доведеться колись працювати в Києві, столиці соборної Української Соціалістичної Радянської Республіки. Отож не кажу “прощайте”, а “до скорого побачення!”

*Червень 1926 р.*

### ПРО СЮЖЕТ І ЛЮДСЬКІ ОБРАЗИ

Ми дивимося знизу вгору — на Ельбрус. Видовище надзвичайно чарівне! Але ж бачимо ми тільки Ельбрус — нехай і найвищу, але одну точку Кавказу. От би глянути на Кавказ згори — з Ельбрусу чи нехай би з якоїсь нижчої гори... Щоб побачити “кавказькі м’язи землі”. Побачити гори й долини — тільки тоді уява буде повна.

Отак і в драматургії: сюжет тоді тільки живий, коли бачиш людські образи в ньому отак з усіх боків — гори й долини, урвища і скелі, яскраве сонце і чорна тінь, гора й низ, едем і пекло, краса і потворність, чесноти і підлість, а за різкими перепадами — контрастами — м’які, найм’якші напівтони.

*Червень—липень 1926 р.*

### ПОСТАНОВКА “ЗОЛОТЕ ЧЕРЕВО”

*(Лист до редакції)*

Вистава “Золоте черево” викликала багато непорозумінь у критики, а, слідкуючи за реакціями глядача на виставі, можна сказати, що й рядовому глядачеві не все ясно. Це цілком зрозуміло для режисера, бо він, пускаючи виставу прем’єрою, і не сподівався, може, на щось більше.

Річ у тім, що театр мусив показати виставу тільки наполовину зробленою. Неможливість надалі затягати відкриття сезону або відкривати його старою п’єсою, випадковий збіг обставин — з призовом до армії, ділення акторів з кіно, примусили пожертвувати першим враженням відповідального ставлення. Через це все й сталося, що не тільки багато сцен показано в заледве загально наміченому вигляді, але навіть по цілих магістралях вистави були дані тільки натяки на задум звучання п’єси. Звідси ціла низка непорозумінь, хоч іноді коріння їх могли бути в другому.

Коли критик пише про наївну лівизну спектаклю, то це тільки знак, що він безконечно далекий від розуміння можливих шляхів сучасного театру і що він не проявив мінімуму творчої активності (без неї критика — не критика), щоб наблизитись до того, що було змаганням режисера. Провінціальна засліпленість (не допускаючи чогось другого) в стандартах із центру — велика перешкода, щоб явище театральне прийняти свіжо.

Крім всього вищеподаного, вистава задумана трохи в стороні від відомих популярних планів,— і звичайно, що незавершеність вистави збила других і примусила шукати знайомих аналогій, з погляду яких вистава дійсно шкутильгає в своєму принципі.

До декого з глядачів навіть не дійшла фабула у всій точності (непорозуміння з плакатами і т. ін.). Звичайно, виною тут перш за все стадія розробки, в якій вистава показана. Вийшло так, що дійшов анекдот і психологія, а не дійшла сама тема.

До того, що писалося про задум вистави, не вважаю відповідним зараз щось додавати. П'єса в свій час буде закінченою і піде у вигляді, в якому режисура до кінця зможе за неї відповісти і при якому вона оправдає свій вибір, а всякі можливі непорозуміння або докажуть поразку театру, або просто будуть нормальним явищем, що буває завжди, коли йдуть непротоптаними стежками, наперед розжованими критикою “Правди” та “Советского искусства”.

*Жовтень 1926 р.*

## **ПРО ТЕАТР ЯК ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ПОЛЕ**

Театр виповнюється курбасівщиною. У праці потрібен новий дмух, новий протяг. Інша воля, ініціатива, навіть техніка повинні впасти на мій театр. Якщо ви (В. Інкіжинов. — *Ред.*) підете до мене, то можете нікого не наслідувати. Тим, що, як кажете, кинули мейерхольдівщину із-за бажання бути самим собою, ви для мене ідеальна людина. Я буду радий, коли мій театр стане експериментальним полем.

*Осінь 1926 р.*

## **ПРО Н. УЖВІЙ У РОЛІ СЕДІ**

Боязко, кажете, працює? Та це ж добре! Добре, що не поспішаючи формує роль. Артистка щойно прийшла до нас із зовсім іншого театру. Нехай приглядається, вивчає. Хай пізнає нас! Працюйте без зайвих хвилювань. Відсунемо на якийсь час прем'єру.

*Осінь 1926 р.*

## **СТЕПАН БОНДАРЧУК. МИМОГРАМОТА**

Справа виховання актора в наш час ще настільки не є об'єктивною, строго науковою, оскільки для диференційованого в напрямки і школи театру потрібні найрізномірніші і навіть крайньо протилежні методи. Тому, з одного боку, сперечатися академічно з автором цієї чи другої праці з обсягу театральної педагогіки — річ не важка і мало доцільна. З другого ж боку, поява всякої, тим більше оригінальної праці про різні галузі акторського ремесла — річ, яку треба рішуче вітати.

Рецензована книжка Бондарчука, коли не враховувати слабенької книжки Юрія Мови “Підручник акторові” та зовсім непрактичної книж-

ки Сладкопєвцева “Мімодрама”, є перша спроба українською мовою дати не вимоги тільки і туманні шляхи, а поставити учня зразу перед завданнями і дати йому *конкретне* уміння,— ясно, послідовно і перевірено на педагогічній практиці,— значить, у великій мірі не хибно.

Книжка може у великій мірі пригодитися не тільки педагогам і учням технікумів драммистецтва, але й для всякого інструктора, режисера гуртка, аматора, що більш-менш серйозно ставиться до своєї театральної роботи,— ця книжка може стати неоцінимою, як перший проблеск у не-трах мистецтва актора, як підручник для праці над собою і, нарешті, просто як певен вклад у розуміння театру взагалі, навіть для позатеатрального читача.

3.12.1926 р.

## **ПРО УКРАЇНСЬКІ ТЕАТРАЛЬНІ СТУДІЇ**

В шуканнях нових українських студій, що повстали на місці розбитого “Молодого театру”, ми можемо знайти багато аналогічного тому, що робиться на півночі. Майже однакові перебути потрясіння історичні і однакове соціально-політичне сьогодні роблять це можливим, незважаючи на відносно дуже слабкий зв’язок і ідеологічний вплив Москви на творчу театральну Україну.

1926 р.

## **ПРО УКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ТИП**

Не знаю, чи загально це усвідомлено, одначе це незаперечний факт, що українське населення міст — оці робітники, педагоги, і що найгірше — студенти в масі доволі різко відрізняються від пересічного типу міського мешканця всіх без різниці народів і країн: повільність, нерухливість, дріб’язкове власництво, хазяйська запасливість і передбачливість по відношенню до своїх робіт і штанів, стихійне якесь тяжіння до всеконсервуючої обережно думки, неприйняття всякого громадського чи культурного нововведення, нездатність до організації. Де в сім’ї затримується українська мова, там переважно затримуються і всі ці риси. Для поверхового глядача, якому мало діла до таких справ, висновок ясний. Згадані риси і український національний тип робляться синонімами. Очевидно, тут груба помилка. Поскільки можна в ХХ віці взагалі говорити про національний тип.

1926 р.

## **ПРО МІЗАНСЦЕНУ ТА ЇЇ ТОЧНІСТЬ**

Не в мізансцені справа, а в тім, що ти підсвідомо, імпресивно увійшов у світло прожектора, який світить замість місяця, і твій чудовий пластичний рух відбився на сцені спотвореною тінню. Своєю потворністю вона зруйнувала все враження, вбила в мені, глядачеві, радість сприйняття

художнього вияву. Не потрапляй у світло прожектора. Ти вже на початку використав лірику місячного сяйва.

Мізансцена іноді повинна бути математично точною. Часом свавільне порушення її вщент руйнує художній задум, образ. Мізансцена — не самоціль, не режисерська заумна вигадка. Вона будується для глибокого вияву змісту сцени та духовного стану персонажів.

*Січень 1927 р.*

## **ПРО МЕХАНІЧНЕ ПЕРЕНЕСЕННЯ ПРИЙОМІВ**

Навіщо ви механічно переносите прийоми з моїх вистав на кращу комедію Тобілевича? Що тут спільного? Я не чув характеристик персонажів. А саме в них весь ключ до вистави. Це ж комедія характерів, в першу чергу.

*Початок 1927 р.*

## **ДО ПОСТАНОВКИ П'ЕСИ “ПРОЛОГ”**

Перводжерелом для п'єси “Пролог” послужила київська постановка Л. Курбаса “Напередодні”. Але то був лише етюд, ескіз, тепер же п'єсу перероблено заново, як текстом, так і постановкою. Тепер “Пролог” написали разом Л. Курбас і С. Бондарчук. П'єса малює події, починаючи з кінця 1904 року і аж до кінця 1905 року, цебто до арешту першої ради робітничих депутатів.

Завдання режисури було — розкрити, підсумувати й подати в образах чинники, що викликали бурхливий вибух революції 1905 року і привели народні маси до Жовтня. В постановці режисура виявляє якнайскравіше настрої революційних мас, зломи і звороти в світосприйманні та світовідчужанні. Постановка йде в плані умовного реалізму з ухилом до монументальної подачі. В основному ритм постановки близький до жалобного маршу. Музика входить до п'єси, як дієвий фактор вистави. В постановці занято весь колектив театру. Музику до “Прологу” написали композитори Вериківський і Мейтус, а сценічне оформлення дав художник Шкляїв.

*20.01.1927 р.*

## **ПРО ПОНОВЛЕННЯ ПОСТАНОВКИ “ГАЙДАМАКІВ”**

Коли ми в 20-х роках робили інсценізацію та виставу, ми виходили з того, що Тарас Григорович геніально знайшов співвідношення узагальнення історії і героїчних характерів тієї доби: Гонта, Залізник, Ярема. Ось вони височать перед нами — статурні, колоритні, немов грецька скульптура на фоні високого неба. Не треба їх дрібнити! Хай вже лишаться такими. От інтродукцію з Польщею охоче б викинув. Наївний символізм.

*1927 р.*

## ПРО ТАКТИКУ “БЕРЕЗОЛЯ”

В атмосфері харківського глядача “Березіль” хотів добитися найбільшої непомітності переходу від компромісового театру ім. Івана Франка до театру однієї строго витриманої лінії — “Березоля”.

14.03.1927 р.

### У ТЕАТРАЛЬНІЙ СПРАВІ

Крайня точка формального аналітизму (розкладення буржуазної форми театру), до якої докотився театр в перші роки революції, опинилася в повній невідповідності до рівня революційної активності суспільства після заведення НЕПу. Природно, що наслідком мусив бути вибух знизу, що в основі був правильною вимогою зрівноваження мистецьких форм із темпом і формами життя, яке опинилося в новій стадії революційної боротьби. Вибух, як всяка антитеза, в дальшому конкретизувався в крайності, діаметрально протилежні тодішнім тенденціям передового революційного театру. Тягар проведення цієї справи взяли на себе, очевидно, люди, органічно революції чужі, спеці, що примазалися і що не знали, як істотно синтезувати комунізм і мистецтво, частина критики (провінціальна по характеру критика особливо) і, нарешті, звичайний обиватель. Їхніми спільними зусиллями утворено відповідну атмосферу. Зdezорієнтовано до певної міри навіть передову частину суспільства.

Безлична спекуляція на зрозумілості, безапеляційна орієнтація на інерцію відродженої дореволюційної вигідності й безпачосності обивателя, ставка на “реалізм” в лапках, що по суті (у нас на Україні) була ставкою на відродження звичайного життєво-психологічного театру довоєнного часу, — ось ті заходи, якими позначили з заведенням НЕПу своє право на участь у громадському житті суспільні верстви, ображені воєнним комунізмом. Од революції в театрі залишились конструкція на сцені, як дозволена річ, та ідеологічна нешкідливість. В той час, коли в буржуазній Німеччині стали виводитись зі сцени мальовані дерева, а соціал-демократичні фольксбінени годують робітника такою ж ідеологічною нешкідливістю, для театру радянської України цих решток революції в театрі замало. Але ця хвиля кінець-кінцем докотилася до такого абсурдного становища, що, здається, настав час урахувати становище, в якому революційний театр перебуває, і внести в театральну політику більшу ясність. Особливо важке в даній ситуації становище українського революційного театру. Субсидіями царського міністерства десятки років насаджувано насильно російський театр у наших містах. Тепер українському театрові протягом кількох років доводиться глядача одвойовувати, але ж йому говорять про “самоокупаемость”. Театр не хоче сходити з своїх пролетарських позицій, але “атмосфера” диктує йому підроблятися, головним чином, під смак обивателя, якому треба розвіяти свою нудьгу (робітник у будні відвідує театри рідко).

Театр хоче і, що найважливіше, може зробитися чинником не менш досконалим, як він є в інших народів, от хоч би у великоросів, себто мо-



вою і силами українських робітників взяти участь у передових лавах все-світнього процесу перетворення буржуазного театру в комуністичний. Але атмосфера вимагає насамперед кількості постановок, тикаючи завжди пальцем, як на зразок, в бік провінціальних російських театрів. Тим самим вказується українському революційному театрові прямий і безвідхідний шлях до безнадійної провінціальщини. Але коли російський провінціальний театр може триматися на певному рівні, маючи зі столицею постійний обмін акторами і режисерами, то український театр, позбавлений навіть цього паліативу, стає мимоволі подвійно провінціальним з'явищем. Партія висловила категорично і недвозначно з приводу української провінціальщини в загальнокультурному масштабі. І щодо літератури, наприклад, свої вирішення проводить в життя неухильно. Щодо театру наслідків доки що не маємо.

І тому громадянин, що живе в культурній українській стихії, засуджений також на подвійний провінціалізм. Виходячи з такої, тут тільки в загальних рисах окресленої ситуації, "Березіль" скористався з запрошення Політосвіти до переїзду в Харків, щоб підняти тут, в центрі, боротьбу за новий порядок речей у театральній справі, щоб безпосередньо дати Політосвіті нові орієнтаційні матеріали, які так чи інакше змогли б вплинути на її театральну політику.

Всі театри всіх жанрів: опера, драма, сатира, оперета — це система культурно-соціальних установок, через які пануючий клас настроює глядача в потрібному для себе напрямі, конкретно — на своє світовідчуття і своє світорозуміння. Театр заряджає глядача безконечною низкою умовних рефлексів, постійним повторюванням, діланням на глядача стараться ці умовні рефлекси зробити постійними, старається перевести їх у характер постійних тривких рис цілого індивідуума. Гасло — перевести в інстинкт, новий для нього світогляд, зробити його органічним світовідчуттям. І то по відношенню до всього: до простору, часу роботи, моралі, етики минулих епох, сучасності, майбутнього, до класу, рас і націй. Театр, як і всяке мистецтво, в епохи, в які новий клас приносить нові змісти і накидає світові новий порядок, мусить не забувати акцентувати свою виховну роль. Тільки в епохи занепаду, в часи вмирання класу, що себе пережив, театр стає забавою, відпочинком, розвагою. Цього вчить нас історія. І це не заперечує того, що майстерне мистецтво завжди є відпочинком.

Театр пролетарської диктатури мусить мати завданням поглиблювати громадсько-психологічні запосилачі для встановлення комунізму. Посилити для його встановлення суб'єктивний момент. Він це має робити у всякий час. В час воєнного комунізму, в час НЕПу — у всяких її фазах він мусить міняти свої засоби і міняти своє обличчя, але основне його завдання, завдання революційного театру лишається для нього обов'язковим. Не пролетаріатові він має *накинути* пролетарське світовідчуття. Цю одність, що її виразом у філософії й політиці є матеріалізм, марксизм та ленінізм, що в ній усі емоціональні атрибути висхідного класу, дух індустріалізму, раціоналізму, колективізму. При такому розумінні ролі театру оперета з її не тільки графами та принцесами, пошлістю та

ідеологічною дурістю, але навіть із своїми ілюзорно-мальованими декораціями, легковажною музикою, фокстротно-вальсовим жестом, є в цілому шкідлива і руїнницька ідеологія. Те саме стосується і драматичних аналогій. Старих форм до нового змісту пристосовувати рішуче не можна.

Український революційний театр, зокрема, мусить переглянути свою тактику. Національне культурне річище, в якому пробивають собі шлях паростки нової культури, стільки перевантажене психологічною кашею чистого хліборобства, хуторянства, українофільства, ідеалів старого українського громадянства, світовідчувального штампі минулого століття, а перш за все органічного рабства, що перед революційним театром, як і перед мистецтвом взагалі на Україні, виростають величезні, ще майже не зачеплені завдання. Тут велику роль грає репертуар, створення якого треба організувати. Тут з великою рішучістю треба де з чим порвати і на дещо у всьому формальному мисленні твердо встановитися. Так само у вузькій щоденній стратегії не треба українському театрові, театрові революційному, упадати біля міщанина, орієнтуватися на його смаки. Не запрошувати на свою сцену другорядних “звезд”, популярних для обивателя, а великою та впертою працею підняти театр на таку безперечну височінь, що примусить самого широкого глядача і самого столичного критика здати позиції упередженості та недовір'я. Ніяких копій і дрібної крадіжки прийомів. Тут потрібна та оригінальність, що безпосередньо аргументує фактами.

Орієнтуватися на глядача, що в будні дні (а то і в свята) скривається за офіціальними даними про радслужбовців, студентську молодь, трудінтелігента, дуже небезпечно. Як би він, цей глядач, у більшості своїй не сприяв радянській владі, він, проте, не заражений світовідчуванням волювості пролетаріату. Театр революційний, театр установки на певне цільне оформлення життя, що його можна було б назвати театром волювим, йому абсолютно чужий. По суті, поміж цим глядачем і глядачем заходу Європи, для якого культивуються жанр ревію, купання голих жінок на сцені і тому подібна натура, поміж тим глядачем і нашим обивателем можна поставити знак рівності. Те, що він вимагає, — це сирець, тому що він також, як і західноєвропейський шиббер чи нувориш, так само, як і наш непман, в більшій чи в меншій мірі, як певна громадська група, не має майбутнього, він не несе певних задатків життєздатних форм життя, значить, не несе і задатків мистецької форми певного мистецького стилю. Ніякого порядку, ніякої форми, що йде від пролетаріату, він не може прийняти. Йому надокучила тенденція розкладати дрібнобуржуазну психологію через мистецтво, і тому він так не любив лівизни. Тому він перший і найголосніше кричав “назад”.

Він любить сирець драматурга — це є огляд, хроніка, ревію; він любить сирець акторський: приватного чоловіка, голий матеріал, голу натуру на сцені, “обаятельность” актора, а не його мистецтво. Йому в театрі треба “занимательности”, і тому він в театрі любить ті вистави, в яких є чисто літературний момент, особливо “занимательная” фабула. Театральну форму він може прийняти, оскільки вона перш за все “заниматель-

на”. Це той самий сирець для театру. Він хоче пожирати мистецтво масами. Всяке серйозне, патетичне ставлення до життя для нього страшне, бо в ньому смерть його щоденного “я”. Він піде на виставу з комуністичною ідеологією, коли там танцюють фокстрот, бо ідеологія для нього — умовність, необхідні рамки при радянській владі. Ідеологія, як літературна коректа реперткому, для нього предмет притупленого сприймання. А справжні, свої змісти, те, що для театру є його ідеологічною суттю, те, що до світовідчужання стосується, — це він отримує в потрібних дозах, що закликають до застою й реакції пасивно-ілюзійних форм. Тому він пробачить всяку “ідеологію”, коли це натуралістична вистава. Він з оплесками прийме розкладність (не розкладуваність) дамського футуризму Глаголіна.

А на цього глядача велять театрові орієнтуватися об’єктивні умови його праці (невелике місто, кількість обов’язкової продукції, грошова неспроможність його, глядача, невеликий бюджет Наросвіти) і та атмосфера воїнствующого міщанина, що на театральних робітників впливає часто не менше, як на працівників Політосвіти. Це страшна перспектива — скотитися до “синельниківщини”, до якої його штовхає і “синельниківська” частина критики. Перспектива безвилазної, в принципі нетворчої провінціалщини. А театр — величезна сила, один з наймогутніших двигунів культури. Цей фронт у нас найбільше занедбаний, хоч на ньому далеко не все гаразд. Впливи міщанства довели до того, що за останній час ми не маємо в театрі драматичному гідного серйозної уваги досягнення — продукту. Може бути ще гірше. Може трапитися, що ми розгубимо і те відносно велике надбання, яке ми вже здобули в різних елементах театральної культури.

Потрібно на довший час зосередити увагу громадянства, партії та відповідних органів влади на цій ділянці культурної роботи. Треба акцентувати величезне політичне значення української театральної справи. Перш за все по лінії внутрішньої політики, немаловажно і по лінії зовнішньої політики. Створення в столиці України поки що біля одного театру міцного всеукраїнського центру театральної революційної культури повинно стати бойовим завданням театральної політики. Потрібен центр справжньої театральної творчості не тільки для потреб сьогоденного, але й завтрашнього дня, потрібно зав’язати вузол із сприятливих обставин, начинити його і зарядити здатними людьми; ще і ще раз проробляти його установки, щоб вивести віз українського театру з того зачарованого кола, в якому він грузне оце вже кількадесят років, з якого він майже вивірився в перші роки революції, але куди його знову пхає нетямуца рука українського хуторянина і чиновного обивателя. Тільки пролетаріат це може зробити, і ніяка інша сила на світі. Треба багато інших дріб’язків і інших важливих переоцінок організаційного і т. п. характеру, але зараз не час і не місце про це говорити.

Розмір статті не дозволяє також спинитися на відповідних, дуже почвальных моментах роботи “Березоля”, того театального колективу, що найбільш свідомо ставиться до своїх завдань і до своєї роботи, уперто і витривало, не сходячи з раз взятих революційних позицій. Викривлене

відтінком нещирості обличчя минулого сезону, “тактичний” його характер, невдачі в організаційній площині кінець кінцем говорять самі за себе, як ілюстрація небезпечного становища українського театру. А те, що буде, цілком залежить від того, які перспективи відкриються українському революційному театрові.

27.03.1927 р.

## **СЬОГОДНІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ І «БЕРЕЗІЛЬ»**

Товариші, з великої практики, яку я маю у слуханні і бранні участі таких диспутів на таку живу і хвилюючу тему, як театр, особливо коли таких диспутів давно не було, я знаю, що такі диспути ніколи ні до чого не доводять. Не доводять тому, що відразу зчіпляються в диспуті диспутанти на ті теми, які лежать, власне, на поверхні їхніх вражень від театру, постільки, поскільки рядовий глядач ніколи не заглиблюється у проблеми театральної творчості і театральної політики, а керується виключно своїми уподобаннями — подобається, не подобається, маю симпатію в той бік чи в цей бік — це творить з такого диспуту несерйозний мітинг, і тільки наприкінці другого або третього дня догадуються всі, що треба було інакше почати, треба було почати із самих основних речей, котрі не торкаються безпосередньо, може, одного чи двох спектаклів, одного чи двох сезонів, які не освітлюють всю театральну справу в цілому. Щоб не ухилятися в бік зайвого мітингування і уникати можливих реплік, які можуть посилатися по моему адресу, я дозволив собі записати, що я буду говорити, щоб не впасти, як я вже казав, у можливий настрій мітингування.

Коли б мені не вдалося в означений час скінчити, то поскільки буде скучно, ви, звичайно, мене перервете і дасте слово другому докладчикові; але маю надію, що, може, скучно не буде, наскільки матеріал остільки різноманітний і освітлений він з нової точки погляду, що, може, дійсно ви мені дозволите свою доповідь в цілості закінчити.

Темою мого докладу є “Шляхи “Березоля””, але про шляхи “Березоля” не можна говорити, не висвітлюючи їх на фоні загальної театральної ситуації, яка є у нас на Україні.

Сьогоднішній диспут для нас — один з моментів боротьби за наш світогляд і нашу практику, і хоч би він не накреслив на завтра ніяких конкретних заходів, і хоч шляхи мистецтва рідко утворюються на диспуті, тільки його значення все-таки велике. Така боротьба вже у театральній справі ведеться більш чи менш у в'язлому вигляді і серед глядачів. Два світогляди, два різні культурні настановлення, що при глибшому аналізі, безперечно, мають свої соціально-економічні відповідники, що найдивнішим робом схрещуються в різноманітні відтінки психології різних громадських нашарувань. Звідси та різнобарвність вимог, з якими підходять до сучасного театру, та невпевненість і неясність в напрямку роботи величезної більшості наших профтеатрів, звідси мінливість і блідність нашої театральної політики. Все це плюс гострота, яку вносять у справу

сьогоднішня фаза НЕПу і внутрішня політична ситуація, є явище загальносоюзне.

Два світогляди, що їх боротьба позначилася не тільки на літературному фронті та фронті пластичних мистецтв, але не менш гостро ведеться донині і в царині театру. Один світогляд, як називає його Гроссман, феодальний, що часом сам, цього не помічаючи, тягнеться у філософії до ідеалізму, а в мистецтві категорично вимагає або натуралізму, або романтики. Пассеїзм, його настановлення — реакційна ідеологія минулого; тільки минуле є прообразом справжньої культурної творчості, і до явищ сучасності він або відноситься з запереченнями, або приймає їх постільки, поскільки в творчості сучасного він знаходить відгомін минулого — принаймні в тих формах вияву, до яких він звик у часи дореволюційні. Гасла сучасності проникають туди важко, найважливіше — це якнайменше порушити дореволюційні норми життя, що в приватному житті так буйно відродилися з часу встановлення НЕПу. В театрі цей світогляд приміняє прості методи: пливи за водою, дивись назад. Ми не гонимось за репутацією новаторів.

Маси вимагають від нас не головоломних конструкцій, а реальних виявлень життя, боротьби, наш нахил до більш вишуканих постановок щоразу натикався на опір з боку наших глядачів, і ми мусили з цим фактом рахуватися. Це називається програма. При зустрічі з касовим глядачем програма ця дає блискучі наслідки. Фарисейський культ прийомів, живцем перенесених з авторитетних джерел. Також по відношенню до п'єс. Для українського обивателя це так вигідно. Тут не треба думати так же, як і до революції, то товар з хорошим патентом буде, і все, як у всякого культурного народу. Безвольний потяг до провінціального прозябання, дореволюційна норма. Звідси — самозакоханість, самозадоволеність, абсолютна безкритичність у роботі. Політична малограмотність і брак темпераменту сучасності утворюють з театральних діячів женствений медіум, геніально і безособисто втілюючий випадкові завдання обивателів, які думають тільки сьогоднішнім днем. Як комунізм, то в червоних чоботях, з червоною колядкою. Культ безперспективної виробничості, цей ідеал довоєнного українського обивателя, — синельниківська та соловцовська культура. Принципіально вороже відношення до всякої свіжої мислі, поки вона не отримала санкції широких обивательських кіл.

І друге настановлення. На переломі ХІХ—ХХ століття, на переломі двох систем в економіці, політиці, світорозумінні світовідчужанні можна вірити тільки в те мистецтво, що продвигає вперед весь уклад мислі, відчуття, побуту для боротьби за завтра і для прийняття його. Геть всяке консервування! У всяких нових обставинах виростає нове завдання. Нове завдання вимагає нових засобів. Швидко тече життя, і коли зростає хвиля, що хоче його повернути назад, пливати проти води — перти проти рожна, як казав Іван Франко.

Подалі від дореволюційної норми, синельниківської провінціальності!

До революції кращі люди або тікають з України, або дають себе задумати, зломити характер, знищити талант, культурність. Не в тому річ, щоб, скинувши кобеняка в житті, на сцені обзавестись фракком, а по суті

зостатись малоросом, а в тому, щоб визволення своє реалізувати в утворенні таких культурних обставин, що піднімуть пролетаріат України і тих, що за ним тягнуться, на найвищу творчість вселюдського значення. В цьому філософський зміст ленінського ставлення національної проблеми, оскільки вона торкається культури.

Всякий новий центр, що виростає на природному і догідному ґрунті, викликає до життя тисячі нових сил, що інакше загинули б, утримує біля натурального для себе середовища кращих людей бувших окраїн, даючи їм, таким робом, змогу найбільшого росту. Не треба купувати “снисходительности” русотяпського тупоголового міщанина до українського театру догоджуванням його синельниківським смакам! (Чого тільки варт факт запрошення на українську сцену бездарного Петіпа чи ще більш бездарного Максимова.) А треба бити по головах фактами високої якості та оригінальності культурної творчості. Тому не можна сходити з позицій самого активного відношення до сучасності, тому все це правильно, що поглиблює грамотність, піднімає культуру в нашому театрі. Добре все те, що помножує одиниці і виховує зовсім нове покоління театральних діячів. І треба зв'язуватися з передовими інтелектами світових культур, а від минулого брати не форми, що завжди ефемерні (як всяка психологічна мода), а вивчати закони, що завжди ті самі і для мистецтва, і для природи. Тому — прямування до досягнень науки (тут рішає стремління пролетарської сучасності), до наукового світогляду, до раціоналізації та науковості у всіх ділянках людської творчості.

Історія виникнення і взаємин між цими світоглядами не нова. Характерно, що між методами, настановленнями і смаками театального будівництва театального відділу міністерства УНР та методами, до яких часом спихає ГПО УРСР “воинствующий” обиватель країни,— більше спільного, як різного. Так то факти громадської психології спізнюються проти дійсності економічної та політичної.

Револуційна течія в українському театрі протиставляє провінціальності, селянськості та натуралізму психологічної УНР те, що логічно му- сить принести з собою натомість пролетаріат, як направляюча кляса, до логічного кінця — не фальшиве культурне самовизначення, а індустріалізм і залізну логіку еволюції в мистецьких принципах, обов'язкову для всього світу. Через вчорашній конструктивізм — до майбутнього монументального реалізму і дальше.

Обиватель, шукаючи найлегше зрозумілого для себе, вбачає причину боротьби у якій хоче банальній площині і миротворчий свій запал завжди вміє мотивувати спільністю інтересів і небезпек. Він смакує підстрижене під гребінчик своїх уподобань обличчя українського театру. З одного боку, він спирається на те, що у нас всі ж театри радянські. І справді, український театр повніше і, мабуть, ширше, як всякий інший,— радянський. В цьому велика заслуга нашого відділу мистецтв, бо хоч, наприклад, в РРФСР постає цього року питання про зняття назви “академічний” з усіх бувших “аків”, проте там радянськість в більшості випадків тільки позначилась. У нас же вона органічна. Коли ж він добачає все ж таки деяку різницю в методах хоч би радянських театрів, він висуває ті спільності та

небезпеки, що виростають з мовної ознаки українських театрів. Тут, на перший погляд, також є деяка різниця. Це і є той момент, що театральну ситуацію на Україні значно ускладнює проти ситуації в РРФСР.

Для успішного свого розвитку театр вимагає наявності одноіменного по мові, однорідного по культурі й широкого по кількісному обсягу середовища глядачів. З наших міст знято царську і кадетсько-общедомінуючу запону. Але український еквівалент зможе появитися тільки із зростом відсотка українського населення. І хоча й спала хвиля обивательського озлоблення та ненависті, що виливалася навіть у формі бойкоту українського театру (так було з “Березолем” у Києві, з театром імені Франка в Харкові), але до того, щоб український театр мав потрібний обсяг морального кредиту й довір’я в широкого глядача, ще далеко. Про це багато дбає і певна частина нашої критики, про яку буде мова далі.

Для нашого обивателя новий український театр — хлопчик, що вчора народився, до того ж без документів. А покладання на документи — риса, що глибоко вкоренилась ще з часів царської влади. От із зовсім іншої ділянки красномовний приклад. В четвертому числі “Нового зрителя” за цей 1927 рік, за підписом критика Богуславського, надруковано такого листа до редакції: “Узнав из документов, присланных в редакцию “Нового зрителя”, о том, что скрипач Мигулин является квалифицированным артистом с музыкальным образованием, я вижу, что употребленное мною в рецензии о его концерте выражение “не подлежащее критическому анализу любительство” — ошибочно”. Тут “любительство” стало кваліфікованістю, завдяки “присланным в редакцию документам”. От чому ті, для кого українська мова народилася вчора, факти культурної творчості на Україні приймають з тією дозою недовір’я та іронії, яку викликає природна всяка претензійна скороспілість. Дарма що із всіх визволенних революцією націй одна українська має повсякчасний безперервний зв’язок із великою культурою свого минулого.

Один мій знайомий, щирий і дисциплінований прихильник українізації, недавно сповістив мене з радістю, що... нарешті появилася перший роман українською мовою “Американці” Досвітнього.

Документи українського театру — мистецтва часового, що кінчається із спущенням завіси,— тим більше не можуть мати претензій на ґрунтовне перевіряння у всіх обивательських інстанціях. Всяка ж разючість доказів сучасної продукції ослаблюється хронічною хворобою нового українського театру у всіх періодах його існування.

Вимушений компроміс робить із театру Кропивницького та Садовського не те, що хотіли ці свідомі мети громадські діячі і великі митці, а щось зовсім протилежне: однобокого покруча, на зразок німецьких бауерн-театрів. Розвагу на терпимому діалекті (обов’язкові співи й танці), що вганяла думку цілої нації у свій вузький етнографізм, у замкнене коло думок мужицького сословія. Іди докажи тепер обивателю, що актор Старицький не для читання перекладав Шекспіра, що ті ж самі п’єси, навіть українських авторів, що без ніяких суперечок ішли на руській сцені, не дозволялися на українській, що руські водевілі вставляв Кропивницький не по своїй волі у спектакль. І не диво, що фальшиве, упереджене уяв-

лення уклалося, прищепилося не тільки в головах зрусифікованих обивателів, не тільки у артистів МХАТу, що в 1927 році влаштувають вечір України з “Тарасом із Києва” та з гопаком. І наш український обиватель робить із старої побутовщини фетиш для себе і для свого глядача. Так-то недійові, занадто ліричні натури полюбляють часом свої кайдани і пляму свого рабства.

Не було волею тих, що творили “Молодий театр”, грати “Чорну пантеру” Винниченка та “Йолу” Жулавського. Проклятий компроміс, про який, до речі, виразно написано в першій декларації молодотеатрівців десять літ тому назад. Але разючість документів, ясно скристалізованої театральної течії ослаблена назавжди. Іди й доказуй тепер, що “Золоте дерево” — виключне по своїй міткості соціально-культурне явище і що його формальна концепція свіжа й майстерна; доказуй, що показаний спектакль — це тільки третя із п’яти стадій його обробки, що розглядати його треба тільки як етюд. Але етюдів не можна показувати дітям та анальфабетам, як каже стара богемська приказка. Змінимо анальфабетів поняттям обивателів — і під цією приказкою можемо розписатися і ми, що від богеми далекі. Кропивницький і Садовський дали однобокий етюд національного театру. “Молодий театр” — етюд формальної театральної революції. Революційний радянський театр пробивається теж компромісами.

Орієнтуючись у шляхах українського театру, ми не можемо, одначе, спинитися на цих загальних матеріальних та психологічних обставинах, через які протікає українське революційне театральне будівництво.

Далеко краще виявиться ситуація, паралельність і розбіжність різних шляхів, коли ми розглянемося в цьому комплексі, що безпосередньо складається на поняття театральної культури. Це перш за все актор, режисер із своїми помічниками: художником, музикою, хореографом; драматург, критик і, нарешті, глядач, як певний суспільно-ідеологічний фактор, як певний громадський і естетичний критерій.

Тут у всьому є певна спадщина і певна нова дійсність. По-перше, актор: всяка епоха, всяка школа так довго виробляє потрібні для своїх завдань і свого стилю прийоми, доки не досягне того мінімуму, якого вимагає ремесло, і, з другого боку, того максимуму, що потрібний для вичерпання основного ідейного змісту, світовідчуження епохи. Під епохою розумію конструктуючий всю культуру пануючий клас.

Коли цей процес закінчений, а соціальна боротьба йде загальмованим темпом, коли через те виникають обставини певної, завжди відносної стабілізації, театр має перед собою дві можливості.

Перша: культивуєючи прийоми своєї нової традиції, не прибільшуючи і не розвиваючи переданих прийомів, зробитися ареною драматурга, вірніше — літератури. Тоді театр розвивається по лінії кристалізації в штампі, під які пишуться драматичні твори, тоді ревізується питання про потребу театру. Завжди це явна ознака, що пануючий клас свою історичну роль закінчує, не має більше нічого і сказати. Ступінь його активності не вимагає для себе такого динамічного мистецтва, як театр. Так буває там, де вже немає обмежуючих ідеологічних критеріїв. Так трапилося і з



європейським театром, в тому числі і з російським перед самою революцією.

Поодинокі формальні шукання, що виникли в останнє десятиліття, тільки підтверджують правило тим, що мистецтво, як це часто з ним буває, випереджує розгром певного політичного та соціального порядку (стану речей) в площі перш за все світовідчужання і зв'язаних з ним мистецьких форм. Митець — завжди індивід з заакцентованим чуттєвим моментом психіки, а розвалювати існуючий порядок у площі чуттєвій легше, ніж у площі фізичній.

Друга можливість для театру виникає тоді, коли література дає йому менше корму, аніж цього потреба. Тоді вся енергія творча іде на вдосконалення і заховання здобутих прийомів. Так буває, коли соціальний процес відбувається під впливом особливих обставин так поволі, що перипетії його проходження на перший погляд довгий час непомітні. Так було з театром Китаю і Японії, так до певної міри трапилося і з українським театром. Роль кардинального обмеження відіграв тут тупик цензурних і других заборон царського правительства. В українському театрі дрібне міщанство дало все, що було його ідейним змістом при виключному оперуванні етнографічною, селянською й історичною темами. А український актор, граючи все той самий репертуар і ті самі теми, той самий стиль, уклав всю свою діяльність, скерував, з одного боку, на заховання традиційних мізансцен, традиційних масок, співучості тону, характерної манери рухатись, і з другого, коли він був значним актором, — на удосконалення засвоєних форм. У свій час це був дивний театр і дивні актори, яким заздрили критики такої насиченої театральної культури, як російська. Навіть чорносотенець Савенко в час розквіту Соловцовського театру заявив, що кращий і живіший театр у Києві — це все-таки театр Садовського.

Зародок упадку й смерті цього театру позначився перш за все на театрі Гаркунів-Колесниченків — з їх збоченням у дивертисмент та балаганщину, а відтак, після 1905 року, коли українському театру стало трохи вільніше, — введенням до репертуару театру Садовського п'єс європейської драматургії. Колесниченки розвалювали побутовий театр, підмінивши його основне громадське настановлення типовою упадницькою практикою дати розвагу, відпочинок, дати змогу за всяку ціну поплакати і пореготати.

Садовський розвалив свій театр, як художню цінність, видвигаючи новий репертуар на високі громадські мотиви, забуваючи при цьому, що хоч свідомістю він був українським інтелігентом, націонал-демократом, світовідчужанням своїм, вихованим обставинами царату, він, проте, лишився українофілом. Разом з українською народницькою інтелігенцією він вважав елементи нашої культурно-національної відсталості елементами нашого національного обличчя.

Тут один із коренів зародження “Молодого театру” з його жагою учоби, нової театральної культури, і як лозунг дня — єдність і чистота стилю спектаклю! Але “Молодий театр” не встиг дати покоління майстрів; він дав культурне настановлення, революційну зарядку, поставив ряд про-

блем і дав лише необхідну кількість знань і вміння своїм акторам до дальшої самостійної праці.

Зовсім одмінною була ситуація в галицькому театрі, доля якого так тісно зв'язана з театром надніпрянським. Він розвивався в обставинах буржуазної конституційності, що вмiла найжорстокіший соціальний гніт та національний визиск замаскувати зовнішньою культурно-національною "свободою", де були українські школи, включно до університетських кафедр, і навіть субсидія для театру. Підтримувати український театр було обов'язком кожного, організованого в численні товариства інтелігента, селянина і робітника. Люди з середньою, а то й вищою освітою не були там рідкістю. Театр розвивався в атмосфері постійних взаємин з польською і німецькою театральними культурами. Імена Шарлотти Вольтер і Давісона, Жулковського і Моджеєвської жили там, а прийоми їх театрів переломлялися там по-своєму. Репертуар від класичної трагедії Шіллера до французького фарсу, від водевіля й оперети до сучасної опери, від трактованої як мелодрами української побутової п'єси до натуралістичних п'єс Цеглинського створив особливий тип актора виключної стилістичної гнучкості: Бучма, Крушельницький, Гірняк, Калин, яких знають і тут, для галицького театру дуже типові.

Ясно, що до Жовтня в театрі, до моменту втягнення театру в орбіту активу пролетарської революції, українське акторство як щось ціле підійшло цілком культурно здеформованим. Не кажучи вже про мову, що була й у великій мірі ще й досі у нього зосталася діалектологічною мішаниною, і, як певна школа гри, український актор уявляв з себе одірвану від своєї традиції випадковість найрізноманітніших впливів; як носій певного ідеалу в своєму мистецтві, він орієнтувався на всіх можливих відмінах від провінціального російського типу драматичного театру до принципіальної передовості і революційності, на яку штовхнув його "Молодий театр". Картина зовсім одмінна від того, що уявляв з себе на той час артист російський.

Це все є та спадщина, що, як український актор, влилася у післяжовтнєве театральне будівництво на Україні. Картина різнобарвна, що тільки в останні роки знайшла нові свої диференціюючі принципи. Правда, є ще Гаркун-Задунайський в процесі негативному. Від Владивостока до Гомеля, від Владикавказу до Мурманська, в Москві і Ленінграді малоруське акторство скочується до грубого любительства.

Останнє українське акторство так чи інакше було зачеплене і формальною та ідеологічною революційною хвилею. Здебільшого, правда, поверхово. Більше вмістити, як це можливо, по вихованню і по розумінню, не можна. Тому крихіток європеїзму та грамоти, якими годували їх Загаров, що прийшов на українську сцену, та гастролуючі російські режисери, як от Бережний, Смирнов, Глаголін, було цілком досить, щоб їх задовольнити.

З усім запалом людей, що нарешті знайшли змогу здійснити віковичну мрію, працював український актор і вчився. Те, що міг прийняти і вмістити український актор, він цинив високо, так високо, що один мідяного чола раб чужої мислі та інтересів, журналіст по професії, зважився в органі Головополітосвіти публічно заявити, що Глаголін, мовляв, перший навчив

українського актора ходити по сцені. Це було на дев'ятий рік після “Молодого театру”, і це пройшло без ніякого протесту. Від Національного, через Держдраматичний, через Шевченківський театр, до останніх формацій театральних, що виникли з рук нашої Головполітосвіти, йшов процес шліфовки українського актора. Але принципіальне настановлення на спектакль, а не на культуру, принципіальне настановлення на формальну “революційність” у лапках, типу мертворожденного московського “Театру революції”, з його курйозним поєднанням натуралізму актора і конструкції в оформленні з легкої руки мейєрхольдівського “Озера Люль”; ці настановлення вичерпали скоро арсенал уміння, що їх потребував давати російський режисер. І український актор вже починає приймати знайомі риси самовпевненої провінціальної знаменитості. Він котирує свою марку на акторській біржі, він привчається оберігати своє положення. Він мав прекрасні рецензії, а Іван Іванович та Марія Петрівна, що були навіть за границею, казали йому, що він краще Моїсси (про Чехова нічого казати). Він звикає апріорі одкидати всяку другу установку, що збиває його з такої ідилічної позиції. Він загубив усяку самокритику, він починає губити цю величезну цінність, що характеризує всякий ріст театральної справи і яку досить він мав, цебто — підпорядкування себе і своїх дріб'язкових інтересів великій справі, якій служив.

Український актор занадто рано думає, що виріс із штанців піонера. Може, тут винні шляхи, по котрим іде його театр; може, винне оточення, що плюсло і по-міщанському розв'язує театральну справу; може, винна його некультурність, що може вмістити тільки азбучне мислення; а над зростом його культурності не працює ніхто і нічого — це інша справа. Фактом, одначе, зостається те, що в розумінні культури театральної за всі роки у своїй масі він дістав тільки: танцювати фокстрота, трошки пластики, якої не вміє використати, поганенько триматися у фракку, але по-старому по суті він зостається дилетантом, за якого грає грим, костюм, ситуація та літературна фраза. Все грає, тільки не він. І коли він вже тепер самозадоволено спочиває на лаврах, то справа робиться трагічною. І це тим більше боляче, що український актор нової, післяреволюційної формації, як громадянин, безперечно, заслужив собі довговічного пам'ятника.

Український режисер до революції, коли не рахувати тих кількох імен, що створили тодішній український театр, яких в час революції в більшості не було вже в живих, режисер українського театру був швидше режисером-адміністратором, що все ставив по традиційних зразках, аніж творцем, вихователем, проповідником. Коли у всьому європейському театрі процес акцентування примату режисера на театрі був закінчений — наші об'єктивні умови дозволили спромогтися на цю природну фазу розвитку театру тільки на межі революції 1917 року.

Неясні прагнення бродили в головах тих небагатьох інтелігентних молодих сил, що трималися тоді українського театру, ще і до цього часу. Але не було традиції, не було певності, не було об'єктивних умов. Коли вони з'явилися, новий режисер виступив, як самоук, більш чи менш підготований, з більш чи менш глибокою інтуїцією. Самоук — це непогано.

Багато ми знаємо із історії людей, навіть великих людей, що були самоуками. Бо й папа сучасного російського театру Всеволод Емільєвич у тому, в чому він найсильніший, — також самоук. І по суті самоук. Біда тільки в тому, що український самоук-режисер працював в атмосфері провінціальної роздробленості і розумової та культурної залежності. В атмосфері не культурно-творчого життя, а життя культурно-підпорядкованого, в атмосфері адміністративності. Тому він не диференціювався внутрішньо, не збагачувався, не розвивався, не ріс під впливом оточення, шукаючого, кипучого, диспутуючого, досягаючого, викидаючого винаходи і гасла як у мистецтві, так і в науці. Кволо і десь заховано для нього протікала поруч культурна боротьба в літературі, в малярстві, навіть у громадському житті. Вона так мало по суті зачіпала театр, і зачіпала, здавалося, поверхово.

Не зачіпала, у всякому разі, безпосередньо предмета його головного інтересу, зв'язаного з вивченням абетки свого майстерства. І тільки ті, що не були філістерами, в кому була жага не тільки вузького професійного пізнання, але й пізнання взагалі, що добивалися формування світогляду не менш, як майстерності, що не уявляли собі одного без другого у творчій роботі,— тільки ті зуміли привести гору до Магомета, зуміли встановити постійні русла зносин із всесвітньою, в тому числі і російською, громадською та мистецькою думкою. І тільки в них майстерність пішла далі абетки і далі штампів славних і загально визнаних зразків.

Але філістерів у театрі більше, чим інших, як і скрізь, нарешті. І тому в масі український режисер далеко відстав від того, чого вимагає сучасність. У своїй майстерності він здебільшого дилетант, його грамотність у більш-меншій орієнтації в самих ходких нечисленних популярних формах театру; в масі він принципіальний консерватор, і все-таки зітхає за "старими добрими часами" в театрі, з труднощами приймаючи ті новаторства, що їх вже і обиватель усвятив. І та сама самозакоханість, та сама самовпевненість, відсутність самокритики, що в останній час позначилися і на частині українського акторства. Він рятує свою оточену тисячами небезпек самоповагу і віру в себе нікчемними рецензійками та "мнінями" Марій Петрівен та Іванів Івановичів. Безконечна ідилія: глядач і критика задоволені ними і нічого більшого від них не вимагають, а вони задоволені глядачами і критикою і теж від них нічого не вимагають.

А час такий, що якраз від режисера вимагає максимуму знання, уміння і громадської свідомості. Треба виховати актора і старого, і зовсім молодого, виховати глядача, стимулювати драматургію, зводити до одного знаменника всі елементи молодого театральної культури, зробити її досконалим засобом революційної сучасності, пролетарського будівництва нової культури національної. Появляється, правда, в останні роки із вузів, а то й з театрів режисерська молодь, одначе її можливості у величезній більшості ще неясні, до того ж революційна хвиля переоцінки цінностей виробила у них специфічно шапкозакидательські настрої не тільки по відношенню до кого б не було; це прикмета всякої молодості, але що найгірше, по відношенню до чого б то не було. Це ознака недостат-

ків загальної освіти і загальної культурності. Небезпека цього в тому, що при загальному відриві від традицій театральних, при відсутності ustalених критеріїв нової театральної культури, роблячи із звичайного варіанта непережованої добре існуючої вже театральної форми, роблячи з цього “революцію” в лапках, заражає наше театральне життя прикметами вульгарнішого “арапства”.

Художник у театрі — найближчий помічник режисера; це зовсім окрема глава в нашій театральній історії і в сьогоденній театральній ситуації. Ми не знаємо особливо відомих імен декораторів в українському театрі до революції. Переважно це були кустарі, що однаковими штампами обслуговували всю провінцію, в тому числі й український театр. Тільки в час революції появилися на театральній афіші імена художників, відомих у своєму мистецтві. Крім Івана Бурячка і Судомори, що почали вводити в театральний український пейзаж стилізаторські прийоми, виступили в театрі вперше такі майстри, як Бойчук, Кричевський, здається, М. Бурачек. Але їхня робота була лише випадковими гастролями, і впливу на театральне оформлення вони не мали.

І в цьому відношенні революцію зробив “Молодий театр”, що в складі своїх працівників мав знаменитого Анатолія Петрицького, одного з найкращих майстрів костюма і театрального оформлення в нашій сучасності. По лінії свого мистецтва він проробив у “Молодому театрі” всі ті віхи формальної революції, що були тоді на часі. І хоч, з присущою йому страстю, він захищає свою дуже індивідуальну фізіономію кольориста і реаліста, однак, як те показала його недавня робота в театрі,— принцип будівничості конструктивізму з його дальшими висновками йому не чужий, і, напевне, свого останнього слова в театрі він ще не сказав. Особливе місце в справі матеріального оформлення театру займає Вадим Меллер, що прийшов у театр пізніше, він провів на сцені “Березоля” всі етапи формально-експериментального процесу, що його одночасно проходила вся європейська сцена.

Цей першорядний майстер — великий активіст, тим що він дав українській сцені до двох десятків учнів, серед яких такі, як Шкляїв, завойовували собі вже певну відомість доброю школою, вдумливістю, принципіальністю і талановитістю розв’язування кожночасних завдань. В цілому ділянка художньо-матеріального оформлення спектаклю у нас міцніша. Хоч не треба забувати, що на провінціальній сцені робляться по цій лінії і досі ще не раз жакливі і бездарні речі. Але саме важне те, що ця ділянка забезпечена людьми і що по культурі своїй вона стоїть на європейському рівні.

Гірше стоїть справа з театральною музикою. Бо хоч добрих музик у нас не бракує, хоч поміж ними є такі імена, як Вериківський і Козицький, але за час громадянської війни кращі музики виемігрували в Москву й Ленінград, завдяки чому Україна і Київ утратили своє значення великого і важливого центру музичної культури, яке вони мали досі. Харків і Одеса ніколи цим не славились. Про підростаючий молодняк щось мало чути.

Ще гірше стоїть справа з хореографією. Це мистецтво ніколи на Україні високо не стояло. Кількарічна робота Ніжинської в Києві поклала гли-

боке тавро на танок і пластику на Україні, але зв'язаних з Україною учнів, педагогів і майстрів вона не залишила. В цій ділянці ми цілком здані на випадковості московського ринку. Перебиваємося гастролерами, в кращому разі — гастролерами із Москви, в гіршому — провінціальними роз'їжджаючими халтурниками. І навіть коли попадає до нас хороший майстер вроді Голейзовського, ми не тільки не вміємо його використати як педагога, але навіть як майстра-постановника, охотно замінюємо такими безталанностями, як Боголюбов.

Драматургія — цей стрижень, одухотворяючий і годуючий театр, — одна із найважливіших і найістотніших проблем всякої театральної культури. Одначе її місце тут у третій черзі для сучасного театру. Це мистецтво зараз ніде не стоїть на потрібній висоті. В ньому вирвана провідна роль у театрі. Реакція проти літературщини в театрі триває ще й досі. По відношенню до радянської сучасності, по відношенню до сучасного театру особливо наша драматургія зосталася далеко позаду. У наших драматургів занадто мало, так скажемо, волі до форми, вони бояться карколомного експерименту, бояться формальної крайності в своїй роботі. Вони забувають про знаменитий афоризм Кокто: “Мистецтво — це така драбина, що на ній шабля не перескочиш, а коли перескочиш, то напевно повернешся назад”. Цю істину варто було б у другому місці повторити для нашої режисури. Вона вірна для всіх мистецтв.

Всяка еволюція напрямків є закон, обов'язковий для всякого митця, — закон, якого уникнути не можна. Не перебувши органічно футуристичного здвигу, наприклад, не можна стати нашому сучасникові конструктивістом. Не переживши конструктивізму у своїй творчій роботі, не можна думати про справжню завтрашність художнього продукту. Немає нічого більш безнадійного, як принципіальна завжди й у всяких обставинах установка на банальніші форми “реалізму” в лапках та натуралізму, в яких ми виростили. Буржуазна Німеччина, країна ідеалістів, як вона себе гордо називає, дала в час імперіалістичної війни зразок того, як література може вести вперед навіть форми театру. Це був німецький експресіонізм, але німецькі експресіоністи при всій їхній одірваності від справжнього стрижня історії були типовими активістами, які щось од світу хотіли, якимсь хотіли його бачити, якимсь змінити. Наша драматургія, хвора на плоске розуміння реалізму, в кращому разі описує життя, не відриваючись у формі від усталених, звичних зразків старого реалістичного побутового театру.

Наш драматург може тільки любити споглядально, а коли він хоче, коли здається, що він хоче чогось од життя, — то виходить або макулатура на зразок драматизованого підручника політграмоти, що їх, до речі, не соромлячись, друкують навіть у таких журналах, як “Червоний шлях”, або фантастичні ситуації з безкровними постатями — драматургія, про котру (і правильно) сказав колись навіть буржуазний критик Юліус Баб приблизно так: “Я не вірю в таку драматургію, бо не бачу тих нових людей цієї нової класи, за яку вони говорять, я не вірю в ту класу, за яку стоїть квота драматургія”. Наші драматурги, майже без виїмків, у розумінні ступеня культури, на котрому вони стоять, не дійшли ще до маленької істини,

що реальність, яку малює художник, є завжди його внутрішньою реальністю, його світовідчужанням, тобто світом у його відчуженні, його суб'єктивним образом світу, а цей внутрішній світ є або хотінням, стремлінням, або спокійно переварюючим споживачем. І коли з того погляду подивитися на нашу драматургію, то не оберешся ніяк від враження: революція до нас прийшла, щось з нами зробила, дала трохи змінені моделі, але ми самі її ніколи не робили, кровною нашою справою вона ніколи не була; в її вогні нас не перегартовано.

Зараз більш як коли потрібна нам нова, своя драматургія. “Мандат” Ердмана, помимо того, що слабка п'єса, в Москві б'є приблизно по меті. У нас він тільки зверху лоскоче. Радянськість і соціальна революція взагалі в свідомості громадянина є або завойована позиція, або позиція, яку треба завоювати, руйнуючи струхлявілі підпірки старих ідеологів, орудуючи зовсім іншими темами, що в міру деталізації виходять із кола загальнолюдських чи загальносоюзних і набирають характеру національного, тобто зв'язаного і з минулим, і з сучасним певної етнографічної території. І не тільки в темах річ, а просто тут, на Україні, ми маємо других людей, під іншим культурним впливом вихованих.

Особливе й не останнє місце серед елементів театральної культури займає критика. Найменше з'ясована в своїх завданнях, найменше зв'язана з усією історією українського театру, химерна випадковість, єдина ідеологічна ділянка, що працює собі поза всяким планом, чиїм би то не було, свого роду дармовис, і значення її повинно було бути великим, і даремно про неї знімається два рази щороку питання. Це як камінь у воду, або “а Васька слушаает да ест”. Критика може, критика повинна відіграти велику роль в нашому театральному будівництві, і зовсім безпідставно думають, що її ніхто не читає. Це нормальна річ, коли ви з уст обивателя почуєте критичну аргументацію словами рецензії в ранішній газеті. Критика — велика сила, що виховує смак широкого глядача, не менше як сам театр. Критика сформує критерії оцінки мистецького продукту в головах читачів, вона звертає увагу на одне істотне, одвертає увагу від другорядного.

Хороша критика привчає сприймати суть, глибоку суть, а не дивитися аналітично. Вона теж до певної міри наука; хороша критика завжди співтворча спектаклю, вона набирає тим самим суб'єктивного відтінку, як не яке мистецьке, цебто чуттєве узагальнення. По відношенню до спектаклю вона залишає завжди певне цілісне враження.

Вимагати від критика абсолютної об'єктивності — доктринерська нісенітниця. Особливо на найпередовіших позиціях впливу на маси у щоденній пресі — там її завдання майже тотожне з мистецтвом настроювати на певний лад по відношенню до мистецького продукту. Одначе є речі, і речі самі істотні, що до них хороша марксистська критика, безперечно, мусить бути об'єктивною. Це соціально-політичний момент у спектаклі, і його формальний бік витікає з певної об'єктивної театральної науки. Ця філософія спектаклю, про яку ми особливо радо хочемо почитати у журналах, розрахованих на більш усидчиве читання, аніж щоденна преса. Тут, у щоденній пресі завдання критика — утворити для спектаклю і для

театру такий резонанс, що відповідав би політичним інтенціям у театральній справі пролетарської партії.

Хороша критика, нарешті, повинна розшифрувати шляхи, по котрих розвиватиметься театр, і не тільки для читача, але й для театру. У творчому процесі мистецькому завжди є певна доля ірраціонального. Недарма один дуже великий режисер радянський сказав по секрету: “Собственно говоря, я и сам не знаю, что я делаю”. Нашу критику, у всякому разі, ніяк не можна назвати хорошою критикою. Наша критика виховує критерій, смак? Нічого подібного! Масові сцени в халатно-нашвидку “состряпанной” виставі Блюменталь-Тамаріна прямо-таки “великолепны и замечательны”. Для справді майстерних масових сцен Тягна в “Жакерії” таких епітетів не знайшлося. Гра Блюменталь-Тамаріна, цього “душки” для провінціальних підлітків, заслуговує в нашої критики тих самих, а то й більших похвал, аніж гра справді талановитих, свіжих і грамотних, і перш за все до кінця сучасних майстрів. Ідіотизм столичного московського обивателя театр “Семперанте”, про який там, у Москві, ніхто й доброго слова не сказав, у нас, у столиці України, вітають аж он які рецензії! Я не хочу їх цитувати, бо чорт би їх забрав, ті самі рецензії, але всякий, хто цікавиться, може перевірити. Гастролі Зеркалової і Корнева, цієї провінційної малокультурної дрібноти, — ось критерій хорошої гри, іноді навіть критерій хорошого спектаклю. А коли, не дай Господи, прибутком від гастрольних вистав зацікавлена яка-небудь організація (наприклад, Помдит, Червоний Хрест), то будь ця вистава безбожнішою халтурою, — критика скаже: “Дивіться і повчайтеся, оце гарний спектакль”. Це просто безмірний цинізм, це непошана до самих себе. І коли згадка про критику театральну викликає завжди усмішку, то по заслугах.

У величезній більшості з театральними рецензіями в наших газетах взагалі не можна рахуватися. А коли й рахуватися, то як з фактором, об’єктивно шкідливим, дезорганізуючим і деморалізуючим.

Наша критика і об’єктивність? Нічого подібного! Для того у неї занадто мало, — часто навіть елементарного, — знання театральної справи, про орієнтацію ж у процесах розвитку театру не може бути взагалі ніякої мови. Коли суб’єктивність — то не співтворчого спектаклеві характеру, а спекуляція дрібним крамарським розумцем, що далі перших чотирьох правил арифметики не пішов. Він бачить дрібні помилки і сліпий для кардинальних, основних речей спектаклю, що, безперечно, позитивні. Він пише бали: п’ять, один, три... Він абсолютно не творчий і не підозріває навіть, яке його місце і яка його роль.

І проте він, критик, об’єктивно все-таки залишає певне враження від спектаклю, якимось до спектаклю настроює. Коли він талановитий, його рецензія має тон абсолютно довірливий, наївно захоплений, та ще до того мова йде про театр із “патентом”; недбайливо закинуті ноги, зневажлива усмішка, коли мова йде про спектакль без “патенту”, а то й без “паспорту”.

Рецензія Богуславського, про яку я казав, увійде в історію, як пророчистий символ. Нещасний “безпачпортний” український театр! Скільки іді, недовірливої зневаги, випадів на твою долю від критики господіна Синельникова!



От, наприклад, я, один із найголовніших контрабандистів “безпачпортної” української культури, попав у Москву тільки весною 1923 року, тільки після прем’єри “Газу”. Тоді тільки вперше я мав змогу побачити вистави театру Мейєрхольда, що мені дуже подобались, і вистави “Камерного театру”, які мені зовсім не подобались. До того часу я фізично не міг бачити передового російського театру. На гастролі в Київ у той час ніхто не їздив, а Київський театр у себе вдома — я краще бачив. Яке ж було моє здивування, коли тут, у Харкові, рецензії на спектакль “Газ” обдарували мене, крім знищуючої погордливості тону, ще й закидом у безперечному формальному плагіаті од “Камерного театру”; “біомеханіки” в спектаклі “не менше, чем у ее изобретателя Мейерхольда”. Оце був номер! Шановний провінціал, очевидно, не розуміє, що закони мистецької революції однакові для всіх, що коли після імперіалістичної війни вперше зішлись руські та західноєвропейські художники, — вони побачили і констатували, що в основі розвивалися (весь час позбавленості від взаємного впливу) по тих самих магістралях. Він не розуміє, що і Крєг, і Рейнгардт, і класика, і Брам, і китайський та японський театри, і прийоми середньовічного балагану доступні не тільки для Мейєрхольда в Москві, але й для нас — у Львові, в Харкові. Як це не смішно, але для нього це Америка, він не розуміє, що в обставинах великого здвигу у всесвітньому мистецтві всяка свіжа голова, при всій різноманітності комбінацій, буде робити, по суті, те саме, що й другі. Це тільки був початок. Я міг би вам показати рецензії на “Джіммі Гігінза” в “Комуністі”, де фальшовано дати московських постановок, щоб доказати залежність “Джіммі Гігінза” від московських театрів.

Нічим, як тільки фальшуванням, не можу назвати слів т. Пельше, сказаних на диспуті в Москві в 1925 році і опублікованих в книжечках, що вийшли під заголовком “Пути современного театра”, де він докоряє мені, м’яко висловлюючись, заїмствованиями у Мейєрхольда, що позначалося, наприклад, у однаковості деяких принципіальних розв’язаннях завдань у постановці Мейєрхольда і в моєму “Макбеті”. Я не берусь заперечувати, що літаючі щити в “Д. Е.” та в “Макбеті”... одне і те саме, що проведена через щити погоня — і там, і тут однаковий прийом, але ж, виступаючи публічно, критик мусив би перевірити; його обов’язок дізнатися, що “Макбет” поставлено на цілих три місяці раніше, ніж “Д. Е.”. Не міг же я, режисер, у Києві знати, що буде через три місяці в Москві.

Це все дрібниці, дрібниці, дрібниці!..

В серйозній компанії за таку дурницю, як якийсь там прийомчик, сперечатися не будуть. Дарма, що таким змістом заповнене театральне життя в Москві. Це дурниця, але що ж робити, коли ми живемо в такій обивательській атмосфері, і що ж робити, коли обиватель часто має вплив на театральну політику, коли обиватель од критики утворює біля театру атмосферу принципіальної зневажливості, недовір’я і підозріння в плагіюванні. Треба ж, нарешті, бути критикові настільки грамотним, щоб зрозуміти, що коли два театри в різних кінцях Союзу одночасно розв’язують похуже завдання, та ще й на схожу тему, то може трапитися і формальна схожість, як це було, наприклад, і з “Напередодні” (“Пролог”)

і “Петербургом” у МХАТі. В обох постановках є один схожий момент. Там розв’язували мотив “петербурзького туману”, тут розв’язували мотив віддаленості траурного спогаду. Грамотний критик повинен був розібратися, звідки ця паралельність. Було б інтересно, просто академічно інтересно, як туман і далекість утворюють зовсім схожу форму, як вони в певній площі творчого процесу можуть бути одним і тим самим відчуттям. Але ні, наш критик дбайливо занотовує: цей прийом використано у МХАТі-другому. Він робить, по суті, те саме, що робила одеська критика, починаючи або кінчаючи майже кожну, зауважте — майже кожну, рецензію на наш театр словами: “Конечно, Курбас заимствует у Мейерхольда и Таирова, но...” і т. д. Що там грав роль суб’єктивний політичний момент, у цьому нас переконує вся історія з українською оперою в Одесі. Але шановний критик з Харкова приносить об’єктивно політичну шкоду (діючи відрухово од общеруських атавізмів).

Я не знаю, яке свідоме хотіння, свідоме відношення до українського театру згаданої більшості критики; я хотів би, щоб і ті, і другі факти такого роду були наслідком не тільки ще не пережитого атавізму, я хочу вірити, що вони переживуться, але одне мені все-таки хочеться іноді зауважити від імені нового українського театру декому із наших критиків: товариші, коли у вас іноді трапляється погана звичка протекціонально похлопувати нас по плечу, так “бросьте это”. Є в українському театрі приклади, до плеча яких вам не дістати. І до чесної і все ж таки не безталанної роботи в таких диких обставинах, в яких працюємо ми, треба відноситись з належною повагою. А головне, киньте органічно якимось розділяти на “ми” і на український театр — не “ми”. Тільки тоді ви станете дійсним активом молоді української театральної культури, коли ви відчуєте, що Харків — це ваша столиця, що революція є ваше діло, а не назадняцтво, тоді тільки замовкнуть атавізми.

Те, що я спинався так довго на критиці, зовсім не значить, що я занадто переоцінюю значення критики в театральній справі. Я тільки знаю, що серед українського громадянства не перевелось із віків рабства заховане невір’я у власні сили. Я був свідком хамських розмов про український театр і, зокрема, про “Березіль”, що велися українською мовою, і, з другого боку, треба оговоритись, і дуже категорично, що є критика і у нас, до якої не може відноситись усе сказане.

Це перш за все частина київської та харківської критики на російській мові. Частина ж українських газет — це переважно випадкові гостролері із других ділянок культроботи, і про неї, як про щось постійне, з певним обличчям, говорити ще зарано.

Тепер пора спинитися мені на вихідній точці, що завершує театральні факти,— на тому величезної ваги і значення факторові всякої театральної культури, що зветься глядачем. Він у величезній мірі визначає театр і його форми. Коли він культурно однорідний, тобто коли національна культура виразно і до кінця акцентована формою, змістом і інтересами певного пануючого класу, його театр, як правило, буває в стадії розквіту. В перехідні епохи, як от наша, коли виведено із спокійної колії всі норми людського співжиття, форми продукції, коли перетасовано всі класи і

проміжні громадські угруповання, коли в усталене, спокійне море феодальної ідеології та психології вдерлася повна і жива напругість нового класу, нової філософії, нової суспільної моралі, в час, коли скаламученість буття бореться поміж осіданням, попередній дореволюційний стан, і закріпленням нового стану і розсуненням для нього нових перспектив, ведеться по всіх фронтах завзята боротьба,— тепер, коли нова класа ще не вспіла до кінця акцентувати форму життя інтересами і своїми світовідчужуваннями,— тепер, звичайно, не може ще бути мови про культурну однорідність нашого глядача. Тут різниця не тільки поміж групами класового порядку, тут різниця робітника від робітника, трудінтелігента від трудінтелігента. Наша культура, як певна однорідність, ще тільки в процесі становлення. Тому зараз надзвичайно легко покласти любий театр на “обе лопатки” заявою: “Це цьому дядькові не сподобалося, а той робітник не зрозумів”. Не можна пристосувати до нашої сучасності одну з тих “вічних” в лапках істин, що театр повинен бути однаково зрозумілим і однаково приємним для всіх. Не повинен, бо не може. І довгий ще час, напевне, аж до остаточного формування нового комуністичного устрою, до якого йде наше суспільство, потрібні будуть посередні, розраховані на різні групи населення форми театру.

Так воно на практиці і є. Говорячи про великі драматичні театри типу “Березоля”, що нас в даному разі найбільше цікавить, займемося його глядачем. Хто ж той глядач? Це, по-перше, робітниче-селянська інтелігенція, робітничий актив і середняк, це трудінтелігент, службовець і вузівець. Це та маса, на яку орієнтуються центральні драматичні театри. Але ж робітництво відвідує театр тільки в свято та перед святом, забираючи головним чином тільки середні або дешеві квитки. Вузівці — це тільки гальорка. А головну масу величезної більшості спектаклів складає різної масті трудінтелігенція, службовці і звичайний дрібний обиватель, і навіть непман. Вони-то головним чином і диктують театру свої уподобання, від них головним чином і залежить театр матеріально. По суті, ці ясно розмірені соціальні нашарування теж не являють з себе в кожному випадкові якоїсь культурної єдності навіть у межах кожного угруповання зокрема. В більшості ідеї пролетаріату їм чужі, і до них вони відносяться завжди більш чи менш скептично (де найбільш розповсюджена творчість теж злобних анекдотів на революцію та її діячів), але ж радянську владу вони приймають, бо при ній можна жити та заробляти, як то було цілком, як у давні часи. Він навіть не монархіст, а просто обиватель, як представник культури, як носитель певної ідеї, він і банкрут. Він — мімікрія, він спасає свою душу при всяких умовах, він не несе ніякої нової форми життя. Через це він не може зрозуміти прагнень мистецтва, становлення нової форми мистецтва, встановлення нового життя через мистецтво.

Дух конструктивності, властивий всякій творчості здорового класу, йому абсолютно чужий і незрозумілий. Конструктивізм у сценічному оформленні він може ще прийняти, і то тоді, коли той перестає бути конструктивізмом, робиться естетичною формою. В чистому вигляді він для нього занадто патетичний, занадто здається умовним, а всяка умовність — це вже і є, по суті, пафос. Він любить сире, натуральне, саму голу

натуру або принаймні її імітацію. Вабить його до театру не його мистецтво, а особистість актора: він любить голе м'ясо на сцені, безпосередньо грубу емоцію, особливо в сентиментальних тонах, бо це інтерес його життя: він вічно і завжди споживає життя, але він його не творить. І от цей обиватель, нарешті, перекричав усіх.

За свої гроші він хоче мати своє мистецтво. І коли те, що йому подобається, часом подобається і робітникові, він ладен гукати на весь світ свою перемогу, між тим як це сумне явище лише зайвий раз підкреслює те, як глибоко в наших робітників та в комуністичній інтелігенції сидить ще психологія, вкорінена буржуазією та феодалами. Але це закон: громадсько-психологічні процеси завжди спізнюються проти економіки і політики. Феодалний закон мистецтва після Великої французької революції був повалений тільки через тридцять років після революції. Проте паралелі бути не може. Користуючись з досвіду того часу, ми вбачаємо процеси в їх взаємній залежності і, маючи ясну мету, хочемо ними керувати. Здобути ту масову публіку, мати аншлаги від міщанства і обивательства — найлегша справа. Якнайбільше сировини на сцену, якнайменше роботи, творчості, оригінальності. А для цього треба здати пролетарську позицію і попливти за водою.

Ось у цілому і в основному наша культура, театральна ситуація, за виїмком вузькоформальних питань, що їх тут зачіпати нема потреби. Тільки на фоні цієї картини можна розібратися в правильності чи неправильності шляхів театру, яким я керую.

Так от, говоритимемо про театр “Березіль”. Що таке “Березіль”? Історично — це продовження тієї лінії у відношенні до сучасності, яку намітив і три роки запроваджував “Молодий театр”. Тільки “Молодий театр”, вирісши під змішаним впливом класики і модернізму, неоромантики і символізму Ведекінда і Петера Альтенберга на театрі, під впливом цього оригінального різностильного букету, що так прекрасно ілюструє культуру зарозумілого багатого буржуа при тодішній конкретній громадській обстановці,— був театром еkleктики і стилізації. Але до певної міри. До певної — через те, що стрижнем його програмових робіт був той активізм світосприйняття і відношення до життя, що в той самий час розбуяв у Німеччині у велику хвилю експресіонізму. Ця психологічна установка зародилась і тут, і там під враженням розташованої у всіх кінцях світу незлічимої сили війська; то був час, коли на людину впливав не образ поодинокого, не побут з його дріб'язками, а великі здвигові лінії і безконечна вибухова динаміка.

Для експресіоніста Годлера це значило, що, йшовши лісом, ви не бачите конкретного дерева, а лише ритм вертикальних паралелей. Звідси в “Молодому театрі” замилювання в масових постановках, де форма, як відомо, відходить від індивідуума. Звідси трохи експресіоністичний відтінок навіть в такій стилізації, як “Едіп-цар”, а безалаберна імпровізація “Іван Гус” була, безперечно, першим експресіоністичним спектаклем у тодішній Росії. Постійний зв'язок із культурою довоєнної Європи мав “Молодий театр” тільки через малярство і музику.

Італійські футуристи мали для “Молодого театру” менше значення, аніж, наприклад, французькі імпресіоністи, з яких на мене особисто впливав найбільше Сезанн з його тенденцією до об’ємності, до виходу із двомірності; Гордон Крег із своїм постулатом лінії в акторському мистецтві, актора-зверхмаріонетки доповнює цю картину впливів, що при наявності і певної зовнішньої ситуації (реакція проти натуралізму) склалися в той культ фіксованості, захватності, конкретності,— перш за все, природно, по лінії жесту і мізансцени,— який і досі в поширеному вигляді живе в “Березолі”. Ось чому перехід до конструктивізму після останнього експресіоністичного екстрему, як от “Газ”, був для “Березоля” природним і кінцевим. “Газ” — це була крайність, тому що далі загостреної піраміди тіл у виразі безпосередньої динамічності йти не можна. До речі, кажучи про експресіонізм, я маю на увазі не соціальну і філософську орієнтацію німецьких експресіоністів, а певний формальний метод і певні психологічні змісти, що в свої історичні моменти виходять поза рамки класів, як всякий масовий психоз. Це все я кажу до того, щоб розбити певні фальшиві уявлення про “Молодий театр”, як театр чистої стилізації, і щоб формальні шляхи “Березоля” пояснити хоч в коротких словах, але в певній історичній перспективі.

“Молодий театр” розкладав, деструктував ту частину буржуазної ідеології, що називається буржуазним театром. “Березіль” продовжував цю роботу, зв’язуючи її із змістом агітки протягом перших років свого існування. І тільки в одному “Березіль” є діаметрально протилежний “Молодому театру”. “Молодий театр” розглядав мистецьку справу і свою роботу автономно, саму в собі, а “Березіль” ставить її в цілковиту залежність від економіки і політики, кладучи в основу своєї роботи її громадську доцільність. “Березіль” — театр пролетарський, революційний не тільки в формальному, але й, перш за все, в громадському відношенні. Внаслідок цього “Березіль” ніколи не зосереджувався виключно на своїй безпосередній мистецькій продукції, а весь час намагався і намагається в своїй роботі охопити всі ділянки театральної культури і впливати на них. Тому в перші роки його існування, спираючись на ентузіазм своїх співробітників, “Березіль” утворює шість майстерень, де виховується новий акторський молодняк і нова режисура. У всесоюзному масштабі “Березіль” — взагалі єдина організація, де планово виховується новий режисер. Завдяки цій громадській установці “Березіль” завжди знаходив час для проробки і теорії своєї роботи, і принципів своєї майстерності, і тому він має, хоч і дещо в наполовину сирому вигляді, в розумінні планової систематизації на папері, свій метод акторської гри, акторського і режисерського виховання, режисерського підходу до ставлення, наскрізь оригінальну, самобутню і своєрідну теорію, що логічно впливає із всіх послідовних етапів його творчості; більше того, в ділянці вузької техніки він розробляє і опрацьовує навіть свою термінологію.

Ці свої досягнення “Березіль” не замикав у вузьких стінах свого колективу; навпаки, в Києві при своєму режисерському штабі він організував клубну станцію та методологічну лабораторію клубної роботи, які згуртували керівників драмгуртками всіх київських робітничих і червоноармій-

ських клубів, що дало надзвичайно прекрасні наслідки. При режисерському штабі існував у перші роки праці “Березоля” цілий ряд станцій, що так чи інакше поглиблювали культурно-театральну справу. Не обійдено було там навіть справу української театральної термінології, що при участі кількох членів Всеукраїнської академії наук виросла у доволі солідний матеріал.

“Березіль” заклав перший на Україні театральний музей, віддавши його на піклування Академії наук, бо більшість театрів із дрібної групової ворожнечі не хотіли надсилати туди своїх матеріалів. Станція сільського театру проробила свою роботу з хорошими наслідками, але вони, на жаль, лишилися на папері. Мандрівного сільського театру, організація якого доведена була до закінчення першої стадії (виготовлено цікавий план, підбрано і написано п’єси, набрано кістяк трупи), але підняти його “Березіль” не міг, а підмога збоку не поспіла, і все це робив “Березіль”, одриваючи карбованці від тих мізерних коштів, які він отримував. Адже був, здається, час, коли “Березіль” отримував найменшу субсидію з-поміж усіх театрів на Україні. “Березіль” навіть спромігся, не дивлячись на все, видавати в свій час театральний журнал, звичайно, за рахунок харчів своїх робітників та їх ентузіазму. Все це говориться до того, щоб підкреслити суто громадянський характер березільських установок. І вся ця робота мусила розвалитися за відсутністю будь-якої допомоги. Своєю критикою безграмотності і некультурності тодішніх “вождів” українського театру “Березіль” здобув собі тільки неприязнь і ворожість, що досягла навіть кабінету т. Пельше.

Ця громадська позиція лягає, природно, в основу шляхів “Березоля”, його мистецької продукції. Театр, як і всяке мистецтво, в епохи, коли новий клас приносить новий зміст і накидає світові новий порядок, мусить не забувати акцентувати свою виховну роль. Лише в епоху занепаду, в часи вмирання класу, що себе пережив, театр став забавою, чистим відпочинком, розвагою. Звичайно, майстерне мистецтво завжди несе з собою відпочинок. Тепер це культурно-соціальна установка, через яку пануючий клас настроює глядача в потрібному для себе напрямі, конкретно на своє світовідчуження і своє світорозуміння.

Наука вчить нас, що мистецтво заряджає глядача безконечною низкою умовних рефлексів і постійним повторюванням їх намагається ці умовні рефлекси зробити постійними, добитися того, щоб перевести їх у характер постійних різких рис цілого індивідуума. Через мистецтво пануючий клас формує всі шари нації на свій образ і подобу. Тут справа в тому, щоб сьогоднішнє гасло завтра зробилося інстинктом, а начитаний світогляд — органічним світовідчуженням. Це світовідчуження мусить оформлюватись у відношенні геть до всього: до простору, часу, роботи, моралі, етики минулих епох, сучасності, майбутнього, до класів, рас і націй.

Театр пролетарської диктатури, як і взагалі мистецтво нашого періоду, не може бути тільки пасивним відбитком економічних та суспільних процесів. Економіка і політика викликають нас на активне відношення й активне втручання в мистецтво і, через нього, у світові і місцеві події. Тому треба розглядати мистецтво в динамічному процесі передачі світовід-

чувальних ідеологічних змістів, а не в його статичності. Немає і не може бути ні стабілізації, ні повороту назад.

Стабілізацію в мистецтві дозволяють собі на Заході, де у Франції паує неокласицизм з Северіні на чолі, що кохається у “вічних” гармоніях та “вічних” симетриях (те ж саме, до речі, так гаряче увесь час рекомендує для нашого мистецтва і т. Пельше).

Стабілізацію може дозволити собі фашистська Італія, де неокласика стала модою дня, як не дивно, та Італія, що завжди була музеєм старовини, разом з тим культивувала і протест проти неї — футуризм. Але чи задовольняє нас наша культурна психологічна дійсність: культурна, психологічна? Чи маємо ми право зменшувати нашу активність, чи маємо ми право стабілізуватись у мистецтві? Є певна дійсність, що велить нам її змінити. Це не лівизна типу Арватова, який із своїми мистецькими установками військового комунізму лишається й досі в ролі одірваного від життя кабінетного доктринера. Ні, це та установка, що диктується конкретною ситуацією в розвитку наших культурних і суспільних форм. Немає догм, а є тільки теорія, що дає нам певність у нашій роботі і яку ми вправі змінити, коли в новій ситуації цього вимагатиме наше основне завдання. Так само і в формальних виявах мистецької продукції, де нема забороненого, коли воно буде доцільне. В наш перехідний час нема і не може бути стилю, на якому ми могли б стабілізуватись. Бо стиль наш — це динаміка становлення, це динаміка формальних тенденцій в мистецтві, що так само шукають свого завершення, своєї повності, так само, як шукає їх наше життя в економіці та політиці.

На Україні не можна й шкідливо говорити про реалізм. В масі український театральний діяч ще просто не розуміє цього слова. Він котиться до звичайного безвольного натуралізму, до грубого нутра, до тієї первопочаткової аморфності, в якій порядок дає тільки п'єса, що, по суті, цілком протилежна тому стремлінню до певних категоричних форм життя, яке характеризує нашу добу. Цей реалізм особливо неприпустимий у нас на Україні, де пролетаріат шукає нашого сучасного обличчя нації, розгубленого на сільських перелісках підневільних часів.

Колосальне завдання виростає перед нашим мистецтвом — змінити в корені світовідчуття нашої відсталості. Тут не можна бути лише еkleктиком і по-крамарському одважувати унції старих театральних форм. Тут треба добиватися сплаву старої буржуазної еkleктики і нашого нового змісту в зовсім нову театральну форму, однорідну й цілу, що маячить перед нами в далечині.

“Золоте черево” було карикатурою, в якій накреслився той особливий театральний план, що його не можна підстригти ні під гротеск, ні під буфонаду. Це береться од нової не пасивної, життя змінюючої установки. І тому так мало, так дуже мало людей оцінило “Золоте черево” по суті; півтори рецензії, та й по тому. Статтями задокументували це Микола Хвильовий та О. Досвітній, статтю якого ніхто чомусь не хотів надрукувати.

Правда, “Золоте черево” був тільки незакінчений ескіз. Оригінальне розв'язання ролі пейзажу подано сиро і випадково, звуковий монтаж, якому надано особливих нових завдань,— зроблено наполовину. В компо-

зиці п'єсу не перемонтовано, не вкорочено, суто ідеологічних моментів не загострено, так як це думалося в плані. А проте "Золоте черево", навіть у такому вигляді, для дотепного і грамотного режисера виробничого театру могло дати методологічних харчів так років на п'ять. "Золоте черево" своєю незакінченістю стало прообразом усього нашого цього річного сезону. Коротка підготовка — всього півтора місяця — і митарства з ВУФКУ, що відпустило акторів, на яких ставився спектакль, майже в день прем'єри, атмосфера скандалу, розчарування і перед, і за рампою, яку так вперто роздмухувало наше обивательство, перспектива такої самої долі всякого серйозного постановочного замислу в майбутньому збили з ніг всю напруженість, увесь мажор витривалості й розмаху, з яким ми приїхали в Харків. І лише свідомість, що це тільки етап, — дала силу вийти із сезону з честю і не здаючи основних своїх позицій.

Я переконався, що у нас абсолютно не розуміють, яке значення має час для серйозної мистецької роботи. У нас натискають на бізнесовий лозунг: "дайш кількість", тобто іншими словами: "дайш більше, та гірше", як то і слід у всякої принципово-провінціальної нації. У нас не знають, що театр — теж мистецтво, що продукт мусить бути вишуканий, дозрілий, продуманий, пророблений, не знають, що Ібсен двадцять раз переписував свої п'єси, увесь час їх переробляючи, що Флобер, щоб написати півтори сторінки, закреслив дванадцять, що Шопен тижнями підряд бився над одним якимсь пасажем. Це саме ми знаємо про Толстого, Тургенєва, де Бюффона, Достоевського й багатьох інших. Гоголь обробляв сцени місяцями і роками, а Врубель, здається, сказав: "Тисячу раз не виходить, а тисячу перший вийде". Мейєрхольд півтора року ставив "Ревізора". Не набагато менше затратував він часу і на інші свої вистави. Репетиції "Отелло" у МХАТі почали в жовтні 1926 року, а оголошують прем'єру на січень 1928 року. Так, це мистецтво! Це культура!

У Великоросії прекрасно розуміють, що всякий центр виробляє директиви й методи — установки та репертуар довгою, усидчивою, упертою, продуманою до кінця роботою, даючи методи і методологію провінції. Провінція прислухається до цього, годується, керується. Цей закон, умовлений буржуазною централізацією, що конечно, перейшов нам у спадщину. Ми це розуміємо і кажемо: "Не сміє бути в столиці, в центрі, що дає тон і характер театральної культури цілій нації, — не сміє бути театру, що кокетує із словом «виробничність».

Тому і в цьому сезоні, mimo всіх несприятливих умовин, ми воліли давати швидше сирові, недокінчені спектаклі, що грішили часом і зовнішньою неохайністю і внутрішньою незгладженістю; та, проте, в кожному окремому випадку ми ставили перед собою важку проблему, у згоді з нашим уявленням про театральну культуру, ми воліли саме це, замість того, щоб давати гладенькі, поверхово концептовані спектаклики, щоб здобути похвалу обивателя. В цьому відношенні і такі п'єси, як "Седі", і такий план, у якому поставлено "Седі" чи "Сава Чалий", не є ніякою здачею позицій. Це, щонайбільше, в деякому відношенні тактичний хід, зв'язаний з переїздом нашим у нове місто.

Тактика наша цього року була розрахована на найбільшу непомітність переходу від компромісного театру, тобто від театру імені Франка,



до театру більш категоричного, до театру однієї строго витриманої лінії, яким ми себе вважаємо. По-друге, ми хотіли собі завоювати право на дальшу роботу. А часом це здобувається тільки компромісом. І, нарешті, третє — це було те, що ми мали зробити *перші кроки* до створення центрального театру.

Як би тут не розкритикували нашого останнього сезону, ми цілком спокійні. Все, що в даних обставинах можна було зробити для того, щоб вивести справу українського театру із провінціального тупика — не задихнутися при тому в компромісах, по змозі призвичаїти до себе глядача, не допустити, щоб цей рік пройшов для нас як мінус для внутрішнього розвитку, росту, — все це ми, в міру сил, зробили. І на майбутній сезон наші завдання мусять конкретизуватися трохи інакше. Ширше, глибше, і вже по суті будівничої лінії. Подвоєна увага мусить бути звернена в нашій роботі на цю нашу повсякчасну тенденцію поєднання найглибшої ідеологічної концепції з зовсім простою, але не спрощеною образністю. На вимогу від обивателя “занимательности” відповісти особливою гостротою, яскравістю та міцністю форми. В репертуарі — продовжувати намічену цього року тенденцію (власне, були випадки в нас і раніше) пророблення в наших методах тем і зразків всесвітньої драматичної літератури. Зробити ряд замовлень п'єс нашим драматургам і тим літераторам, що ще себе в драматургії не пробували, на теми, що найбільш потрібні для сучасного моменту. Організувати біля нашого театру драматургічну лабораторію, ув'язану тісно із повсякчасною роботою творчого колективу.

Деякі заходи для здійснення цього вже проведено. Поповнити склад трупи свіжими силами. Заснувати біля театру школу-студію акторського мистецтва (російські театри навіть у провінції мають свої студії, про столицю нічого й казати, у нас же немає нічого). На міцніші рейки поставити виховання молоді режисури. Провести планову кампанію серед робітництва Харкова для притягнення його до театру і для налагодження відповідного ставлення робітничого глядача до його театру. Зв'язатися більше з профспілками. Всяким робом пособляти новим революційним колективам, що є в Харкові і часом під впливом “Березоля” народжуються. Утворити серед них ту атмосферу шляхетного революційного суперництва, атмосферу жвавих диспутів, обговорювань і ініціативності. Все це те, завдяки чому Харків, столиця України, в майбутньому перетвориться в справжній центр театральної української революційної культури.

Час вже зрушити з місця і справу з виданням українською мовою книжок і підручників по драматургії, акторському та режисерському мистецтву, з питань техніки театру і т. д., включно до термінологічного українського словника для театральної практики і до видання журналу чи бюлетеня, що штовхав би український театр на поступові передові позиції театрального мистецтва.

Український театр ховає в собі ті величезні сили й можливості, які з природи речі висовує новий клас і з новими перспективами нація. Треба тільки скасувати шлагбауми обивательської інертності і дати йому дорогу.

28.03.1927 р.

## ЗАКЛЮЧНЕ СЛОВО НА ДИСПУТІ “ПРО ШЛЯХИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ”

Товариші, звичайно, мені було б куди бажаніше, цікавіше, інтересніше захищати свій доклад, аніж, наприклад, захищати свій театр. На це я розраховував, роблячи свою доповідь, значніше зачепивши справу, широко зачепивши справу шляхів “Березоля” на фоні тих обставин у театральній культурі українській, серед яких “Березолю” доводиться працювати. Я сподівався, як це і говорив у вступному слові, що, може, таким широким охоптом внесу в цей диспут одміну від інших театральних диспутів, що він не зіб’ється на дріб’язки, як звичайно збиваються театральні диспути. На превеликий жаль, це моє сподівання не справдилося.

За виключенням кількох, тільки в невеликому відсоткові промов, усі інші промови зводилися якраз до дрібної критики, дрібних уколів, проти яких я і всі, хто уважно слухав мою доповідь, чули це, робив усякі застереження в самій доповіді. Але дуже відрадно і дуже, як то кажуть, показово для моменту, що його переживає наш театр зараз, є те, що єдині промови, що силою обоснованості своєї аргументації, єдині промови, які дали цій залі такий настрій, що зараз в ній залишилися тільки прихильники “Березоля” і дуже мало зосталося ворогів,— що ці промови, якраз найкращі промови, виходили приблизно з тих установок, з яких виходить “Березіль” у своїй роботі і, зокрема, виходив я в своїй доповіді. Ми можемо констатувати, як певний висновок з нашого диспуту, що “враг посрамлен и бежал”.

Я говорив про стан театральної культури на Україні, про культурну zdeформованість, я говорив про неплановість розвитку, що веде до провінціального прозябання, я говорив про те, що в центрі театального життя українського не може бути театру виробничого характеру, а мусить бути театр творчий, я говорив, що для сучасності цінність мають тільки ті театри, які йдуть з сучасністю в ногу, які є частиною загального процесу становлення нового буття, нової культури. Замість того, щоб говорила по цих питаннях протилежна сторона, цю тему зачіпали якраз промовці, які виступали за “Березіль”. Замість того, щоб торкатися тих тем, які я висував як головні, протилежна сторона звела весь наш диспут на боротьбу між двома театрами — “Березолем” і театром ім. Франка.

Дуже шкода, що ми не почули, як ставляться до такої постановки питання якраз ті товариші, котрі своєю практикою ідуть в протилежну сторону від того, що робить “Березіль”, що висуває “Березіль”. Не знаємо, як ці товариші в основі дивляться на питання української театральної культури от у такому розрізі, як я його запропонував. І цікаво було б чути, як же вони інакше мислять собі, як треба було уникнути тієї небезпеки, що стоїть перед українською культурою, якими шляхами треба йти українському театрові, щоб не уподобитися міщанству, щоб український театр виконав дійсно ту велику соціальну культурну місію, яка на ньому лежить.

І з огляду на те, що кінцеве слово не є доповіддю, не маю відваги забирати у товаришів стільки часу, щоб відповідати на всі ті дрібні зауваження, дрібні уколи, які були зроблені на адресу “Березоля” його противниками.

Звичайно, я переконаний, що надовго спинятися на цих аргументах, на кожному зокрема, не варто, вони всі дуже кволі і великого труду для того, щоб їх розбити, звичайно, не потребують. Довести, що твердження про те, що в “Березолі” погані актори, довести, що таке твердження є фактом біографії не акторів “Березоля”, а фактом біографії того, хто це закидає, не дуже важко. Хто критикує рівень майстерності акторів “Березоля”, той ломиться у відкриті двері, тому що ніхто ніколи з акторів “Березоля” не казав, що ми вже досягли якоїсь безперечної і завершеної майстерності. Навпаки, ми весь час підкреслюємо, що ми ще в процесі становлення, в процесі досягнень, що не може бути закінченої майстерності, доки рівень культури якось відносно не встановився. Для того, щоб довести, що “пророчествующий” без ніяких доказів т. Туркельтауб помиляється, коли думає, що драматурга може виховати тільки театр франківський, а театр “Березіль” такого драматурга виховати не може, щоб доказати, що т. Туркельтауб, незважаючи на його високий і імпонуючий титул, просто не розбирається в простій механіці творення нової драматургії, як воно взагалі за даними історії театру завжди буває, щоб довести це, не треба великої праці.

І тисячі таких закидів, які були зроблені, можна таким робом збити. Але є кілька закидів, які червоною ниткою проходили через весь диспут, які весь час були в повній неясності, нерозшифрованості, і які навіть вносили деяку заплутаність і в докази тих товаришів, що висловлювалися за “Березіль”. На цих закидах, на цій червоній нитці я і дозволю собі кілька хвилин спинитися.

Це перш за все “незрозумілість і недоступність” “Березоля” для широких мас. Оминувши те, що я сказав був у доповіді, що “Березіль” не орієнтується і в нашу переходову епоху не може орієнтуватися на якусь “масу”, тому що однорідної маси в наш перехідний час немає, я повинен ще підкреслити, що “Березіль”, і взагалі театр, у своїй роботі мусить відбивати те середовище, серед якого він працює, мусить орієнтуватися на це середовище, і коли б “Березіль” був поставлений на низову роботу, на село, або в “Червонозаводський театр”, робота “Березоля” виглядала б цілком інакше.

Сидячи в центральному місці, центральному не тільки в Харкові, але у всеукраїнському масштабі, “Березіль” свої завдання вбачає в чомусь іншому, вбачає іменно в тому, щоб проторювати шлях, знаходити ті координати, в які має бути вкладена театральна стихія нашої сучасності і які мають цілком відповідати потребам нашої сучасності по лінії театрів. Робота “Березоля” є процесом наближення глядача до дальших стадій розвитку соціалістичного суспільства,— тим самим процесом, який відбувається і в нашій економіці, і в політиці. Звичайно, що коли справа йде в даному разі про перебудову таких величезних речей, як громадська психологія, як ціле світовідчужання й світорозуміння, коли треба з уламків різнорідних класів, які ще у нас є, створити щось одне, ціле, щось однорідне,— коли мова йде про таке велике зрушення, то, звичайно, мусять бути такі моменти, що деяким шарам громадянства видадуться в певний час незрозумілими. Коли європеець потрапляє в китайський чи японський

театр, де дуже багато різних умовностей, які зрозумілі для всякого китаїця чи японця від мандарина чи магната до самого убогого рикші, ті самі речі, які для них зрозумілі, бо в них вже є досвід, є певний підхід у сприйманні театру як видовища,— ті речі для європейця можуть бути незрозумілими.

Так само і у нас. Нова культура, яка твориться зараз, її особливості — все це спричиняється до того, що в роботі “Березоля” є певні елементи, які можуть бути для деяких шарів громадянства, зараз чи в певний час, незрозумілими. І те, що в роботі “Березоля” є деякі незрозумілості, нас зовсім не бентежить. Але, з другого боку, я пригадую прекрасно, що коли “Березіль” у свій час провадив систему анкет серед відвідувачів театру в Києві, то ми бачили, що на анкетах інтелігентів завжди на запитання: “Чи ви зрозуміли сьогоднішню виставу?” — писалося: “Виставу сьогоднішню я зрозумів, але чи зрозуміє маса? Я певен, що маса не зрозуміє”. А на анкетах робітників здебільшого переважно стояло: “Все поняв, все зрозумів”. І поодинокі випадки якогось студента чи якогось робітника абсолютно нічого не доводять.

Зв’язують ще недоступність вистав “Березоля” з поняттям експериментальності. Я хочу пояснити, що ми розуміємо це слово так, що “Березіль” не є емпіричний театр. Що таке емпіричний театр? Це такий театр, який іде від винаходу до театру. Ми ніколи так не йшли. Ми йшли від театру до винаходу, і це є єдиний шлях, який використовував театр “Березіль”, як театр творчої сучасності, але ніколи не емпіричний.

Дальшим словечком, яке тут фігурує, як жупел, це словечко є “реалізм”. Усі театри поза “Березолем” відхрещуються від “Березоля” от цією своєю назвою “реалістичний” театр. Те, що робить “Березіль”, те, мовляв, не реалістично, то не називається словом “реалізм”. Тут я хочу сказати те, що, може, здається декому з присутніх просто парадоксом. Я особисто вважаю і беруся по своєму розумінню довести, що єдиним на Україні театром справді реалістичним є “Березіль”, оскільки у нас зараз немає справжнього театру творчої сучасності. Може, є, тоді він не єдиний, але ми гадаємо, що справа стоїть якраз так.

Річ у тому, що наука старих наших професорів, яка виходила з ідеалістичного розуміння світу, розуміла існування нереальних речей, нереальних фактів природи. Ми так не розуміємо. Ми розуміємо, що і думка, і бажання, і всякі інші моменти психології людини, хоч вони і не видні, але не менш реальні речі. Ми вважаємо, що стиль майстерності, співзвучний епосі, є іменно реалістичний. Річ у тому, хто цей реалізм робить і що під цими реалістичними відносинами, тобто методами відповідних відносин, що акцентують об’єкт даної моделі і суб’єктивний момент творчості, розуміється, що в цих методах майстер бачить те, чого він хоче, чого прагне той, хто це мистецьке діло робить. Коли режисер чи митець безвільно копіює те, що постійно бачить у житті і підносить це, як життєвий психологічний театр, якраз те, що т. Юра називає реалізмом, то я скажу, що це не сучасний режисер. Це режисер, у якого немає ніяких певних відносин, вірніш — є відносини певного органічного скепсису чи органічної лінії. І навпаки, той режисер, який за певними відносинами для сприймання лю-

дини та об'єктивної правди бачить також і певні рушійні сили, бачить характерні риси глибшого порядку по відношенню до того, що заповнює наше життя, по відношенню до того, що є в певному житті,— до соціальної боротьби, яка є змістом цілої нашої епохи,— це є сучасний режисер.

Ще один закид, на який я вважаю своїм обов'язком відповісти. Цей закид був у виступі т. Йони Шевченка і також був зачеплений т. Озерським. А саме — зневажливе ставлення “Березоля” до глядача. Я гадаю, товариші, що власне фактів, на основі яких можна було б таке твердження висувати, здається мені, нема. Це просто враження, і враження дуже суб'єктивне. Це не зневажливе ставлення, це просто констатування факту, факту, який сам за себе говорить і до якого не можна ставитись так, як тут. От коли Жанна Дюкло робить тут, у Харкові, сеанс, де двісті чоловік у залі, і після сеансу оголошує: “Если кому интересно узнать ответы на свои мысли, пусть даст мне записку”, то з двохсот глядачів сто шістдесят дають записки. Я бачив ці записки. З цих ста шістдесят записок кожна такого змісту: “Выйду ли я замуж за Ваню”, “Чи здам іспит”, “Получу ли службу”, “Получу ли надбавку по службе” і т. д. Оце наш глядач. Це — обиватель, до якого можна мати певне суб'єктивне відношення, але до якого не можна підходити в своїй роботі в розрізі програми театру, якого не можна ні ненавидіти, ні зневажливо до нього ставитись, а з яким треба тільки рахуватись, і треба говорити, що він такий є і щось нам треба робити для того, щоб не попасти в те русло, куди він нас тягне, щось треба робити для того, щоб він став інакшим і щоб він не ліг усією своєю вагою на нашої театральній роботі.

Зневажливе ставлення до глядача? Не було його. Просто об'єктивні факти говорять про це. От виходять два студенти на першому вечорі цього диспуту. Один — т. Матусевич, другий — т. Скрипняк. Це, товариші, було одним з самих жахливих вражень, які за останній час я мав. Це зветься нашою молоддю, це наше майбутнє. Я не вірю, що це наша молодь. Вони узурпували право говорити від імені пролетарського студентства. Нещасна та країна, яка має таку молодь, молодь, яка на початку своєї праці, на початку розвитку своїх сил, в самий момент найбільшого буяння революційних людських інстинктів може кинути театру “Березіль” закид у профанації Старицького. Це не молодь — це старики. Якщо це говорить т. Левицький, то він має право так говорити. Він старий чоловік. Але молодь такого права не має. Коли т. Скрипняк, другий студент, виступив тут з програмною річчю, взятою цілком зі слів Карпа Барильченка із архіміщанської “Суєти” і підсовує її як програму революційного пролетарського театру сучасності — “это возмутительно”. І, звичайно, на такого глядача не доводиться орієнтуватися, але і зневажати його теж немає причини.

По основних питаннях мені здається, що я відповідь дав. Тут т. Туркельтауб сказав, що Курбас, мовляв, вийшов сюди і сказав, що от я цяця, а всі інші ніщо. Просто, як всякий чоловік, котрий робить певну роботу і захищає її, так і я зробив. Я дуже поважаю театр імені Франка, я говорив, що в історії української культури він має своє місце і назва його повинна бути виписана золотими літерами, принаймні срібними, і коли чотири ро-

ки тому переводили до Харкова театр імені Франка, коли мене відповідальні особи, які мали вплив на розв'язання цього питання, запитали: "Який театр потрібен для Харкова зараз?" — я сказав: "Театр імені Франка". І я вважаю, що цей театр робить колосальну, потрібну роботу і в певній сфері, при певних поправках, які я мав сміливість у своїй доповіді запропонувати, буде дуже корисним товаришам нашим по зброї. Але проти установки театру імені Франка, проти тієї установки Карпа Барильченка я мушу виступити, маючи надію, що все-таки коли не зараз, то прийде час, коли питання буде так гостро поставлене самим життям, що т. Юрі доведеться зрозуміти й сказати самому, чи він з революцією, чи ні.

У зв'язку з цим багато говорилися про вислів т. Христового щодо орієнтації на театр "Березіль". Т. Христовий пояснив це. Т. Озерський ще яснішу дав інформацію про те, що тут мова йде не про орієнтацію на форми театру. Це правильно, але я особисто вважаю, що коли треба, щоб наші театри орієнтувалися на "Березіль", то цього не можна досягти ніякими наказами з Головополітосвіти. Це мусить явитися природним наслідком нашого центрального становища, природним наслідком нашої колективної роботи, наслідком тих можливих досягнень у нашій роботі, які буде в обставинах центру зроблено. Але підкреслювати необхідність орієнтації на "Березіль" я вважав би доречним тоді, коли театр український, провінціальний театр, буде театром активної групи, активістської групи, і тим будуватиме нове життя. От у цьому відношенні я рішуче пропоную товаришам з інших театрів орієнтуватися на "Березіль", який ясно поставив це питання, який з самого початку свого існування сів за парту і сказав: "Я учень, учусь, і не знаю, коли буде кінець моєму навчанню".

Я вважаю, що більшість наших театрів, більшість наших режисерів, більшість наших акторів на провінції уже збочили наліво, і я вважаю, що це занадто рано, і тому треба, щоб наші театри орієнтувалися на "Березіль", що вся довга робота перед нами лежить у напрямку набуття відповідних знань, які необхідні для того, щоб займати ті відповідальні позиції, які повинен займати театр громадської структури. Можна кинути заклик провінціальним і іншим театрам українським: "Орієнтуйтеся на "Березіль" у тому відношенні, що не просто копіювати нас мусять навіть провінціальні театри, але мусять здобутися на ту масу творчості, на яку вони здатні, бо копіювання мізансцени є не гідним навіть провінціального режисера виробничого театру. І в цьому відношенні треба, щоб інші театри орієнтувалися на "Березіль" ще й тому, що треба поставити твердо питання про театральну культуру, про культуру актора, що треба йти не по лінії найменшого опору, не по лінії того, що малозрозуміло для глядача. І, нарешті, театрам треба орієнтуватись на "Березіль", бо "Березіль", роблячи свою роботу, має певну ідеологію громадської людини, яка не є сентиментальною українською плаксою, а є новою людиною, мужньою у всяких обставинах життя, яка уміє показати, як треба будувати, і уміє захистити свої права, права своєї країни, свого класу в житті і на широкій великій арені боротьби на фронтах.

16.04.1927 р.

## ПРО НАПРЯМОК ПРАЦІ

Ми мусимо працювати в тому напрямку, в якому хочемо, щоб пішла вся нація.

Самотік культурного процесу під впливом економіки заведе чорт знає куди. Праця в активному і свідомому класі, інтелігентське естетство, екслектизм — до послуг всякого, хто йому платить. Ми на цей шлях стати не можемо.

1927 р.

## УКРАЇНСЬКИЙ РЕВОЛЮЦІЙНИЙ ТЕАТР

Українці розвиваються сьогодні в націю в модерному розумінні слова, і ту саму тенденцію переслідує український театр. Роздerti рамку провінціалізму, нав'язати до головних течій світу — це наші завдання. Театр стоїть на передовій позиції духовного життя, він є найпершим засобом агітації і пропаганди, він найкраще впливає на маси, — звідси також та настирливість, що її закидають нашому театрові. Мету, однак, досягнуто. З провінціалізмом український театр покінчив. У театрах є все ще дуже багато злого театру, проте число кращих театрів постійно збільшується, вони стоять сьогодні на поземі, що дорівнює російському, а подекуди досягає західноєвропейського.

Театр, наскільки "Березіль" і всі його духом перейняті театри входять в рахунок, перебудувався скоріше, ніж це вдалося драматургам. В усякім разі ми маємо драматургів, що постачають добрі п'єси та обіцяють постачати ще ліпші: Куліш, Ярошенко, Мамонтов, Яловий, Кочерга. В принципі, однак, не має значення, чи драматична продукція під цю пору велика чи мала. Театр керується своїми власними законами й може з першої-ліпшої п'єси, стара вона чи нова, твір сценічний чи епічний, створити притягальну виставу. Якщо настановлення твору відповідає настановленню театру, тоді респектується форма автора; якщо ж воно невідповідне, тоді твір безжалісно й безоглядно переробляється й пристосовується до потреб.

Репертуар: театр сам підготовляє собі відповідний репертуар. Організація: немає перших ані других сил — сьогодні генерал, завтра рядовий і навпаки. Інсценізація: немає розмежування між сценою і залом глядачів, немає естетичних декорацій, релятивності, конструктивізму. Забезпечення: цілковите пристосування п'єси. Ідеал: сценічний синтез.

2.06.1927 р.

## ПРО ЗАКОРДОННЕ ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ

Найдовше я був у Берліні. Після того побував на Магдебурзькій театральній виставці, у Гамбургу, Нюрнбергу, Веймарі, Мюнхені та інших великих містах. Оглядаючи німецькі театри, розмовляючи з німецькими письменниками, акторами й режисерами, я прийшов до висновку, що закордон про наші мистецькі досягнення й загалом мистецьке життя майже

не поінформований. У мене залишилось переконання, що нам треба більше уваги звернути на взаємне ознайомлення з мистецькими досягненнями. Треба налагодити систематичну виміну театральними здобутками поміж нами і західним театром, бо як їм у нас, так і нам у них можна багато дечому навчитись.

Під час мого перебування в Німеччині зимовий театральний сезон переходив на літні рейки, себто театри більшу увагу почали звертати на комедії, але я майже у всіх театрах ознайомився з їх постановками зимового сезону.

Мені довелося побачити в різних театрах біля сорока постановок. Насамперед звертає на себе увагу висока театральна культура німецького актора. Так само на значній височині стоїть і режисура. Німецькі театри дуже важко поділити на певні категорії. Тут ми маємо театри найрізноманітніших напрямків — від конструктивних до звичайних театрів довоєнного рівня. Із всіх театрів найбільше на мене враження залишили кілька постановок: “Міраклъ” (“Чудо”) — п’єса Фальмелера і Гофманстала в постановці Рейнгардта. Власне, це є середньовічний міраклъ, стилізований по-сучасному. Так само видатні постановки режисера Єснера в Державному німецькому театрі і роботи режисера комуніста Ервіна Піскатора. Ці кілька театрів найбільш характерні з усіх боків, так би мовити — типічний для сучасної Німеччини і Заходу. Постановки Рейнгардта — це залишок довоєнної театральної культури, але надзвичайно високого рівня. Рейнгардтівський напрямок панує в усіх театрах Рейнгардта (а їх є кілька). Типічний для Західної Європи і режисер-комуніст Піскатор, що являє собою незвичайний чинник у театрі комуністичного громадянства.

Загалом же майже всі театри, як кажуть тепер, займаються новаторством. Навіть деякі оперети ставляться в конструктивному оформленні. Цікавий французький театр, що тепер гастролює в Берліні, “Паризьке ревію”. Це витвір післявоєнної доби. В ньому якнайяскравіше виявляється французький американізм. Не будемо говорити, чи придатна ця форма для нас, чи ні, у всякому разі, форма “ревію” надзвичайно цікава і на Заході життєздатна.

В німецькій опері у великому числі йдуть нові опери, що, безперечно, користуються успіхом. Окремо треба сказати про роботу німецького робітничого театру. Цей театр засновано на робітничих околицях, і в театральному житті Берліна він завоював певне місце. Це справжній витвір німецької революційної доби.

В Німеччині є багато державних театрів, що субсидуються державою. Загалом ціни на місця в театрах дуже дорогі, але в державних вони дорівнюються до наших цін. Одвідування театрів публікою надзвичайно інтенсивне. Наприклад, у цьому сезоні лише кілька незначних театрів закінчили сезон з дефіцитом. Це там дуже гарна ознака. В кінотеатрах справи стоять значно гірше. Загалом у Німеччині помітно реакцію проти кіно. Надзвичайно німці цікавляться нашим кінотовиробництвом. Загалом театральна ситуація на Заході настільки складна, що її важко розв’язати у кількох словах.



В драматургії західноєвропейській тепер величезна криза. Драматурги, що подавали великі надії, пішли на послуги до обивателя, а на їх місце з'являються нові імена.

Магдебурзька театральна виставка, що відкрилася 14 травня, являє собою швидше музей, а не виставку. Вона має тільки цінність з того боку, що на ній можна простежити за розвитком театру. З театрів СРСР на виставці є лише експонати театру Таїрова. Але, можливо, надалі виставка покращає, бо її відкрили ще не закінченою.

У Празі, в Чехії театральне життя йде трохи слабніше, ніж у Німеччині. В театрах, так як і в Німеччині, панують найрізноманітніші напрямки: з одного боку, новаторство, а з другого — старі класичні форми. В Празі мені довелося читати доклад про театральне життя України перед українськими студентами. Доклад викликав багато дискусій та гострих випадів. Тут інформація про наше театральне життя поставлена трохи краще, а проте все ж таки не досить. У чеській драматургії так само відбувається велика криза.

Під час мого перебування за кордоном довелося зустрічати багато режисерів, драматургів і художників. З ними пощастило налагодити регулярний зв'язок, і вже тепер я маю кілька нових п'єс. Зокрема, в Празі законтрактовано на постійну роботу в нашому театрі інженера театральної техніки. Він має поступово переустаткувати технічно сцену нашого театру на закордонний зразок.

Під час мого перебування видатні німецькі і чеські драматурги обіцяли надсилати оригінали своїх п'єс до нашого театру. Крім того, ми одержали низку запрошень від театрів Німеччини й Чехії на гастролі театру "Березіль" за кордоном. Запрошували на гастролі також окремих наших акторів. Це ще раз свідчить, що нам потрібний постійний зв'язок між нашими і закордонними культурно-мистецькими організаціями.

8.06.1927 р.

## **"БЕРЕЗІЛЬ" НА ВІДПОЧИНКУ**

Ми приїхали в Одесу на відпочинок. Зимовий сезон у Харкові, наш перший дебютний сезон, пройшов у важких умовах завоювання нового міста. Ми виявились переможцями.

Театр зв'язався з масовим глядачем, зумів його зацікавити. Прем'єри "Березоля" почали набувати для Харкова значення подій. До нас широко потягся глядач з околиць. Театр викликав міцні й глибокі симпатії.

З-поміж п'єс найбільший успіх випав на "Шпану", "Седі", "Пророка", "Мікадо", "Саву Чалого" і "Король бавиться".

Цього року ми вперше використовуємо літні місяці для підготовки до майбутнього сезону. Це позначиться на якості і кількості запланованого репертуару. Сонце і море в Одесі будуть заслуженою винагородою після напруженої праці на репетиціях.

Вже з'їхалася вся трупа. До складу театру вступили актори Федорцева і Блавацький, що приїхали зі Львова. Чекаємо на Горську, Мещерську та ін.

За літо думаємо підготувати п'ять п'єс. Будуть паралельно працювати дві режисерські групи. Я особисто готую дві п'єси: "Войцек" Бюхнера і "Народний Малахій". Відтак буде пророблено п'єси "Яблуневий полон", "Отелло" (в постановці Тягна) і "Жовтень" Йогансена (до десятої річниці Жовтня).

Думаємо пробути в Одесі до середини вересня. Відкриття сезону намічаємо в жовтні.

Червень 1927 р.

## РЕЖИСЕРСЬКІ НОТАТКИ ДО ПОСТАНОВКИ "ВОЙЦЕКА" Г. БЮХНЕРА

Постановки Рейнгардта — це залишок довоєнної театральної культури, але надзвичайно високого рівня.

У Войцеку ніби зішлися таємниця і побут, твереза логічність думки і примари, які її переслідують. Він не правдошукач, не юродивий, не горьківський дивак. І живе в цій п'єсі, як усі інші (щоправда, з деякими відтінками), а думки в нього неподібні. Войцек самотній і гірко відчуває свою самотність, мало що знає, беззахисний і слабкий. Він вічно чекає біди, важкої розв'язки, але при всьому своєму безсиллі не поступається. І якщо шукати для нього якусь формулу, то це — інакодумство або своєдумство.

Важко поєднати чортівню, ніби запозичену з німецького романтизму тих років, із цілком буденним ходом подій п'єси, але без цього до Бюхнера не підступитися.

Це одна з найвиразніших, яскраво написаних сцен (сцена купівлі ножа.— *Ред.*). Важливо надати Жидові декілька поз — яскравих, експресивних, витриманих. Завдання — зібрати в декілька фраз, положень і східний фаталістичний спокій, і купецьку захланність, і семітський темперамент. Знайти якийсь характерний жест переходу до задумливості і від задумливості.

Усі страшні слова будуть удвічі страшніші, якщо актор скаже їх патетично.

Наскільки Войцек від житейського ярмарку хоче вибитися і побачити нову дорогу в житті, настільки Марія хоче користатися життям, цікавитися тільки тим, що її потішає. Марія — не фігура, яка може викликати співчуття, а фігура ніби пов'язана із співучастю, в тому розумінні, що вона здорова, міцна, руки мускулясті, сідає не як панночка, а як проста груба дівка. Голос — повний, дзвінкий, з грубуватим відтінком; при цьому всьому вона — спокуслива самиця. Її пози не знеосіблені сучасною цивілізацією.

Дурень у спектаклі повинен повторити до певної міри історію Войцека, висвітлити те, що сховано в трагедії Войцека. Дурень — обтріпаний, молодий, блідий, худий — це те, що недодано Войцеку. Він шукає гострої трагедії, якої нема, і йде якимось особливо. Якщо Войцек якоюсь мірою лірик, мислитель, то Дурень, який сповнений наївними фразами, наївними думками,— персона, яка шанує вчорашній день, щось втрачене.

1927 р.

## “БЕРЕЗІЛЬ” У КУЛЬТУРНОМУ БУДІВНИЦТВІ

Що театр велика сила, це знають ще не всі. Часто можна зустрітися із зневажливим ставленням до нього, як до легкої розваги і забави. Навіть у Харкові, столичному місті, в “освічених” громадян можна натрапити на цілковите нерозуміння величезного значення театру, як найбільш народного, популярного мистецтва.

Театр — надзвичайно поширена форма зносин людей між собою, тому що він і розважає, і дає відпочинок, розряджає організм людини від стурбованості щоденною боротьбою. Але театр дає і пізнання. Не те, щоб він навчав, переконував — але завжди (коли це гарний театр) він залишає непохитну певність у тій правді, що на сцені введена.

Іноді театр буває небезпечний. За часів революції чи напередодні траплялося, що юрба під враженням вистави вирушала з театру на вулицю будувати барикади.

“Театр був подібний до божевільні: хрипкі вигуки, палаючі очі, стиснуті кулаки, тупотіння ніг. Чужі люди з риданням кидалися один одному в обійми, жінки, близькі до млості, хитаючись, виходили. Це була загальна ошалілість, як у хаосі, що з його туманів вирисовується новий світ”, — так пише очевидець про першу виставу драми Шіллера “Розбійники”, що на свій час була дуже революційною.

Звичайно, таке трапляється не так часто, трапляється у виключні моменти гострої громадянської боротьби. Вона тільки показує, яка сила захована в театрі. За спокійніших часів силу цю театр використовує по-іншому. Він формує, образує людину, даючи напрям її думкам, уяві, поведінці, привчає людину так чи інакше ставитися до явищ життя, до громадського життя, до своєї праці.

Але подивіться на проповідь халтурних вистав, що заповняє наші клуби, наші театри! Халтура — це мистецьке хуліганство, вона заражає глядачів розбещеністю, розхлябаністю, безідейністю. Та ще коли й п’єси добираються такі, що написано їх колись, в інтересах панування багатіїв, царів і їхніх поплічників — того міщанства, що за їхнього панування тепло жило — то вплив театру стає просто шкідливим.

Наш час вимагає від нас найбільшої переконаності, найбільшого об’єднання, дисциплінованості, витривалості, порядку й найбільшої уваги до світових подій, з якими зв’язано все наше майбутнє. Ні “Шальні девчонки”, ні “Сатани в бочці” до цього нас не скерують. Міщанам, що їм однак, яка влада буде, тільки б зберегти своє кубелечко хатнє, в якому вони не живуть, а животіють, це, може, й до вподоби. Але тим, кому революція принесла визволення, для кого вона — питання життя чи смерті, не повинно бути байдуже, який театр і по-якому перетворює наші маси, і на чию користь.

Театр “Березіль” і є саме такою організацією мистецькою, що поставив собі за мету перебудувати наш театр професійний, а через нього і клубний, і аматорський на службу революційним ідеям сучасності. Не тільки в репертуарі, але і в тому, як він на сцену введений, у тому, як актор грає, режисер ставить, — усією своєю діяльністю “Березіль” кладе підвалини сучасній театральній культурі (а тим самим цеглину культури

взагалі), такої культури, з якою найлегше нам буде вийти переможно із всесвітньої боротьби.

Уже тепер, після п'ятирічного існування "Березіль" здобув собі вплив на все українське професійне театральне життя. Щодо далі цей вплив зростатиме, зростатиме і активність "Березоля", бо росте кількість його прихильників і робітників театру — березильців. Цього року засновується при "Березолі" театральна школа, що за три роки випустить першу чергу нових акторів: клубних працівників, що цілком пройшли школу "Березоля" і будуть провадити його методи і поза театром "Березіль", ширше й глибше, аніж це можна було досі. Цього ж року буде звернуто особливу увагу на обслуговування театром робітничих районів. З кожним роком "Березіль" росте й міцніє.

Взагалі — "Березолю" з комсомолом дуже по дорозі.

27.09.1927 р.

### НАШ СЕЗОН 1927—1928 р.

Цього року "Березіль" починає свій сезон значно спокійніше, ніж починав сезон минулий. Здається-бо (і є для цього підстави), що вже нав'язане з глядачем певне порозуміння, найдено з ним ту спільну мову, що, не примушуючи театр йти на компроміси, не робить його для глядача чужим, і хоч театр залишається на висуненій вліво позиції — глядач, той "широкий глядач", на якого "Березіль" орієнтується, до театру йде: абонементна кампанія пройшла на 300% краще за минулий рік.

Крім того, цього року буде переведена спроба зв'язатися з глядачем ще таким способом. При Раді сприяння театрові "Березіль" буде утворено широке згуртування із представників профорганізацій, поодиноких заводів, вузів, КСМ та інших установ (втягнуто буде переважно рядових робітників), що постійно одвідуватимуть всі генеральні проби "Березоля" і всі диспути, які цього року наш театр буде влаштовувати. Це мусить мати наслідки, і за рік роботи до певної міри підняти цінувальний критерій мистецький, підвищити вимоги до театру серед цього гурту організованих глядачів, а через них і серед широких мас, — їх товаришів у цехах. Це другий, — але й прямою організованою акцією серед глядачів.

Якість зостається й на цей рік для "Березоля" ще не довершеним завданням дня. Тут дещо зроблено. Коли попередні роки були в цім відношенні для театру повільним розвитком його по етапах угору, то цей рік можна вважати роком певного стрибка вперед. Це стосується і до мистецького складу, і до його кваліфікації, і до його кількості при данім репертуарі, і до органічнішого зв'язку його з творчими силами нашої країни (Куліш, Дніпровський, Мамонтов). Цього року театр і сезон починає раніше, і готувався до нього значно (вдвоє) довше, ніж до сезону попереднього. Є в репертуарі низка п'єс, що можуть розраховувати "на касу", будучи при цім цілком у плані настановлень театру. Вперше цього року ставиться наголос і на *кількість вистав*, — довший сезон, обов'язкові гастролі, спроба грати одночасно і в центрі, і по передміських робітничих театрах. В кожному разі, готувиться кілька пар постановок, що можуть іти

одночасно. Театр хоче цим поширити територію і *побільшити інтенсивність* свого впливу на маси.

Взагалі ж усі сьогоднішні заходи театру, увесь тонус його роботи глибоко зв'язаний із основною характерною рисою планованого сезону: *святування десятиріччя Жовтневої революції*. З цього випливає і переважна тематика вистав, і форма їх подачі. В деякій значенні вистава, що її театр готує на 7 листопада, мусила б бути найвищою точкою сезону, оскільки, звичайно, це пощастить театрові зробити.

В плані будування театральної культури “Березіль” зважається підняти цього ювілейного року нові великі завдання. При театрі утворюється *студія-школа* зовсім нового типу, для виховання нового покоління робітників видовищної культури. При щільнім зв'язку навчального плану з виробництвом театру, при комплексній системі, розбитій на два періоди — ширшого і спеціального типу, при наявності добре кваліфікованих педагогів можна зовсім певно сказати, що навчання дасть і швидші, й кращі наслідки для українського акторського та іншого ринку, ніж можуть досягти нормальні мистецькі вузи. А порівнюючи з потребами, ринок цей перебуває за нашого часу просто в катастрофічному і безнадійному становищі. Наміряється театр утворити й *балетну студію*, якій надається особливих і педагогічних, і лабораторних завдань, що виходять за межі театру й сягають у побут. Поширення школи на ділянку *матеріального оформлення сцени та поповнення складу режисерської лабораторії театру* віднесено до плану майбутнього сезону. Але вже цього року в “Березолі” буде працювати перша на Україні *драматургічна лабораторія*, праця якої і для театру, і для української драматургії взагалі повинна б дати певні наслідки не тільки стимулятивного характеру.

Театр “Березіль”, як система певних формальних прийомів (хоч трудно так розділяти), прямує, як і донині прямував, річищем питомої собі революції і ворог догматизму. Як і дотепер, скеровує він свою роботу на *сучасність*, як в розумінні епохи, так і в розумінні вужчого сьогодні, — на пролетарський активізм, на максимум якості, на продиктовану нашими обставинами і самим завданням самотутність та оригінальність. Як і дотепер, стержнем його обличчя будуть роботи мистецького керівника колективу. Роботи молодих режисерів будуть, як і дотепер, показчиком зросту режисерів, ступеня засвоєння ними основних принципів “Березоля” і здатності індивідуально зафарбувати свою продукцію. В сумі — обличчя театру, що становиться і, як єдність, кристалізується. *Експресивний реалізм* — формула, що цього року ще більше здобуває собі права на громадянство в роботі “Березоля”. Опертий не на індивідуальний, а на *соціальний досвід*, опертий на *активне*, а не на пасивне світосприйняття і ставлення до життя, цей принцип в основі діаметрально протилежний тому, що у нас розуміють під “реалізмом” (побутово натуралістична й психологічна форма). Відмінюючись у гротеск чи в урочисту монументальність, цей принцип залишається, і для нашого часу він єдиний, що може встати проти стабілізаторських і реконструктивних тенденцій нашого мистецтва.

Особливий наголос (продовження й розвинення тенденції минулого року) — на просунення вперед *культури слова і звуку в театрі*. Підтримування і розвій культури жесту та інших завойованих позицій. Всьому мистецькому складові театру поставлено завдання і намічено заходи, щоб за цей рік максимально підняти свою кваліфікацію.

Зроблено все, щоб ювілейного року “Березіль” разом з усією країною вийшов дужчим і ще зосередженішим на завданнях, що перед ним стоять.

27.09.1927 р.

## **ТОВАРИСТВО СПРИЯННЯ ТЕТРУ “БЕРЕЗІЛЬ”**

Театр має кілька підготовлених п’єс — “Яблуневий полон”, “Войцек”, “Народний Малахій” і т. д. Завершено режисерську розробку і почато підготовку п’єси Іванова “Бронепоезд”; розроблено сценарій до десятої річниці Жовтня, розроблено режисерський план постановки “Отелло”. Крім того, на початку сезону підуть оперета “Мікадо” і п’єса “Джиммі Гіггінз”, які фактично будуть для Харкова зовсім новими постановками. У другій половині сезону, крім “Отелло”, намічено постановки п’єс — “Бузанівські лицедії” Мамонтова, “Завзятий буржуа” Вотеля і т. д.

Установка театру залишається та сама. Театр “Березіль” буде також тісно пов’язаний з життям, і не тільки буде показувати на сцені життя, але й своє ставлення до нього.

Головне завдання театру — встановити найтісніший зв’язок з широкими масами, наблизити репертуар до сьогоднішнього, підвищити кваліфікацію артистів і розширити репертуар. Всі дані говорять за те, що театр “Березіль” виконає свої завдання і буде найближчим театром для широких мас, одночасно проводячи велику громадську роботу.

“Березіль” у поточному сезоні сподівається провести широке обслуговування робітничих клубів і околиць своїми силами. Значним фактом громадської праці театру буде відкриття в цьому році театральної школи і школи хореографічного мистецтва. Потреба в цьому у нас велика. Нам пора відмовитися від балетних студій, що організовані випадковими балетмейстерами, які нічим не пов’язані з нашим життям і побутом і зацікавлені лише матеріально.

29.09.1927 р.

## **ПЕРСПЕКТИВИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ СЕЗОНУ ТЕАТРУ “БЕРЕЗІЛЬ”**

Чергові прем’єри театру “Березіль” — “Бронепоезд” (постановка Тягна), “Народний Малахій” і “Войцек” (постановка Л. Курбаса). Всі ці п’єси мають бути поставлені протягом січня.

На жаль, п’єсу “Бронепоезд” театр не мав змоги показати в грудні, як це було намічено згідно з планом, через тяжку хворобу постановника цієї п’єси режисера Тягна. Тепер він здоровий і інтенсивно працює над завершенням постановки.

Одночасно завершується підготовча робота до постановки п'єс “Народний Малахій” і “Войцек”.

Що ж до інших постановок, то в другій половині поточного сезону театр “Березіль” намічає поставити п'єсу Шіллера “Змова Фієско в Генуї”, яку розробляє режисер Бортник. Оформляти цю п'єсу буде, очевидно, відомий художник Шифрін, який зробив кілька цікавих постановок у Москві.

Режисер Тягно поставить музичну комедію “Я завзятий буржуа”, перероблену ним з роману Вотеля тієї ж назви, і трагедію Шекспіра “Отелло”. Дебютом режисера Дубовика буде постановка п'єси Шенгера “Земля”.

Таким чином, всього протягом сезону пройде вісім—дев'ять нових постановок, як і було намічено на початку. Крім того, буде відновлено п'єсу “Пролог”; не виключене відновлення п'єси “Золоте черево” та ін.

У другій половині сезону “Березіль” почне давати спектаклі, крім Держдрами, також і в театрах на околицях. Можливі виїзди в округ. У відповідності з цим п'єси, намічені до постановки в другій половині сезону, готуються двома складами, що дасть змогу одночасно поставити їх в різних театрах.

Для генеральної репетиції “Народного Малахія” вперше буде влаштовано громадський перегляд організованим глядачем. Взагалі ця п'єса становить винятковий інтерес, і про неї доведеться ще багато говорити.

5.01.1928 р.

## **НОТАТКИ ДО ПОСТАНОВКИ П'ЄСИ М. КУЛІША “НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ”**

Не мисліть ви своїх інтонацій, своїх вчинків реалістично, психологічно; рефлексології тут немає, але вас веде весь час автор, а ви — рупор, ви — акварельні фарби. Часто ви репліки, адресовані до партнера, будете говорити, одвернувшись зовсім від нього.

Ми постараємось кожній ролі поставити такі завдання, аби поворот до штампу був немислимий. Ви свою роль мімуєте по лінії реалістичної фігури тоді, коли п'єса вже ставиться не в реалістичному плані, а, так би мовити, символічно. За образом, за подією глядач мусить почути і побачити щось з порядку ідеологічної оцінки.

Треба одне з другим помирити, знайти середню лінію, при якій би ця баба пахла селом у гниючому оточенні, вона мусить запахнути простотою.

Але щоб глядач не подумав, але більше почув, ми щось лишаємо від реальності в кожного персонажа, як от ця баба, її побутове забарвлення.

Фігури мусять звучати “огидною нахабністю”. Я уявляю, що вся нахабність не від пристрасті, як у будь-якої людини, виправдана.

Ідеально було б, коли б ви знайшли завдання, відштовхнулись від положення про те, що цей дім божевільних є дім, де сидять відтиснуті від життя революцією (Гримаси війни, голод і т. ін.). Було б добре, коли б ви відштовхнулись від соціалістичного будівництва. Це важче.

В цій п'єсі зорові враження мусять тільки підпірати словесно звуковий візерунок, вони мусять замаскувати подачу цього слова.

Від слуху і в даній п'єсі треба підходити до образу й жесту.

Трагі-гротеск — бо тут є всі елементи гротеску: єсть внутрішня суперечливість у самій п'єсі. Фігури всі комічні, ні одної серйозної фігури. Але вони страшенно серйозні в п'єсі, несуть з собою широкі, глибокі можливості. Пошук інтонацій тільки тоді дійде, коли інтонація по суті серйозно буде говоритись, і комічні слова серйозно. Тоді воно дійде.

План постановки вимагає одрішення від цього. Тут ще є момент романтики.

Його мислений контраст до всього, що оточує.

Треба буде так поставити, аби він був контрастом не тільки до низів суспільства та міщанства адміністрації. Малахій не в силах побачити й прийняти того, що робить.

Вся п'єса мусить мати якусь точку (люди будуть говорити, як картина).

*Початок 1928 р.*

### **ПРО ВИСТАВУ “БРОНЕПОЇЗД 14-69”, ПОСТАВЛЕНУ Б. ТЯГНОМ**

Масові сцени зроблено здорово. Особливо сцену на рейках. Прекрасні Мар'яненко і Антонович. Але сцени індивідуальні не всюди мене переконують. Очевидно, спільна робота автора із Станіславським позначилась на розробці саме цих сцен. Наприклад, шоста картина... Вона наскрізь психологічна. І саме вона не розкрита вами в її внутрішній динаміці. Тут треба мислити не зовнішніми засобами вияву, а розкриттям запеклої боротьби офіцерів, самих із собою. У них наростає стихійний страх перед народом і паралізуюча волю стихійна втома. Ось вузол внутрішньої колізії. Шагайда і Карпенко повинні хоч раз по-справжньому пережити її. Іншого ключа я тут не бачу.

Бачив “Бронепоезд” у Москві. Те, що зробив Качалов, це відкриття. Колосально! У нас актори Мар'яненко, Долинін у ролі Пеклеванова, Сердюк прекрасно грає Ваську Огорока, але коли б ви побачили Баталова! Так само, як у літературі найкращий переклад не може передати неповторність оригіналу, так і в сценічному мистецтві не можна передати в усіх деталях риси національного характеру іншого народу. Мабуть, це ціла проблема. До речі, наш Ходкевич не поступається в ролі китайця Сін Бін-у. Добрий Радчук — Генерал, хоч дещо переграє. Хай зніме. А от інтелігенція в них переконливіша. Після такої роботи над Чеховим їм і карти в руки.

*1928 р.*

### **ПРО ЗНАЧЕННЯ НОВИХ ВИСТАВ**

Кожна вистава, нова роль — це новий творчий винахід. А винахід — це праця.

*1928 р.*



## **ПРО ЄДНІСТЬ СВІТУ І АКЦЕНТАЦІЮ**

В чому секрет? У тому, що який би факт життя природи, роботи ми не взяли, будемо мати в ньому, в цьому факті, всю сукупність, що є в космосі; воно є те саме. Але ми виділяємо в ньому якусь основну акцентованість, основи і ритми в ньому, і на підставі цього ми сприймаємо світ, як певну різнорідну єдність. Оскільки він диференційований за законами різного ритму, різно наголошений, остільки він є різнорідність. Ніяка диференціація не вичерпує самого предмета. Через те не вичерпує, що свідомість людська, її голова, разом з усім підсвідомим апаратом, відчуженнями, ніколи здатна не була й не є охопити всю річ у цілості, в усіх акцентаціях за один раз. Коли б ми могли охопити, ми б змогли зробити диференціацію космосу. Проблеми філософії так і лишились проблемами, бо не знайдено акцентації більше за одну, оскільки одну ми можемо сприйняти. Більш геніальні люди сприймають дві акцентації одночасно, тоді їх розуміння, сприймання, оцінка, безперечно, багатші, аніж наш інтелект, що сприймає акцентацію. Переживання генія повністю зачіпають всю істоту людську.

Що таке рух на сцені, рух у театрі? Це один із дуже й дуже багатьох засобів, дуже важливий. Всі завдання можна розв'язати в одному прийомі. Рух диференційований, тільки різниця в тому, як він наголошений. Один рух переходить в другий. Виразистий рух той, що по ньому слідкує глядач, по цьому рухові, як по акцентованій сторінці всього комплексу... Акцент — у виразності людського тіла і їхня поєднаність.

*17.04.1928 р.*

## **ТРАГЕДІЯ, КОМЕДІЯ, ТРАГІКОМЕДІЯ**

Трагедія — це повне визнання серйозності світу, комедія — навпаки. Посеред них — трагікомедія, що має за аспект не сміх, не серйозність, а свій гумор, що дуже близький до іронії. З гумором ставиться людина скептична. Чим ближче до трагедії трагікомедія, тим сильніша серйозність оцінки світу. Комедія — протилежність патетичності світу.

*17.04.1928 р.*

## **НАРОДНОМУ КОМІСАРОВІ ОСВІТИ УРСР М. О. СКРИПНИКУ**

### **ЗАЯВА**

Стан культурної справи на Україні, шляхи, на які штовхають наше мистецтво різні угруповання, односторонність, поверховість і вузькість роботи, яку виконує більшість наших мистецьких і літературних журналів, призвело нас до думки про кінцеву потребу заснування в Харкові нового журналу — центру, об'єднуючого культурну і мистецько-творчу роботу

тих митців, що, стоячи поза існуючими вже угрупованнями, в нашій журнальній публіцистиці не використовуються і по ближчому перевірненні виявляють певну глибоку спорідненість по принципових питаннях їхньої культурно-громадської орієнтації.

Планований журнал має обіймати справи нашої культури в широкому розумінні, загально і зовсім спеціально має займатися справами нашої мистецької культури, проробляючи цю роботу поглибленого культуртрегерства по відношенню до мистецької справи, що її в РРФСР чи других культурних країнах виконують дуже численні видання періодичні і неперіодичні — журнали, альманахи, збірники, монографії в таких видавництвах, як видавництво Академія чи ГАХН ( Госуд. Акад. Худ. Наук ). Це якраз та робота, що в розумінні позитивного вкладу в певне уміння (себто культуру) нашого мистецтва у нас жодним журналом, ні видавництвом не проводиться. Наші журнали переповнені полемікою на теми громадсько-політичного характеру і видаються здебільше начебто для публікації літературної продукції своїх членів.

В напрямку пророблення певної планової роботи (хоч би через журнал) для підняття кваліфікації наших майстрів і підвищення загального рівня нашої культури по лінії майстерства і мислі у нас не робиться буквально нічого. Навіть єдиний серйозний журнал у нас, що має пряме відношення до мистецтва — “Критика”, — як до певної міри вказує сама назва, має більш коригуюче, ідеологічно-скеровуюче значення, аніж позитивно творче, в прямому розумінні.

Підтримуючи тісний зв'язок з мистецьки і політично передовими митцями Західної Європи і будучи, як постулат, наслідком певних процесів у лоні лівого культурно-мистецького процесу на Україні, журнал має синтезувати ліві тенденції світового мистецтва зі своїм основним марксівським настановленням. В редакційну колегію журналу входять О. С. Курбас, П. І. Рулін (по лінії мистецтв і видовищ), В. Г. Меллер — по лінії образотворчих мистецтв і архітектури, М. Йогансен — література і В. Юринець — філософія. Не оформлена ще принципова згода низки других учасників журналу як на Україні, так і в РРФСР і за границею.

Журнал мав би бути ілюстрований, в середньому 10 аркушів, місячний, — в крайньому разі двомісячний на певний час, — переважно теоретичний і публіцистичний, в невеликій мірі може бути одведене місце літературній практиці.

За дорученням товаришів, зацікавлених у даному журналі, прошу вжити свого рішучого впливу в справі позитивного вирішення справи проєктованого існування журналу.

5.06.1928 р.

*Режисер Лесь Курбас.*

## **ЩО НОВОГО В “БЕРЕЗОЛІ”?**

Останній сезон відіграв певну роль в дальшому розвитку нашого театру. Ми завоювали нашого глядача, його симпатії, інтереси. Ми навчили глядача поважати театр, творити йому, полюбити його.

В той же час і сам театр не тупцяв безпорадно на місці. Ми чуло прислухалися до голосу маси, старалися уловити її сприйнятність до того чи іншого виду сценічного мистецтва. Внаслідок цього у художньо-ідеологічному відношенні маємо зрушення експресивного реалізму. Розуміється, не слід плутати нашу творчу лінію з конструктивним реалізмом, що практикується здебільшого в українських театрах. Адже такого роду реалізм — ще просто механічна сполука конструктивного мислення з натуралістичним монтажем по акторській лінії. Внаслідок виходить мішанина.

Ми ставимо собі цілком інші завдання. Ми стараємося відійти від плакатності, в прийомах ставлення притримуємося більшої реалістичної об'єктивності. Багато уваги ми звернули торік на добір репертуару. Поставлено п'єси Дніпровського, Куліша, “Жовтневий огляд” — колективна робота театру, та інші. Цього сезону драматургічний матеріал був цілком добрий як з художньої, так і ідеологічної сторони.

До Одеси ми приїхали не відпочивати, а працювати. Тепер готуємо “Веселе ревію харківських буднів” — колективну роботу театру, п'єсу Газенклевера — назва ще не встановлена, “Шахта № 3” Дніпровського, “Змова Фієско” Шіллера. Думаємо відновити цього сезону “Жакерію” Меріме. Проводиться тренаж акторів, читаються лекції. Коло ставлення працюють режисери Лопатинський, Тягно й Бортник.

Я сам буду ставити комедію-сатиру з життя англійської колоніальної армії, “Украдене щастя” Івана Франка та нову п'єсу Юрія Олеші “Змова почуттів”.

7.08.1928 р.

## **“БЕРЕЗІЛЬ” ПОЧИНАЄ СЕЗОН**

Сьогодні “Березіль” починає свій театральний сезон. Деяке запізнення пояснюється чималою реконструкцією, яку зроблено в театрі, і тому гадаємо кінчити сезон саме в середині травня.

Як стоїть справа з репертуаром в “Березолі”?

По-перше, ми повторюємо багато постановок минулого сезону.

У жовтні з старого репертуару підуть “Жакерія” та “Пролог”. У цих п'єсах зробили так редакційні, як і інсценізаційні зміни, загострення, удосконалення.

У жовтні ж уперше буде поставлено класичний твір Шіллера “Змова Фієско в Генуї”.

До жовтневих свят театр готує веселе ревію — “Харківський ярмарок” (назва не остаточна). П'єса ця — весела сатира-ревію, зроблена колективом робітників та режисерів театру.

У постановці веселого ревію уперше виступить режисерська молодь театру — Дубовик, Тягно (що вже виступав), Скляренко, Діхтяренко, Балабан, П'ясецький.

Наприкінці листопаду Харків побачить нову оперету Балабана (артист “Березоля”) “Королева невідомого острова” (музика Крижанівського), “Зразковий пан” Газенклевера (німецька), “Шахта № 7” Дніпровського, “Украдене щастя” Франка. Усе це нові п'єси, що минулого сезону не йшли.

\*

Чому так мало в нашому репертуарі сучасних радянських п'єс?

Це пояснюється гострою репертуарною кризою, яку ми зараз переживаємо.

На Україні зараз дуже мало хто пише п'єси. Ми робимо спроби одержати п'єси російських авторів, але й це дуже складна річ. Справа в тому, що нам пропонують п'єси вже після того, як вони пройдуть у Москві. Це для нас, звичайно, умови непридатні.

Переговори з російськими авторами ми ведемо й зараз, і можливо, що з цього ми матимемо певні наслідки.

\*

Набагато проведено переустаткування театру. Перебудували сцену, зробили коло і, в такий спосіб, сцена вертїтиметься так, як цього вимагає найновіша театральна техніка. Театр одремонтували й “демократизували” — чимало лож на другому й третьому поверсі розгороджено, й за рахунок їх збільшили кількість стільців. Це здешевшує вартість квитків і збільшує перепускну здатність театру.

Набагато скріпили оркестр. Цього конче вимагає репертуар, переважна частина якого складається з п'єс легкого сатиричного жанру, оскільки ми, взагалі, беремо курс на театр-сатиру.

В оркестрі запроваджено джаз-банд.

\*

Зупиняючись на акторському складі, треба зазначити:

З артистів “Березоля” цього року працюють в кіно — Шагайда, Масоха, Свашенко. Т. Іванова відряджено до театру “Веселий пролетар”.

Натомість прийняли низку нових товаришів з інших театрів та трьох театральних вузів. Такі тт. — Черкашин, Фоміна, Нікітін, Шевченко, Пігулович З., Гладков і Уманець.

З дня на день чекаємо на приїзд відомої актриси Голіцинської зі Львова.

З Москви запрошено художника Шифріна. На посаду завідуючого літчастини театру запрошено письменника Йогансена.

Велику увагу цього сезону ми надаємо роботі над актором, його вдосконаленням — педагогічній роботі.

Навколо театру ми також гадаємо утворити драматургічну лабораторію.

Драматурги, працюючи безпосередньо в театрі, зможуть більше удосконалювати свої твори й давати кращі зразки. Є також думка відновити студійну роботу, зокрема утворити навколо “Березоля” “Театр робітничої молоді”.

\*

“Театр робітничої молоді”, коли б його утворити, був би великим художнім досягненням. Молодий театр завжди сміливіший у шуканні нових форм. Його не зв’язують певні консервативні смаки глядача, з якими доводиться зустрічатись і рахуватись дорослому професійному театрові.

І тому ми, березільці, так охоче ставимось до цієї справи. Через “Театр робітничої молоді” ми якнайкраще могли б зв’язатись із широкими колами комсомолу і робітничої молоді, чого завжди прагнемо.

Здебільшого буває так, що нова справа затримується через брак коштів, з бюджетних міркувань. Але тут, у справі організації “Театру робітничої молоді”, саме навпаки. Гроші для театру вже є. Початок роботи затримується лише з вини відділу мистецтв Наркомосвіти, де справа про організацію “Театру робітничої молоді” лежить ще з весни цього року.

\*

Та й незалежно від Теробмолу нам конче треба налагодити регулярний зв’язок з комсомолом. Насамперед треба, щоб комсомольці більше відвідували театр. Я гадаю, що наша “політика цін” цьому цілком сприяє. Треба також поширити практику організації “закритих” спектаклів, цебто таких, що їх повністю закупають комсомольські колективи й організації.

Зрозуміло, що комсомольці якнайактивніше мають брати участь у всій громадській роботі, що ведеться навколо театру, — у диспутах, переглядах п’єс тощо.

Ми робимо все, щоб наблизити робітничий Харків до театру. Ще у вересні наші співробітники виступили на заводах, у червоних кутках з доповідями про завдання театру. Це не може не відбитись на наближенні до нас робітника-глядача.

Ми налагодили також зв’язок з професіоналами. Цього року профспілки мають закупити вдвічі більше вистав для своїх членів, аніж торік.

Щоб притягти глядача до художньої роботи театру, ми маємо на увазі кожну генеральну репетицію демонструвати перед постійним кадром глядачів-робітників, комсомольців, представників громадських організацій і влаштовувати диспути з нагоди постановок.

Всю роботу театру регулярно висвітлюватиметься в двотижневому бюлетені-часописі, який видаватиме “Березіль”, оскільки часопис “Нове мистецтво” закривають.

\*

З таким “балансом” вступаємо ми в новий театральний сезон. Як бачимо, наші головні завдання — це піднесення художньої роботи театру та його робітників; встановлення якнайщільнішого зв’язку з пролетарською громадськістю, з робітничими, професійними й комсомольськими організаціями.

6.10.1928 р.

## У ХАРКОВІ ТЕРОБМОЛ МУСИТЬ БУТИ

Існування Теробмолу зможе внести в наше театральне життя новий, революційний, свіжий струмочок, бо, наскільки б професійні театри не були революційно настроєні, вони завжди мусять іти на компроміс із старим міщанським смаком. А Теробмол не зв'язаний із старими забобонами, бо виріс і виховувався серед нових революційних обставин і зможе стати ближче до майбутнього, до нової культури.

Треба дати комсомолові змогу фіксувати в певних формах культури (тим самим і театру) те нове, що він, як нове покоління, в собі несе, і не пропустити, щоб воно розпорошилося в морі реакційного міщанського оточення, що йому легше підпадають старші поміж нас.

Не жалко затратити навіть більше енергії й активності, щоб Теробмол існував. Я, разом з іншими товаришами, всебічно допомагатиму театрові робітничої молоді.

11.10.1928 р.

## ТЕАТР МАЄ БУТИ ТАКИМ, ЯКИМ СУСПІЛЬСТВО МАЄ БУТИ ЗАВТРА

Одного разу мені довелося чути таку розмову: “Вот мне не нравится, что разные языки есть — украинский, грузинский, французский. Хорошо, если бы был один язык...” Чую запитання: “А какой?” — “Конечно, русский”. Я глянув і побачив, що той, хто висловлював таку думку, був робітник. Другого разу я чув, як комсомолец казав: “Это ты серьезно или по- ... украински?”

Це рештки тієї величезної трагедії старого часу, коли сорокамільйонний український народ не мав права творити свою культуру своєю мовою. Жовтнева революція поклала цьому край.

Цілком зрозуміло, що в українській молодій пролетарській культурі з'явилися ознаки занепадництва, ознаки впливу інших класових верств і угруповань, що силкувалися зрушити його чітку класову лінію, звести його на вузькі мистецькі шляхи, звести його на шляхи інтелігентсько-занепадницькі.

Лише тепер, за допомогою нашого уряду й партії, наш театр став на міцний ґрунт. Тепер українським театром, його творчими засобами цікавиться не лише весь Радянський Союз, але й всесвіт.

Ми гадаємо, що на генеральних проглядах була б доцільна присутність делегатів від фабрик і заводів. Диспути, вступні слова, обговорювання вистав на осередках допоможе глядачеві наблизитись до нашої театральної культури.

Театр взагалі має бути таким, яким суспільство має бути завтра. На цьому ґрунті ми й будуємо нашу роботу. “Березолу” дуже й дуже по дорозі з комсомолом, бо комсомол і являє собою оце “завтра” нашого суспільства. Театр мусить бути завжди, до певної міри, попереду життя своєю зв'язаністю, правліннями й спрямованістю...

Я закінчую побажанням, щоб це сьогоднішнє наше побачення стало за дійсний перелом, поклало початок новому періодові життя пролетарської української культури, зокрема пролетарського українського театру.

16.10.1928 р.

## **ПРО РІЗНИЙ КУЛЬТУРНИЙ РІВЕНЬ ГЛЯДАЧІВ**

Ми маємо різні способи виробництва і маємо різний культурний рівень. Не може бути мови про один театр, однаково зрозумілий для всіх і мусить бути театр такий по категорії, а для певного робітничого середняка, для певного більш-менш кваліфікованого театру наш театр не зрозумілий,— цьому я мушу з певною рішучістю заперечити.

1928 р.

## **ПРО ЗНЕВАЖЛИВЕ СТАВЛЕННЯ ДО УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ**

Трагедія перш за все того робітничо-селянського українського народу, що тут, де він складає величезну більшість, компактною масою живе і в формі самостійної держави керує своїми справами, у справі своєї культури, у справі свого існування на своїй мові, на своїй природі,— цей робітничо-селянський народ знаходить серед своїх товаришів, переважно серед міського робітничого населення, таке нерозуміння й таке зневажливе ставлення.

1928 р.

## **ТЕАТР ЖОВТНЯ**

Історія росту і досягнень українського театру за десять революційних років не має аналогій щодо швидкості й ефективності в історії всесвітнього театру.

Події 1917 року заспіли наш театр майже не підготовленим. Це був час повільного, але постійного його, театру, розкладання, час, коли провінціальні антрепризи довели вже його до карикатури і балагану, довели його до культивування цинічної насмішки над собою, до осміяння й опльовування “мужика”, грубого й флегматичного, дурного і смішного,— того мужика, що первісно в трупах Кропивницького, Карпенка-Карого, Садовського й інших велетнів нашого старого театру був або об’єктом любовного реалістичного показу, або ідеалізування в усім пафосом хлопманської українофільської весни.

Зразок хорошого народного театру тримався ще у Києві в Троїцькому народному домі завдяки великій енергії і ще більшій громадській свідомості й упертості свого керівника М. Садовського. Але й там досконала традиційна форма цього театру стала загнивати з просякненням на його сцену п’єс всесвітнього репертуару чи п’єс з інтелігентського життя, що

свою непристосованість до традицій театру стали викривляти його обличчя.

І тільки заснований у 1916 р. “Молодий театр” плекав здорові революційні ферменти і накреслював ті, в усякому разі, формальні здвиги, що після Жовтня на гребені революційних масових настроїв розвинулися у цілу театральну революцію.

За десять років розвитку нашого театру не можна ще, звичайно, сказати, щоб йому у великій мірі вдалося усталити форми своєї роботи, щоб, усталивши їх, він умів уже на всі 100% і по цілій лінії, як певну здійснену систему, їх вдосконалювати. Поки нова форма театру, поки новий театральний колектив устигає завоювати внутрішню певність і зовнішній рішучий успіх, за правилом, минає років п’ятнадцять—двадцять. Найстарші наші колективи не дораховуються ще й десяти років свого існування. Але якраз той рівень нової театральної культури, що його досяг наш театр, і є тим виключним безпримірним досягненням, що одкриває нам бадьору певність на майбутнє.

Наш театр рішуче виборовся із вузької селянської “малоросійської” тематики, і цього він досяг по всій лінії українських театральних колективів. Не тільки театри столичні та великоміські тримають свого глядача в колі всесвітньої загальнолюдської тематики, — не тільки нові робітничо-селянські театри, що грають переважно по селах та містечках, виховують у свого глядача зацікавленість і братерські почуття до людей інших рас і країн, а навіть ті “малоросійські” трупи, що їх ще чимало залишилося, рятують себе від загибелі тим, що вводять до свого репертуару п’єси не спеціально етнографічного зразка.

Це досягнення велике, воно безповоротно і назавжди закрило ту сторінку нашої театральної історії, що зв’язана із трактуванням нас, як “меншовартного діалекту”, і наш театр зробив за нових обставин для себе висновки правдиві й сміливі, і здійснив їх на сьогодні до кінця.

Злам у формальній культурі наших театрів за останні десять років задовільний не менше. Перебудувати культуру свою куди важче, аніж ввести до репертуару нові п’єси. Занадто складна ця справа, зв’язана з тисяччю складників театального мистецтва, що їх треба не тільки по-новому повернути,— так, як цього владно вимагає нова дійсність, але й по-новому вивчити, це вміння вдосконалити на кількох поколіннях і звести його, нарешті, в один синтез такого зовсім нового мистецтва, як зовсім новим стало наше життя, порівнюючи з дореволюційними роками. Цей процес у різних колективах відбувається з різною швидкістю і з різним рівнем досягнень, а проте ми не знаємо нині на Україні такого українського театру, що не був би в більшій або меншій мірі якимось зачеплений формальною революцією. Трапляються у нас такі вистави, що своєю формальною якістю та чистотою можуть безперечно вважатися явищами всесвітнього театального значення.

Ось тут найбільше досягнення нашого театру, що він пробив собі вікно за провінціальні рамки свого існування, наблизившись тематикою й формою до того, чим сучасність себе виявила у театрах усіх народів; вносячи разом з іншими театрами нашого Союзу класову пролетарську ідеологію



у свою роботу, він став предметом широкого зацікавлення у багатьох країнах на заході Європи. Його ж роботу тут на місці належно оцінили широкі кола нашого громадянства. Новий наш театр став за дуже важливий культурний фактор у житті нашої країни, а те, що за останній рік лавою й організовано рушив у наш театр пролетарський глядач, забезпечує йому на майбутнє внутрішню міць і дає силу довести славно почате діло на ще вищі щаблі культури.

7.11.1928 р.

## МАМОНТОВІ ПАРАДОКСИ

(В порядку обговорення)

Після прочитання заголовка “Трагікомедія — жанр нашого часу” (за підписом Я. Мамонтова, “Нове мистецтво” № 4) перша думка: як жалко — Мамонтова присудили, мабуть, до довічної тюрми! Що друге на світі може примусити людину все життя писати одні трагікомедії?

Даремно Я. Мамонтов думає, що його теза звучить парадоксом.

Коли б вона була парадоксом, коли б несла в собі хоч би цю живість мислі, що в парадоксі приємна (особливо як ото нудотою повіє від нашого культурного життя),— ми б подарували йому багато остріхів його “поточної нотатки”. Подарували б йому й те, що він знається з поганими ерудитами, цитує кепських театралів і ще й досі розпитує гіршу частину нашої публіки. І те, що він без потреби ломиться в одчинені двері й після Гете, Грільпарцера, Кляйста, Ібсена, Ведекінда, Шоу і т. д. та щоденної практики всіх наших театрів доказує можливість і правильність, так би мовити, “естетичного монізму” в драматургії. Подарували б і слабу, натягнуту доказову силу його аргументів вроді розцінювання *вартості* “жанру” для сучасності по “висоті” (чи “середньості”, очевидно?) стилю (?); одкидання трагедії із-за її обов’язкової (?) монументальності (чому вона задля цього менше варта для нашого часу?). Подарували б і те, що *істоті* трагікомедії він приписує обов’язкову рухливість і контрастовість. І те, що, на його думку, особливий ґрунт для трагікомедії є (переважно, очевидно?) там, де є гостра боротьба двох антагоністичних світів (зараз і, само собою, у всій історії людства і т. д.?). І навіть те, що “в архітектоніці сучасного життя — трагікомедія основна форма”. (Horrendum!)<sup>1</sup> Тому що це мав бути парадокс.

Але не можна дарувати т. Мамонтову того, що він дезорієнтує нашу молоду драматургію, від якої ми ще чекаємо так багато всебічно цінного, і, найголовніше, не можна дарувати того, що він сам прийняв свій парадокс... всерйоз.

Що таке трагікомедія? Її суть?

Вузько:

Суть трагікомедії: філістерство, що хотіло б вилізти зі своєї шкури, сягнути поза свою обмеженість — і не може. Проста розгадка в самій назві: йому трагедія — нам комедія.

<sup>1</sup>Жахливо! (Латин.)

Або ширше:

Трагікомедія має свій особливий аспект. Рівно посередині поміж трагічним аспектом трагіка й комічним комедієписця. Аспект гумору. Іноді іронії. Чи одного й другого, бо вони близькі. Аспект — питання світогляду, точніше — плід зіткнення світогляду з певною темою. І коли не вірити всьому тому, що говорить Юліус Баб (він, до речі, таки старенький і приватно має славу страшеного балакуна), коли не всім його теревеням вірити, то можна сказати, що справа зовсім не в матеріалі (що нібито має якісь автономні властивості), що матеріал є другорядне, *secundus*, і дає “ефекти” в цілковитій залежності від аспекту, в який попадає.

От тому ніяк не можна погодитися з твердженням, що “мистецька формула для соціальних замовлень нашому театрові” є трагікомедія, цебто світ в аспекті гумору й іронії, тим більше, що, як каже т. Мамонтов, основі для “соціального замовлення” треба шукати в архітектоніці сучасного життя. Щодо цього, то, певно, має рацію т. Мамонтов, бо ж відомо, що трагікомедія розцвіла в часи всебуржуазного тупика в Європі і початку розкладу буржуазії. В цьому ділі майстрами були Ведекінд і Бернард Шоу. І, як відомо, багато сучасних європейських драматургів часто пишуть трагікомедії.

Тут вже остаточно стає ясно, і я в цьому більш як певен, це т. Мамонтов просто не те сказав, що хотів сказати. Адже він, як все наше мистецьке покоління, конденсує в собі післятюремні (ніяк не придумаю простішого слова) настрої нашої країни і, очевидно, не думає, що тюрма нас зламала настільки, що тільки гірка іронія нам зосталася, як окуляри для споглядання світу.

Вся історія вийшла, мабуть, з того, що в цій статті т. Мамонтов неначе якось механічно думає. При всій неясності його формулювання одно враження безперечне, що трагікомедія — це шитво із трагедійних і комедійних моментів, а не певна категорична, хоч складна й жива, одність.

І так вийшло не грецьке “парадоксон”, а друге латинське слово.

Все це не значить, що трагікомедія — форма, для нашої сучасності недопустима. Я думаю, що трагікомедія гумористичної оцінки слабостей нашої буденщини й іронічної оцінки психологічних заноз од нашої рабської спадщини, коли їх цікаво виділити чи коли їхне розкриття чимсь важне, така трагікомедія дуже бажаний гість на нашій сцені. Але звідціль до “жанру нашого часу” дуже далеко. І далеко до трактування всякої теми, яку дає сучасність, в трагікомедійному дусі.

Гість бажаний, але не щодня. Бажаний, коли він говорить від нашого революційного покоління (дарма що не вся критика однаково його зрозуміла). Але якраз у ці роки, — чи знаєте, товариші драматурги, який жанр найбільш потрібний як “жанр нашого часу?” Маєте. (Без претензій на рецепт, а так — “парадоксом”): Бюхнер, розвинений, як формальний ключ, Джек Лондон північних і морських оповідань — як домінанта світовідчуження. Другими словами (без парадоксу): безапеляційна афірмація життя, боротьби, творчості, активності. Без огляду на ефемерну змінність перипетій всесвітньої визвольної боротьби, на хвилеві слабості нашого будівництва, — для відпору багато дечому близькому, болючому, що за-

важає нам. Кому з вас, товариші драматурги, вдасться такий жанр, хто з вас *найкраще* зуміє викликати до життя в нашому глядачеві самопочуття його особистої й колективної сили, й почуття *самоповаги*, цебто того, від чого нас здавна постаралися одучити. Я догадуюсь, але не скажу.

Р. S. Не до речі, але між іншим. В № 9 “Нового мистецтва” симпатична й бадьора стаття т. Мамонтова. Чи добре усвідомлює собі т. Мамонтов значення слова “аматорство”? Коли мова йде про Куліша, Йогансена, Смолича, Рубінера, Бехера, Копиленка, мене й інших, що склалися на “Жовтневий огляд”, то, по-моєму, слово “аматорство” зам’яке, треба б покріпше. Поправтеся.

Грудень 1928 р.

## “АЛЛО, НА ХВИЛІ 477!”

Насамперед постановкою ревію “Березіль” я мав на думці підготувати ґрунт до створення українських театрів легкого жанру, як от: оперети, театру сатири, української естради і українського цирку. Для цього довелось поступитися деякою одностайністю серйозності обличчя театру. Театр запросив до себе акторів, що спеціалізувалися для нового жанру театрального мистецтва, та й до того ж і репертуар цьогорічний “Березоля” підібрано під знаком веселого, легкого видовиська (оперета “Королева невідомого острова”, комедія Газенклевера “Пан хоч куди” і нова комедія Куліша “Мина Мазайло”). Коли до цієї постановки український театр не мав зразка вистави справжньої легкості, аспекту та відповідної подачі, то от зараз черговими виставами театр “Березіль” зробить власністю української театральної культури низку стандартних, простудійованих і засвоєних прийомів. Вони будуть виглядати значно чистіше, ніж все, що було подібного чи в театрі “Березіль”, чи в інших театрах. Для акторів театру ця постановка є певним етапом на шляху підвищення свого уміння і культури, бо загалом український актор не має традицій такого театру, як оперета. Моя роля звелася до загального керівництва постановкою та певної ініціативи в ній. В тематиці вистави театр навмисне торкався найбільш “небезпечних” моментів нашого побуту, щоб намітити розв’язання справи театру легкого жанру у всій ширині, а не шляхом боязкого уникання слизьких моментів. Ревію іде на українській сцені в своїй чистій сучасній формі (на увагу тт. рецензентам, ревію — форма, старіша за епоху буржуазного розкладу).

Вистава різнопланова — гротеск, буф, феєрія, характерні сценки, куплети, танки, естрадні номери, пантоміма, рекламно-плакатність — її складові частини. В ревію вперше заводиться українську форму частушок у вигляді коломийок з розрахунком, що вони стануть українською естрадною формою. В ревію заведено особливу форму конферансу, де, відходячи від шаблону, театр взяв символістичні маски двох симпатичних бродячих студентів замість того обивателя, що його завжди виводили у конферансах.

Вистава мала піти в театрі далеко раніше, але сталася затримка, бо бракувало відповідних матеріалів для костюмів і оформлення, електричного приладдя та нових музичних інструментів.

3.01.1929 р.

## “МИНА МАЗАЙЛО”

Нова п'еса Куліша — найкраща з того, що він написав до цього часу. М. Куліш перед нашими очима росте як драматург. Не помилюсь, коли віддамо йому перше місце в сучасній драматургії не лише України, але й всього Союзу.

“Мина Мазайло” серед сучасних п'ес радянських драматургів яскраво визначається своєю волею до форми, себто автор прагне в ній утворити міцну сконцентровану форму нової радянської комедії. Крім того, слід віддати належне п'есі, вона — єдиний і винятковий своєю актуальністю й силою зразок драматичної творчості, що своєю темою є першим почином у змалюванні окремих ділянок нашої дійсності. П'еса гостро б'є по зоологічному націоналізмові всілякої масті, і, хоча оперує фактами нашої української дійсності, вона, без сумніву, має широке загальне визнання.

Автор визначив її як комедію. Моя концепція має на меті підкреслити її романтичний характер, і в постанові я так і даю її. Моїм завданням було, дотримуючись цього плану, перекласти тонку літературно-драматичну майстерність Куліша на сценічно-театральну символіку. Не знаю, пощастить мені це зробити чи ні, проте мушу сказати, що театр до цієї постанови міг відірвати лише півтора місяці, себто половину часу, потрібного для постанови. Під час осіннього сезону театр гадає, переборюючи формальні труднощі (експериментального характеру), показати п'есу у більш закінченому вигляді.

В п'есі грають такі актори: Гірняк, Сердюк, Хвиля, Крушельницький, Гладков, Уманець, Черкашин, Титаренко, Пилипенко, Чистякова і Ужвій. Художнє оформлення до п'еси дав художник Меллер, а музику, що має акомпанувальний характер, молодий український композитор Мейтус.

Театр надзвичайно радо відвідає Київ — свою батьківщину, де, власне, він народився і почав свої перші кроки буйного розвитку. Все, що ми покажемо Києву, він не бачив, і, безперечно, нам надто цікаво ознайомити киян зі своєю роботою. Між іншим, серед кращих постанов минулих і цього сезону театр везе до Києва “Народного Малахія” — найкращу у формальному розумінні п'есу минулого сезону. Автор, Куліш, переробив її, проте він вніс до п'еси лише незначні зміни, від чого вона тільки виграла.

Театр вже почав розробляти репертуар на сезон 1929—30 року. Серед інших п'ес у театрі підуть ще дві п'еси Куліша, що він їх готує нині спеціально для “Березоля”. Крім того, серед кількох десятків п'ес, що їх я одержую щодня від різних авторів України й Росії, пощастило натрапити

на цікаву п'єсу молодого драматурга Цимбала, що працює нині в газеті "Гудок", в українському її відділі. Ця п'єса має назву "Заповіт пана Ралка" і є хронікою подій 1918—19 року. Очевидно, буде введено до репертуару й цю п'єсу.

20.04.1929 р.

## **РЕЖИСЕРСЬКІ НАСТАНОВИ ДО ВИСТАВИ "МИНА МАЗАЙЛО"**

Макет. Збудувати образ в залежності від матеріалу.

Раз він активний, то він весь полегшений.

Треба організувати свій матеріал у внутрішньому тонусі.

Вираз тіла мусить мати напрямок. Не треба носити вираз, бо це звертає, коли серйозно,— на мелодраму, а коли не серйозно,— на буфонаду. Смішно те, що він воює. Весела, не завзята хода, а легка, забавна, задорна, ходить, наче посвистує, наче баламкає ногами. Тільки не впасти в шарж.

Щоб фігура злилася в одність, треба десь давати однаковість.

Рівновага, не стежити за всіма речами (до "Може, він пише укр. фотографії").

Коли є перехід до іншої інтонації, треба наперед підготувати вже в попередньому слові однаковість, тенденцію.

"Дурненька, не бійся" — мізансцена — образ шовку, вальс.

Коли дати спокійну мелодію, звук — тоді буде зовнішній образ.

Треба вести підготовку до якого б то не було руху.

Коли одне слово у фразі сказане на місці, відділяючи від решти, а потім іти і говорити решту речення, то тоді до решти речення у глядача більше зацікавленості. Коли після паузи — тоді решта ширше сприймається.

Тенденційність у вимові — це тоді, коли навмисно підкреслюється, розбивається.

Внутрішньо виходить Уля, а зовні — ні, бо є внутрішнє перевтілення.

Точка, в позі — це розподіл одного і другого по паузі.

Чим довше (в певних межах) пауза, краще для "вибуху".

Макет — "захоплений" плескає, енергія — це русло, а зовнішність моторна (коли він на місці, то в ширину, вглиб). Вихор у голові, розгін, мрійність. Це зовсім розкритий.

Коли дуєт ("Це ви..." "Я по книжку"), то треба добиватись єдності.

Закінченість можна давати й тенденцією, що яскраво виражена.

Щоб дійти до захоплення — "Ах, Улю", — щоб це вийшло органічно — треба вести мелодійну підготовку.

Тон збігається з переміною мізансцени, а щоб не розбивати темпу, треба поступово, не різко міняти.

Рвучко-нерівний ритм — це коливання короткого з довгим, затриманого з розбиваючимся.

Поворот вимагає точки.

Жестом давати різні образи. Для молодості характерні різкі повороти всім тілом.

Педант підкреслює кожне слово.

Щоб при всьому драматизмі був легкий аспект, акцентуйте свою переміну до зміни настрою тоді, коли характер повільний. Акцентування у настрої, тоді акцентація в темпі непотрібна.

Поскільки це атракціон — “Ой, Улю, вивчивши мову...” — треба розбити одну фразу на декілька.

Два враження на одне слово разом давати не можна, бо тоді воно послаблюється.

Легше подавати слово, це не акцентувати його вперед.

От, наприклад, “Теталова, Темірова” — дати простий тон, через який воно само собою зрозуміється.

1929 р.

## **З ДИСПУТУ ПРО ПОСТАНОВКУ І П'ЕСУ “НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ”**

Роботу т. Куліша було детально і, може, аж надто детально обговорено пресою. Що ж до моєї роботи, то я цього не сподобився. Може, критика просто на це не зважилася, не знаю. Я спробую пояснити, як я пов'язував свою працю з завданнями нашого театру, нашого часу. Проблему культурної революції не можна розв'язати трьома лозунгами і трьома плакатиками. Досить дурного благополуччя на нашому театральному фронті! Театр повинен бути непокоючим фактором. На жаль, глядач розучився ставитися до спектаклю активно і поступово починає забувати, що в театр треба брати з собою мозок. Він штампує життя, підходить до нього з готовими етикетками, і лише поганий театр може допомагати йому в цьому.

Що я ціную в п'есі т. Куліша? Він не пішов за шаблоном родинної драми комуніста з дружиною позапартійного, з обов'язковим матросом для сміху. Він побудував оригінальну, хвилюючу п'есу.

Наше завдання — не подавати самозрозумілі голі факти. Ми вважаємо, що революційний театр починається не тоді, коли з Києва або Харкова він громить останніми словами світову буржуазію, а тоді, коли він знайде цю буржуазію в психіці, в душі, в побуті тих, хто сидить у глядацькій залі.

Вважаю, що більша частина свистопляски, що піднялася навколо “Народного Малахія”, пояснюється тим, що Малахії були в глядацькій залі. Вони є повсюди. Суміш релігійного почуття з популярними фразами з брошурок досить часто зустрічається в ідеології наших українських глядачів. Але це заслуговує не більшої відповіді, аніж наліт легкої іронії, який і лежить на всій нашій поставі.

Подібне ставлення, очевидно, неминуче для театру, що переживає зростання. Поки ми домоглися визнання, минуло три роки. Ви ходили тоді в халтурні театри, художня цінність яких рівна плящі пива, а про наш театр казали: “що це за конструкція?”, “що це за рух?” А тепер ви

кажете: “що це за психологія, що за зухвалі думки?!” Але мине ще три роки, “живі театри” запозичать у нас зовнішню форму наших досягнень, ви визнаєте тоді і “Народного Малахія”, але ми тоді підемо далі, і ви знову будете на нас вішати собак.

Театрові необхідно зміцнювати зв'язок із київським громадянством.

29.05.1929 р.

## **З ДИСКУСІЇ НАВКОЛО “НАРОДНОГО МАЛАХІЯ”**

У Кулішевій п'єсі я ціную розрив з шаблоном, з агітаційним штампом, з етикеткою, що були властиві минулій добі громадянської війни, та не пасують ніяк нашому сьогодні. Револьюційним театром є театр, що знаходить класового свого супротивника серед своїх глядачів, що бореться з буржуазними рештками психіки глядача, а не той, що з Харкова або з Києва громить світову буржуазію. Театр мусить вносити неспокій, мусить ставити дразливі питання — в цім його громадсько-поступова роля. От чому, якщо встановлюється цілковитий контакт з глядачем, то наспів момент або закрити театр, або шукати нових шляхів. Справа ще й в тім, що глядач, приходячи до театру, звичайно залишає дома мозок, між тим як треба брати його з собою. Театр “Березіль” своєю мистецькою роботою рве з усякими такими шаблонами, через що маємо таку-от атмосферу навколо його роботи.

Необхідність безпосереднього зв'язку з широким глядачем означала б підміну справжньої художності в роботі “Березоля” пивнушкою, отією пак пляшкою револьюційного пива, що нічого спільного не має з мистецтвом.

Ви відвідували тоді, три роки тому, низькі мистецьким рівнем постави, аплодували їм, а про “Березіль” говорили: “Що це за конструкції, що це за рухи?” Сьогодні ви нам кажете знов: “Що це за психологія, що це за зухвалі думки?” Але мине ще три роки, й наші досягнення увійдуть у життя, ми підемо знову далі, й ви знов на нас будете вішати собак.

Цьогорічний приїзд “Березоля” до Києва дуже для мене повчальний: я бачу, що між київським глядачем і “Березолем” створилася щілина, якої не трапилося б, коли б “Березіль” щороку навідувався до Києва.

29.05.1929 р.

## **ВИСТУПИ НА ТЕАТРАЛЬНОМУ ДИСПУТІ**

### **I**

Товариші, як ми знаємо з практики попереднього диспуту, театральні диспути конкретних наслідків у справах, що їх зачіпається, ніколи не мають. Уже зараз, на другий день цього диспуту, ми можемо констатувати, що цей диспут не тільки не дасть ніяких наслідків у практиці нашої театральної політики, нашої творчої роботи, але він не дасть також просто і

тих наслідків, які він міг би мати, як проста трибуна, як облегчений журнал, як театральна газета, словом, як трибуна, з якої можна було б розгорнути широку дискусію на самих принципіальних болючих питаннях нашої театральної роботи і театральної культури. Ми вже зараз можемо сказати, що цей диспут цього не досягне, а не досягне він цього, по-перше, через те, що оті товариші режисери і товариші громадяни, які є у цій залі, у звичайній позадиспутній обстанові досить яскраво і досить, значить, болюче вміють говорити і діяти, включно до заміни гастролей рейдами, а тут вони пішли на таку виключну стриманість і делікатність у болючих наших питаннях. Оця ваша тактика звела ситуацію на цьому диспуті до того, що мені, наприклад, висловлюватися зараз з приводу практики і настановлення роботи інших театрів просто незручно. Що я її буду ляяти і сперечатися з ними, коли фактично вони виступали вже і за винятком “декларацій” нічого, власне кажучи, не сказали. Все, про що вони говорили,— це балачки на дрібні теми, яких мільйони в театральному житті, яких можна тисяч зо дві додати до них, які тут були зачеплені. За винятком дріб’язку, вони нічого не дали, ніякого матеріалу, щоб можна розгорнути справжній диспут. По-друге, сама постановка питання в організації диспуту до того фальшива в основному, що унеможливила, як ми бачимо, зараз конче потрібну і для країни корисну широку фундаментальну дискусію. Ми два роки не балакали, стільки ж років не писали, зате ви, товариші, балакаєте, балакаєте весь час, відколи “Березіль” у Харкові. Більшість не задоволена нами, більшість ненавидить нас, і я гордий з цього. (*Запитання з місця: “Кого нас?”, “Хто ненавидить?”, “Кого ненавидить?”*). “Березіль”. (*Голос з місця: “Хто ненавидить?”*). Хто нас ненавидить? Це не було в плані того, що я мав сказати. Так от, перший ви, товаришу (*вказує на когось із присутніх*), що запитуете, перший ви ненавидите.

Перший ви, той, хто фальшує стенограми диспуту в Києві. Хто замазує ті місця, де робітництво позитивно про нас відзивається, хто замазує промови, аби перевернути ефект диспуту. Хто друкує це справоздання сьогодні, щоб створити відповідну атмосферу. Оці товариші і доводять, товариші, які керуються до нас ворожими почуттями, що їх можна назвати тільки одним словом — зненависть. Я кажу, що я гордий із цього через те, що це не дасть нам спати, через те, що це підтверджує те, що ми на правильному шляху, що ми справді будуємо, а не просто плентаємося у хвості революції.

І от, товариші, якраз цей момент цієї фальшивої організації сьогоднішнього диспуту має дуже глибокі коріння, його коріння є в одній основній помилці у політиці Наркомосу, на яку-то от, по-моєму, насамперед слід сьогодні звернути нашу увагу, і перш за все увагу нашого народного комісара освіти Миколи Олексійовича Скрипника. Через те, що Микола Олексійович навантажений, може, занадто великими відповідальними роботами і завданнями, які не дозволяють йому, може, навіть просто підібрати собі відповідний штат людей, які б йому всі матеріали давали у відповіднім, правильнім освітленні. Ніхто, товариші, не має права сумніватися, що я Миколу Олексійовича так же глибоко поважаю, як і ви всі.



Ніхто, товариші, не має права сумніватися, що я так же, як і ви всі, йому не хочу зробити ніякої прикrostі. Але тільки сьогодні, тільки цей вечір, я маю першу нагоду за довгий час, коли можу поговорити, будучи переконаним, що Микола Олексійович поділяє думку Леніна про те, що краще “один неслухняний, але розумний, аніж двадцять слухняних дурнів”. Я примушений все ж таки критикувати театральну політику Наркомосу.

Так от у чому полягає ця помилка Наркомосу. Помилка, на мій погляд, полягає в тому, що нас тут закликали на диспут, на якому народний комісар освіти робить вступну промову, просто певний вступ, а далі нам дають бюрократичні цифри. От нам дають начебто відчит певних досягнень в роботі Наркомосу. Коли ми запрошені не як гості, чи як критики цієї політики, то треба, щоб не тільки урядові особи були в числі доповідачів, а щоб у числі доповідачів була і активна маса робітників театральної справи.

І мені здається, такий маленький, але по суті і на практиці дуже глибокий відтінок певного формального ставлення до нас, працівників театрів, є і в політиці НКО. Коли бачимо, наприклад, що в Москві, в Головмистецтві є колегія з представників різних напрямків мистецтва, де є постійний контакт (*т. Петренко з місця*: “Нема й не було, а може, буде”). У всякому разі, зовсім певно, що організується така колегія із представників усіх мистецьких угруповань і фахів, щоб керівничі органи не втрачали зв'язку з працівниками мистецтва. Поскільки справа мистецької культури виключно складна і її не можна розв'язувати в кабінеті. У нас це роблять наказами, дуже мало цікавлячись, так би мовити, життєвим відгуком у середовищі тих, що безпосередньо працюють на театр-фронті. І це, безперечно, є основна хиба. Коли М. О. два роки тому обіймав цей пост, то на зборах Ромбису він сказав промову, в якій характеризував майбутній шлях своєї роботи і в якій висловлював надзвичайно цінні, надзвичайно потрібні, глибоко продумані думки й тези. І дійсно, коли б М.О. вдалося послідовно довести ці тези до кінця, то багато дечого з того, що сьогодні говорилося про наші недоліки, не було б сказано. Це перш за все тези про те, що, крім капітальних завдань, які він собі ставив по лінії спільній і для інших ділянок життя, а не тільки спеціально для театру, крім цих капітальних завдань, він ставив, по-перше, таке завдання — збільшення кількості українських театрів до норми відсотку, що його має українське населення на Україні. Факт був такий, що два роки тому ми мали 24 відсотки українських театрів по всій Україні. Зараз ми маємо величезні досягнення, ми маємо колосальний крок уперед.

Ми маємо зараз, як каже т. Петренко, 76 відсотків з держтеатрами, а в загальному 44 відсотки. Це колосальне досягнення. Це значить, що там, де М. О. має можливість підписом і натиском своєї волі, нікого не питаючи, зробити так, як він бажає за своїм власним планом, там колосальний крок уперед. Ми подвоїли за два роки ці наші оперативні одиниці.

Друга теза говорить про якість роботи театру, про боротьбу з халтурою, про боротьбу з низьким рівнем нашої культури театру, про підне-

сення його, про все те, що вміщується в слові “якість”. Але ж тут, в цьому моменті, за винятком того, що М. О. не тільки здекларував, але часто й на це натискував, навіть у приватних розмовах, що не треба розгортати занадто великої кількості, треба вміти погодити максимум добірної якості вистав з мінімумом потрібної кількості. За винятком цього ми маємо в політиці НКО цілу низку проривів. Це, перш за все, на мій погляд, не продискутоване питання про те, що треба раніш насаджувати, чи міцний центр, чи всяку і кожну периферію. Непродискутованість, невирішеність цього питання і є причина цього, що ми можемо, піднявши утроє чи вдесятеро нашу енергію, даремно витратити свої сили у здобуванні якості. Ми діставали завжди дуже маленький ефект через те, що у нас нема міцного культурного театрального центру — і тому ні в центрі, а тим більше на периферії ніякої якості ніколи не вийде.

Не можна культуру театральну, як і всяку культуру, розвивати, коли вона не розвинена перш за все у постійному злагодженні, взаємодійні всіх своїх чинників. Не може вона вирости у величину, достойну такого великого терену, як Україна, коли в центрі ці якраз поодинокі осередки культури театральної не будуть існувати в достатній кількості. Це взагалі якась у нас незрозуміла тенденція розпиленості, це виявлення в даному питанні певної, ясної, твердої установки. Непродуманість, непродискутована, неусталена установка, і тому хід по лінії найменшого опору. Місця вимагають і вимагають дуже; місцям дається відповідь, але основне питання, питання створення міцного центру випадає.

Через що “Березіль” ставив “Алло, на хвили”, ставив “Мікадо”? Чому я не можу говорити зараз про стиль “Березоля”, через що “Березіль” не може на якійсь основній ділянці роботи спеціалізуватися, а лише спеціалізацією можна добитися справжнього досягнення, яке можна вважати за цінність навіть експертного характеру,— тому, через те, що “Березіль” мусить розкидатися на всі боки.

Драматичний театр, як і театр взагалі, такий чутливий нерв настрою і буття свого оточення, він так реагує в творчій роботі, складанні планів, в підборі репертуару тощо, реагує на потребу публіки та моменту, в плані нашої боротьби суспільної, що, не маючи на місці, тут, у Харкові, свого театру сатири, своєї оперети, свого театру репертуарного, чисто репертуарного, який би показав і демонстрував драматичну літературу,— не маючи таких театрів, намагається мимоволі, і мусить намагатися, знаходити відповідь на ці потреби в своїй роботі. Звичайно, що це розбиває сили, це розбиває зосередженість, і це не дає вирости театрові.

Адже ви знаєте, товариші, яку колосальну революцію у всесоюзному масштабі недавно проробив театр Мейєрхольда; він зробив це, майже не виїжджаючи з Москви, виїжджаючи літом лише на невеличкі гастролі. Він вробив таку революцію для РРФСР, і ця революція докотилася, може, пізніше до наших сільських гуртків, клубів і наших театрів провінції. Але для цього треба було згущеної атмосфери навколо нього, спеціального загострення проблематики моменту та зосередження всіх спеціалістів від ділянок, що стикаються з театром; треба було центру для тої самої провінції в розумінні напрямку роботи, в розумінні Жовтня в театрі. Він

зробив значно більше одним сильним, міцним ударом, який зрушив в основному всі традиції, аніж зробили б двадцять інших театрів за якимсь маленьким винаходом театральної реформи, працюючи на провінції.

Факт, що наша держава у величезній мірі централізована. Може, як-небудь малі одиниці можуть працювати в децентралізованій обстановці, але наша держава виключно централізована, і в цьому наша безперечна сила.

Та з цього треба обов'язково зробити певний висновок і для театральної культури. Це питання браку міцного центру, безперечно, мусить відбиватися на якості.

Далі, питання із студіями. Питання, за яке йде боротьба два роки в “Березолі”. “Березіль” б'ється два роки за можливість мати при своєму театрі студію, в якій він міг би виховувати молодняк театру. Т. Скрипник має дуже великий план щодо насичення українським театром нашої території. Т. Скрипник тільки не звертає уваги на те, що крім того, що план нашого театрального будівництва щороку вироблюється в Наркомосі, крім того, що йде стихійне творення театрів на місцях, місця самі утворюють свої колективи, набираючи сили туди, звідки попало. І от, коли говорити про якість, то не треба забувати, що наші театральні ВИШі випускають в рік тільки 10—15 студентів, а колективів тільки за два останні роки склалося двадцять. Ми маємо 42 округи, і кожна округа логічно і безперечно буде прагнути до того, щоб мати свій театральний колектив. Крім того, у нас є ще містечка з такою кількістю мешканців, яка в Німеччині дає змогу мати свою оперу. Особливо це стосується Донбасу, де ми маємо велике скупчення населення. Звідки ж рекрутувати всю цю якість акторської братії та режисерів? З аматорських гуртків, без ніякої культури, без ніякої підготовки. Вони наповнюють робітничо-селянські театри, вони становлять головну, основну масу нашої театральної культури. Вони є наші низи, які нас не будуть пускати вище за свого рівня, за законом взаємодіяння. Від них не можна одбитися. Це ж знижує всю якість нашої театральної культури, всю якість нашої роботи.

Таким чином, провінція часто дає замість хорошого театру паршивий аматорський театр. Студія — це крапля в морі, але я маю переконання, що в наших ВИШах, взагалі художніх ВИШах, відірваних від виробництва, ніколи не може бути поставлено питання виховання так, як на виробництві. Конкретний досвід за останні два роки, коли один клас студії існує при “Березолі”, неформально існує, а фактично просто як співробітники театру, оці тільки два роки нашої практики мене переконали ще більш у цьому. З цим погоджуються і видатні педагоги, що тільки при виробництві можна виховати справді міцних, хороших працівників. Коли я говорив про студію, коли ми її закладали, я думав про те, що один-два класи з них складуть, може, “Березіль № 2”, але дальші класи, які ми зможемо випускати при правильній постановці роботи, при певній, хоч би мінімальній допомозі збоку, ці випуски в 15—20 добре кваліфікованих практиків театральної роботи — це було б у нашому загальному балансі дуже значним відсотком нової молоді, що впливається в театр.

Далі, цього року за урядуванням Миколи Олексійовича проведено в життя закон про управління державними театрами. Тут згадували вже про це. Ви не знаєте, який пікантний рік ми мали цього року через те, що цей закон просто паралізував нашу роботу. Я довідався сьогодні, що театр ім. Заньковецької теж знаходиться у розпачливому стані із-за тієї самої причини. Ви знаєте, що ми виготували п'ять п'єс, а показали тільки три. Оперета “Королева невідомого острова” зовсім готова, а друга п'єса, “Шахта № 7”, майже закінчена, у всякому разі, друга дія цієї п'єси має вже такий вигляд, що можна по ній судити про всю поставу. Коли б ми мали сприятливіші умови всередині театру, ми, безперечно, показали б ці дві п'єси цього сезону.

Який же це закон? Це закон такий, що всім у театрі відає, за все в театрі відповідає директор. У самому законі про художнього керівника, про цей все ж таки нерв і мозок театру згадується тільки в одному місці, і згадується, власне, не в порядку його прав, а в порядку його обов'язків, які однаково підлягають завжди контролю директора.

От, коли говорити про якість, то тут також питання, чи це є настановлення на якість, коли доручається театр людям, з театром абсолютно не ознайомленим? Крім того, бувають і помилки у доборі директорів. Так, наприклад, у театрі ім. Франка був директор, якого змістили за розтрату чи за якісь там темні справи. В Одесі був такий же самий випадок з Олександровим чи з кимось іншим, колишнім білогвардійцем. Тут можливі всякі помилки, бо спеціалістів-директорів немає. Їх треба виховувати. Це велике мистецтво — бути директором, тобто господарником. І за старого режиму вони були в страшно високій ціні — хороші адміністратори, хороші хазяїни. А в нас вийшло так, що люди, цілком до цього діла непричетні, одержуть бразди правління у свої руки і роблять прямо неприпустимі речі, особливо коли у них бракує звичайного такту. Ми весь сезон були затруєні в нашому театрі так, що ми продукції не показали, скільки хотіли, скільки могли, скільки зробили. Це просто відбилосся на всій роботі. Нам не дали зробити чверті того, що ми хотіли зробити в розумінні обслуговування глядача, його інформації і т. ін., в розумінні всього того, що тут закидали “Березолеві”, але в розумінні чого ми вже рік тому виробили певний, ще не перевірений, але дуже інтересний своїми можливостями проект щодо зв'язку з глядачем, який ми майбутнього року, маючи, можливо, легший рік, проведемо в життя, але цього року провести його не могли.

Нарешті, третій момент висунув Микола Олексійович тоді, коли він обіймав урядування. Це момент про склад робітників, теза про те, що в українському театрі мають право і обов'язок працювати не тільки ті, хто родився “хохлою”, але кожний громадянин, що вважає це за свій обов'язок, що хоче це робити, що фактично для цього прикладає руки.

Попередню тезу, про якість роботи, Микола Олексійович, здається, перший вніс як офіційну вимогу в театральній практиці на Україні. Цей останній момент він вніс, безперечно, першим у наше культурне життя. Я вважаю його капітальним питанням. Чому це так, це повинно бути ясным для всіх тому, що наші національні меншості, що живуть переважно в

містах, силою обставин мусять перепродувувати інтелігенцію, мусять виробляти її більш, ніж це потребує їхня національна маса, і ця інтелігенція мусить кудись прикласти свої сили. Оце запрошення, яке зробив Микола Олексійович працівникам мистецтва з нацменшостей, я вважаю, що це є надзвичайно важливий момент, який треба було б і розпропагувати, і практично всемірно проводити в життя.

І майте на увазі, товариші, що це чують носом елементи, що хотіли б проводити тут, на Україні, великодержавницьку політику. Я знаю факти, які доводять про те, що вони і озброюються проти такої можливості, вони бачать небезпеку для своєї роботи далі русифікувати цю країну. Я знаю факт, що відомий читець Яхонтов, який гастролював на Україні, і, прислухаючись до української мови, знайшов, що українська мова у мистецтві читання надзвичайно багатющий скарб, який він вважає своїм художнім інтересом і зацікавленістю практично поспробувати у своїй роботі, і про це він у Харкові в різних колах хвалився. Він спеціально почав учитися української мови, студіювати літературу, зговорився з нашими письменниками, здається, з Йогансеном, щоб постачав йому літературу. І от уявіть собі, що йому сказали у певних колах: “Оставьте, пожалуйста, это оценят плохо, как приспособленчество”. Ось лозунг, під яким вони хочуть перешкодити партії ліквідувати національну нерозбериху і єрунду, яка є зараз на Україні. Ось ті люди мають підсичувати далі ворожнечий процес русифікації й українізації не радянського характеру. І справа, у всякому разі, стоїть, безперечно, дуже серйозно.

А от не зробив нічого Наркомос для того, щоб затримати на Україні ту хвилю втікачів — художників, музикантів, теоретиків і вчених, які втікають на очах, починаючи від 1919 року, до Москви та Ленінграду. Чому тікають? Тому, що там дають квартиру, цілих п'ять кімнат, службу, “пожалуйста, что угодно”. А в нас на цей бік справи не звертається уваги, oprіч того, що Микола Олексійович висунув підстави для цього, oprіч того Наркомос, як апарат, не спромігся опанувати цю проблему і не спромігся як-небудь її обслужити. Я не знаю, як стоїть справа з житловим фондом, що є в розпорядженні Наркомосу. Я чув, що був такий фонд, а між тим, наприклад, художник Меллер третій рік живе в гостиниці (він же мусить мати ательє для праці!), і от Меллер третій рік живе в гостиниці і оббиває пороги всіх комісій, всіх завідателів і виконкому, і міськради і т. д., і третій рік нічого не може добитися. Це добре, що Меллер своя людина, а що було б, якби Меллер був спеціалістом, як багато інших, якби був чужим чоловіком, який працює постільки-поскілки? Ми б втратили дуже цінного робітника, якого не знайдеться ким заступити.

Oprіч усього не звернув, по-моєму, Наркомос уваги ще на один бік нашої театральної роботи. Ви зауважте, товариші, що, наприклад, “Малахій” сприймається зовсім не так публікою, як хотілося б авторові і театрові, щоб він сприйнявся, цебто певним своїм глибоким внутрішнім символом, певною своєю ідеєю. Широкі робітничі маси його сприймають постільки, поскілки там є легка, гостра, весела типологія, оскільки є там легка злободенщина, і поскілки є певний чисто зоровий, видовищний притягальний момент.

“Мина Мазайло” неглибоко сприйнятій нашим робітничим глядачем не тільки тому, що, наприклад, у нашій театрі поданий він був у затрудненій транскрипції. Адже у театрі Франка (я не бачив постанови, я читав рецензії) п’єсу пристосовано, принижено, згладжено проблему і переведено її в план побутового водевіля на тему міщанства. Не тільки тому, що затруднена форма, не сприймає робітничий глядач ці дві п’єси. Ідею, вістря цих двох п’єс не сприймає глибоко робітнича маса тому, що наша робітнича маса, також як і грандіозна більшість нашого населення, ще досі в інерції, правда, послабленій, правда, без підсилення, інерції русифікаторського процесу, який був тут цілими століттями.

Коли говорити про притягнення нашої робітничої маси, нашого пролетаріату до творчості в культурнім нашій процесі, то треба не забувати, що шлях до цього веде перш за все через такі позиції: освоєння пролетаріату України з ідейними традиціями українського культурного процесу в минулому і теперішньому, ознайомлення його і розкриття йому проблематики цього процесу. Для нього і через нього, дивлячись його очима, і репертком (бо репертком, звичайно, бере речі не в абсолютній якійсь-то витриманості, а приймає на увагу і тактичні міркування) не сприймає, не розуміє того, що цей самий “Малахій”, що ввійшов зараз у пословицю, і все-таки у культурних наших колах, серед нашого активу культурного став рядовим ім’ям, став певним збірним символом, що оцей “Малахій” для них, що не почувають, яка глибока національна риса в ньому, що не почувають, яке коріння може історик літератури відшукати для нього в письменах наших старих письменників, класиків і романтиків і т. д., якого коріння можна відшукати ще і в політиці тих класів, що колись керували нашою нацією,— що оцей “Малахій” для них чужий. Вони думають знайомими собі постатями Хлестакова, Фамусова і т. п., адже є багато їхніх таких узагальнених облич у російській літературі. Вони йому ближчі, знайомі і, значить, пролетарське переломлення їх, як певного національного типу, пролетарське переломлення їх ім зрозуміле, як пародія. Цього у нас немає.

От репертком дуже звертає увагу на те, і справді досягає потрібного ефекту, щоб п’єси були ідеологічно витримані. Це правильно. А все ж таки, якраз у цій ділянці, в ділянці певної згрупованості мислі творчої на специфічному відрізку національної теми, чи на проблемі будівництва культури української взагалі, то тут є, по-моєму, деякі припущення. Я, наприклад, вважаю, що цілком не допоможе у в’ясненні і розчищенні ситуації, у в’ясненні національного питання в широких масах і ліквідації його, як проблеми, цілком не допомагає така річ, як, наприклад, інтермедія в п’єсі “Марко в пеклі”. Є така п’єса, поставлена в “Червонозаводським театрі”, не знаю, чи ще де вона йде. Є там інтермедія такого характеру: султан за якусь благодать велить нашому Іванові одружитися з одною із своїх жінок і дає йому змогу вибрати з жінок, яку він хоче. Перед Іваном проходить ціла низка жінок цього самого султанського гарему. Проходить німкеня, карикатурно схарактеризована, як то звикли тут німкеня за старою традицією староросійських буржуазних кіл собі уявляти: “кіндер, кюхе, кірхе”. Проходить перед нашим Іваном францу-

женка, іспанка, ще хтось, не пам'ятаю, — все несимпатичні, карикатурні, і всі вони не зрозумілі для Івана, за всіх їх Іван платить перекладачеві. І, нарешті, виходить благообразна дівчина в руській костюмі, співає пісню народну зворушливо. Іван розчулився: ось де близьке, наше, і давай з нею гопака, пішов, і коли перекладач хотів йому перекласти, що дівчина говорила, він його в шию. Не треба, каже, я і без тебе розумію.

По-моєму, товариші, коли це не проста стара елементарна теорія слов'янофільства, коли це не замазування всієї правильної лінії партії в національному питанні, то що це таке? Коли повчати, що ці всі нації “не зрозумілі” і що наш союз з великоросійським робітництвом є не на підставі класової солідарності, а на підставі подібності расової, то це вже вибачайте. Або, наприклад, є така п'єса “Сигнал”. П'єса з воєнних часів. Там якийсь командир, якась видатна особа в ієрархії військовій — колишній генерал російської армії, що воював з більшовиками, а зараз сам став більшовиком. Коли його на допиті в білогвардійському штабі спитали: “Як же ви потрапили до них, ви, колишній генерал?”, то він їм на це каже: “Я побачив, що вам, панове, Росію не врятувати”... Що це таке? Що це — ми революцією Росію врятували? Ніхто революцією Росії не рятував. Навіщо вносити такі ферменти в голови нашого пролетарського глядача, та ще у нас на Україні? Це не потрібно і викликає не тільки непорозуміння в голові пролетарського глядача, але й дає непотрібну зброю в руки наших ворогів. (З місця: “Це слова Брусилова”). (Т. Скрипник з місця: “Це точна відповідь генерала Ніколаєва на московському фронті”).

Може, й так, але український глядач бачить загального типа на сцені, має до нього колосальну симпатію, як до революціонера, і все одно сполучає таку асоціацію, що це із-за Росії вся ця історія. Приватний великоруський фактик у нас сприймається інакше, аніж в РРФСР. І взагалі наші українські театри трохи від нашого загального культурного процесу начебто одбилися. По цій лінії, може, варт було б повести змичку письменників з нашими театральними керівниками і повести певну акцію в напрямку елементарного освітлення хоча б керівників у тому, як ми будемо нашу культуру, щоб ближче з'єднати театри із загальним культурним процесом.

Я вважаю за велику помилку, коли в театрі ім. Франка ставлять “Митьку на царстві”. Це навіть безтактовно. “Митька на царстві” це є третьорядна п'єса, яка трактує моменти з історії Росії, що не має ніякого відношення до України взагалі, тим більше до нової України і просто з-за своєї відносної сценічної вартості перекладена, прийнята до репертуару й демонструється. Це все одно, коли брати справу принципово, що, наприклад, поставити у нас яку-небудь третьорядну п'єсу з історії німецьких королів (З місця: А “Змова Фієско”, а “Король бавиться?”). Товариші, це не є третьорядні твори, і треба бути не знаю ким, щоб зрозуміти так, що я протестую проти перекладних п'єс. Я не проти перекладних п'єс, а проти того, щоб вносити в нашу культуру цілком непотрібну тематику, третьорядні твори, які є, може, ґрунтом, угноєнням для утворення шеде-

врів класичних, але там, де вони повстають, а для нас це не тільки порожнє місце, а навіть і шкідливе місце.

Мені залишається сказати про “Березіль”. Тут треба сказати, що в нашому, сучасному театрі страшенно невиразна зараз справа щодо формальних напрямків і що треба звернути увагу на те, щоб висвітлити це питання. Ніколи в історії українського театру, за винятком початку революції, на театральному терені так різко не поділялися театри на два основних напрямки, як от зараз. Не мистецькою формою, не формальною методологічною якоюсь ознакою, а лінією, якою зараз треба розглядати театри. М. О. зачепив це питання розділу на типи. Вони поділяються дуже й дуже виразно. Шукати предмета цього розподілу немає зовсім потреби. Зі старих категорій, як конструктивізм, реалізм чи натуралізм, цією лінією, що зараз театр працює, якою спрямована його робота,— вона не загострює цих категорій, а швидше навпаки. Не це типово, не це важливо. Коли розподіляти театри сьогодні на якісь напрямки, то напрямки в сучасному театрі є такі. Один напрямок — я ніколи не зловживаю цитатами, але дозвольте один раз і мені процитувати, що каже Ленін: “Суть у тому, щоб відкрити в нині існуючому елементи його знищення, його докорінної зміни. Треба визнати, що існує з точки зору марксистської діалектики докорінним чином мусить бути змінене. Треба вказати умови і сили, здатні його змінити. Ця думка вірна завжди, застосовна в усі епохи життя і боротьби пролетаріату, інакше все називати пролетаріат єдиним по суті і до кінця революційним класом”.

А тут і друга цитата: “Треба... ставитися до політичних подій *принципово*, а не з точки зору інтересу хвилини або успіху на декілька днів, як ставиться буржуазія, що зневажає, власне кажучи, всяку теорію і т. д.”.

Оце один напрямок в театрі. А є другий напрямок в театрі, що виявлено в такій фразі: “Товариші, наш театр довгі роки вивчав потреби і смак глядача, він знає їх, і він у своїй роботі ці потреби і смак задовольняє”.

Коли для першої установки я мав право взяти цитату з Леніна, то для другої я можу взяти цитату з анонсів буржуазного журналу: “Наша фірма довгі роки вивчає смаки нашої публіки, і той мішаний тютюн, який в нашій фабриці виробляється, є найкращий”.

Це питання принципове і дуже важливе. Це питання призводить до того, що ми сьогодні спокійно і з холодною кров'ю, не хвилюючись, можемо слухати від робітників грікі докори в тому, що вони нас не розуміють; тому ми певні, що коли деяка частина пролетаріату взагалі ще не може сьогодні прийняти театр “Березіль”, коли друга частина пролетаріату може його сприйняти з поясненням, а третя частина — сприймає запростовже, то це тільки доводить, що тут повторюється стара історія, історія та сама, що була на початку з конструктивізмом, про який всі кричали, що це незрозуміло для мас, а тепер всі до нього звикли, і це ніяких не викликає суперечок.

Зараз по клубних виставах, у всякому разі, все робиться в основі в конструктивній установці. Декорацій ілюзорних, мальованих зараз ніде майже не вживається.



Те, що ми робимо сьогодні, це ми робимо зовсім твердо і свідомо. Коли ми ставили “Золоте черево”, то харківська критика провалила. Наша установка — діалектична логіка мусить прийти на зміну агітці попередніх років. Наша формула, щоб глядача привчати в театрі також і думати, вносити з театру матеріал для думки, уміти його сприймати, уміти його ловити, уміти приходити з повним настановленням до театру і вміти його потім використати у практичному житті.

Ви зауважте, що гра чорним і білим, гра однозначними масками не викликає ніяких побічних асоціацій, а на протязі часу і зовсім не викликає ніякої взагалі реакції, і маски вроді буржуа і пролетаря, що повторюються в кожній з наших сучасних п’єс, це принципово, ви скрізь можете поділити, вони дуже зрозумілі для пролетаріату. Гра цим методом дуже небезпечна, вона веде до оглупіння мас, вона веде до хуліганства, вона веде до того, щоб не тільки в театрі, а і в житті спрямувати боротьбу, працю на виробництві, спрямувати все життя по верхах.

Я вважаю, що коли “Малахій” і “Мина Мазайло” викликали такі суперечки щодо свого ідеологічного боку, то це не тому, що в “Березолі” є який-небудь ухил. Його ніколи у “Березоля” не було.

“Березіль”, як і кожний театр, занадто далеко стоїть від ухилів у партії. Як усі безпартійні люди, ми не можемо мати до цього такого відношення, і я особисто не берусь розв’язати для себе справу остаточно і ясно, який на даний момент ухил неправильний, чому лінія партії в даному випадкові обов’язкова і правильна. Я не берусь для себе цього питання розв’язувати більш ніж звичайний громадянин. Але я не можу сказати, щоб це зобов’язувало нас до певних політичних дій. Ми зовсім в стороні від цього.

Ми стоїмо на основі тих декларацій, які дасться нам як певні директиви, і ми їх на своєму фронті розв’язуємо так, як вміємо, як вважаємо за єдино доцільне.

Тут справа не в ухилі, справа в тому, що ми ще глядача не відучили від звичок часів громадянської війни, коли треба було кричати і треба було давати дуже яскраві плакати і лозунги, треба було бити на психологію мас і на їх волю. А на волю мас можна впливати найлегше динамікою зовнішньою, за що розпинався Гнат Петрович,— це для нас зараз шкідлива річ. Що було добре кілька років тому, зараз, коли перед нами стоїть потреба культурної революції, стоїть поглиблення роботи, а не агітація, стоїть пропаганда, нам треба давати п’єси таким чином, щоб примушувати глядача думати, прощупувати, вносити в своє життя те, що він бачить у театрі.

Саме “Золоте черево” і почасті “Пролог” і, у всякому разі, “Малахій” і “Мина Мазайло” — це є саме п’єси, які ставлені були під лозунгом поглиблення форми, поглиблення асоціативного процесу думки. В цьому настановленні ця робота була зроблена, і через це виходить для широкої маси трохи утруднена транскрипція. Я вже на диспуті в Києві говорив про це, і тут ще раз дозволю собі згадати про те, що дуже небезпечно оперувати лозунгами: “маса”, “масовий театр”, “масовий глядач”.

Ми знаємо, як я це дізнався недавно з доповіді тов. Рабічева на з'їзді ВУСПП, авторитетної людини, що кількість пролетаріату на Україні за останні п'ять років зросла вдвоє. Відкіля ця половина взялася? З села прийшли ці люди, зрозуміло, вони ще не виховалися в оточенні міста, а ви хочете, щоб був один театр однаково зрозумілий, однаково прийнятливий для кваліфікованого читача "Московської правди" і некваліфікованого глядача, для такого глядача, для якого видаються газети великим шрифтом, щоб він міг їх прочитати.

Безперечно, тут диференціація роботи потрібна. Ось чому я ще натискую на те, щоб створити в Харкові міцний театральний центр. Коли буде проведена диференціація театрів по лінії підготовки, яка потрібна для сприймання вистав, тоді тільки можна буде удосконалювати й робити стандарти, настановлення формальні для театрів по всій Україні, які всім цим ділянкам, всьому розмежуванню глядачів могли б відповідати.

Ми не самотні в цій нашій роботі. Зараз цей процес поглиблення нашої культурної роботи відбувається в усьому Союзі. Його робить Мейерхольд, який не приймає драматургічної халтури, який також у Москві шукає повноцінної п'єси. Ту саму роботу робить зараз лєнінградський ТРАМ, якого вистав я не бачив, але знаю їх теоретично з доповідей, статей і листування. Наприклад, в одному з останніх номерів "Жизни искусства" Мокульський пише про ТРАМ, що на їхньому спектаклі комсомольцям дійсно доведеться поворушити мізками, тому що поламані всі канони, до яких вже звикли й критика, й репертком, і широкий глядач. Там зо-всім не бояться того, що якийсь негативний тип у п'єсі може викликати симпатії у глядача. А тут у нас тільки через те, що Малахій викликав симпатію у глядача, зчинилась ціла буря.

Тут справа не в тому, що Малахій чи білогвардієць, що попадає на завод, буде в обході симпатичний і не з етикеткою реперткому бігатиме по місту, а треба, щоб наші маси навчилися до людей і до всього ставитись глибоко аналітично і вміти вірно потрапляти, от як вони мусять навчитися оце розуміти. Хоч Малахій у нього викликає симпатію, то решту п'єси треба розшифрувати. Оце є той виховавчий великий вклад, який п'єса "Малахій" дає масі глядача.

Так само "Мина Мазайло". Це характерно, що п'єсу фактично наша критика не прийняла. Через що? А через те, що частина критики дивиться на "Мину Мазайло" під поглядом русифікаторської інерції і не може прийняти п'єсу тому, що вона саме є ота тьотя Мотя. А частина безпринципових обивателів дивиться на п'єсу очима тих же самих "тьоть Моть" (Скрипник з місця: "Комсомол теж "тьотя Мотя"?). Комсомол не "тьотя Мотя", але комсомол, як грандіозна маса нашого суспільства, ще у великій інерції русифікаторської лінії, і в нього багато забобонів, які ця п'єса дуже дотепно пробувала роз'яснити. Я не кажу про весь комсомол, а в такій самій пропорції, як це є і в пролетаріаті.

Одним словом, я приходжу до того, що наша робота полягає ось у чому: революційний театр починається тільки там, де він робить, дійсно робить революцію, якийсь переворот, певне просунення, продвигжу вперед, там, де він іде попереду глядача, де він вважає на глядача, як на закон

сприймання, щоб знати закон, щоб з ним до глядача підійти, щоб при-  
мінати закон, щоб у певній послідовності спектаклів, у певному часі доби-  
тися того, щоб глядач сприймав. Я зовсім не вважаю за революційний  
театр такий театр, що зараз у благополучних обставинах мирного будів-  
ництва б'є по світовій буржуазії без перестанку і по партизанах, білих  
бандитах. Це не є ще революція, це не є продвигка вперед, коли це зро-  
бити системою, так це прямо, ну, погибель.

Я не буду даліше втомлювати вас, товариші, я тільки ось закінчу ота-  
ким проханням чи побажанням. (*Голоси з місць*: “А ваша думка про опе-  
рету?”). Моя думка про оперету така, що української оперети цього року  
вже не буде. (*Голоси з місць*: “У всіх вона така”). Я не знаю, чи це правда,  
чи є тут тов. Пуппе. Так, тов. Пуппе, скажіть — чи правда те, що ви веде-  
те переговори з ленінградським мюзік-холлом? (*Пуппе з місця*: “Абсолют-  
но ні з ким”). А я думав, що ви настільки практичний чоловік, що ви  
сьогодні могли б скласти договір. У всякому разі кожному театральному  
практикові ясно, що не буде української оперети, у нас навіть немає облі-  
ку сил, що можуть її обслужити. (*Голоси з місць*: “Та є”). Та немає, товари-  
ші, немає, кажу вам. Треба, значить, перекладати п'єси, ну, перевивчати  
мову багатьом, коли оперета має бути українізована. Де добути гроші: по-  
скільки я поінформований, грошей немає. Місцева влада не може дати.  
Наркомос не може дати, хоч би й хотів. Доки не стане ясно, що можлива  
оперета, як хотів Микола Олексійович, то т. Романовський дає правильну  
пропозицію спочатку зробити студію. Театр ми не зуміємо зробити, а сту-  
дію зробити зможемо, може, не студію, а просто певний осередок-майс-  
терню, який би міг розробляти матеріал із композиторами, літераторами і  
принципово розв'язувати питання майбутньої оперети.

Оскільки за рік можна буде рішитися на сміливіше діло, один рік не  
заважить багато, а раз є тверда воля Миколи Олексійовича, щоб оперета  
була, я певний, що вона, безперечно, буде. В тактичному відношенні нічо-  
го не втрачаємо, а, взагалі, оперету українську я особисто вважаю за над-  
звичайно потрібну установу, і добре було б за це хоч трішки раніше  
взятися, вона ще цього року могла б бути краще поставлена, аніж най-  
краща оперета тут, у Росії. Майте на увазі, що в Галичині є досить високо  
поставлена українська “міжнародна” оперета; там, у Галичині, грають її  
дуже давно, з часу заснування українського театру, і там є спеціалісти-  
актори для оперети. Недавно дебютувала актриса Голіцинська, тутешня  
уродженка, що виросла в галицькому театрі, яка показала себе надзви-  
чайною оперетковою актрисою. (*т. Скрипник з місця*: “т. Курбасе, ви  
сказали “тут, у Росії?”). Я сказав? (*т. Скрипник*: “Це ухил”). Так, це  
ухил, який мені треба простити: я з 1916 року тільки тут і звик називати  
Україну Росією, так що, звичайно, я так не думаю. Я думаю, що в Станіс-  
лавові, як один із товаришів говорив, є теж хороший матеріал, і можна  
використати поодиноких людей у нас. У нашій театрі є 3—4 чоловіка,  
яких ми спеціально тримаємо для майбутньої оперети; коли оперета від-  
криється, даємо їх зараз же в оперету з розрахунком, що вони будуть ду-  
же й дуже корисними працівниками. Поки що я стою за студію. (*Голос з*

місця: “Можна побутовий матеріал давати в оперету?”). Я не знаю, це питання треба продумати, проробити, я не беруся відповідати згаряча. Це все.

8.06.1929 р.

## II

Так от, товариші, “проти рожна перти, проти хвиль плисти”. Тут говорилося про те, що в сучасному українському радтеатрі загинула робота над експериментом. Загинула експериментальна робота. Т. Хоменко, що тільки що виступав, навпаки, підкреслює, і правильно підкреслює, що в “Березолі” вся ця експериментальна робота все-таки ведеться і, у всякому разі, це, може, єдине правильне, що сказав т. Хоменко за весь сьогоднішній вечір. Мені ж треба маленьким відступленням від безпосередньої теми цього диспуту, як вона виявила, розказати, роз’яснити, розв’язати, може, дещо головне, що врятує мене від обов’язку відповідати на дрібниці.

Товариші, ось була у нас цього сезону така вистава — “Алло, на хвилі 477 метрів”. Я беру навмисне цю виставу, що найбільше викликала опору, і опору зовнішньо аргументованого, опору нібито страшенно революційного. Т. Кулик навіть так і закінчив свою промову вчора, що я, мовляв, “проти рожна, проти хвилі”, особливо проти хвилі 477 метрів. І більшість промовців, коли бажали піднести ефект своєї промови, звертала на цю поставу. Чому ми її ставили і як ми до неї підходили? Я казав у своїй відповіді позавчора, що театр (передусім наш театр) особливо чітко реагує на всякі зміни настроїв, настановлень і потреб серед свого суспільства, і коли б не бідність, не певна одноманітність нашого театрального фронту, то ми, може б, не звертали увагу на оперету, на театр малих форм, на театр естради, на цирк, як ми це зробили, наприклад, і в “Алло”. З чого ми виходили, ми, “естетський” театр, “лівобуржуазний” театр, “антипролетарський” театр, театр із “креном”, театр, який, роблячи правильний висновок з того, що говорили тт. Хоменко і Кулик, треба закрити, а треба його закрити, коли робити висновки з того, що тут говорили. От цей театр — підходить до життя обличчям до обличчя. Все наше суспільство, пролетаріат, як і інтелігенція, взагалі все наше громадянство проводить велику, а то й більшу частину свого життя “під грушею”, цебто за часем, чи то гуляючи в парку, чи то полюючи, чи то обідаючи, чи то роблячи перерву в роботі, чи взагалі відпочиваючи. Основним тонусом, основним характером цього відпочинку є його проведення “під грушею”, цебто в основі його є певний легкий, легковажний аспект ставлення до тих самих “груш”, до себе самого і навіть часто до зовсім серйозних проблем і фактів нашої дійсності, нашої боротьби. В цьому нічого страшного навіть і немає, коли, сидячи “під грушею”, ми можемо пожартувати з фактів нашої боротьби, в цьому є доказ нашої сили, нашої боротьби, нашої упевненості в своїй перемозі, нарешті, в тому є тільки доказ для нас, що ми непохитні у своїй певності, що ми ширше і глибше, істотніше дивимося на справу пролетарської боротьби.

Це є факт. Не можна заперечувати, що частину нашого часу ми проводимо у відпочинку, у легкому аспектуванні нашого життя. Цей “естетський”, “архібуржуазний” театр ставить собі питання, чи охоплює він, чи захоплює він своїми формами життя в належній мірі і всебічності, наприклад, якогось громадянина, що його можна спіймати, як він гуляє в неділю десь у Зеленому Гаю або Карачівці? Ми бачимо, що цей відламок часу заповнений похабщиною, старовинними сентиментальними романами, як от “Хризантеми”, заповнений антирадянськими анекдотами, заповнений спльотками і т. ін. Ми знаємо, що зараз на черзі стоїть питання про введення української літератури в маси і залучення мас до культури, як її творця. Ми знаємо, що зараз на черзі стоїть питання українізації.

Як русифікувалася Україна? Вона русифікувалася спочатку пісеньками, вона русифікувалася словечками “хорошо”, від прокльонів і лайок, від різних “хльостких фразочок”, від переймання нових чужих, “городських” слів, які спочатку поступово заповнювали собою українську мову, а відтак уже стали тим ґрунтом, на якому можна було цілком русифікувати все українське населення міста, і тим більше пролетаріат. Наш театр рішив, що він не має права бути безчинним, що це велика ділянка життя, якої не можна забувати, а Наркомос уже систематично кілька років забуває її. Це велика й важлива ділянка, на якій ми не маємо ніяких традицій, ніякого багажу, ніяких спеціалістів, ніяких форм, а форми для такої речі — це старі провідники настроїв.

Естрада, цирк і подібні до них заклади вимагають особливого специфічного зв'язку зі всіма певними ідеопсихологічними і національними особливостями даної країни. І от ви подивіться, яка робота стоїть перед нами, який “естетський” експеримент стоїть перед нами. Ми бачимо, що в інших культурах існують певні форми, на російській естраді є “лапотники”, є “фрачные”, є “ексцентрики”, є “блузники”, є “рваные”. Що ми можемо з цього взяти? “Лапотники” для нас просто чужі, національно чужі, занадто сільські, великоруські. “Фрачные” — такої традиції у нас немає. Немає ґрунту для цього, оскільки наше специфічне українське міщанство, коли б ми навіть хотіли цим займатися, таких традицій не плекало. Для пролетаріату ж утворити наново “фрачный” жанр є просто дурниця. “Рваные” — це є існування наявної “блатної” мови. Вона (мова) визначає специфічний жанр, як особливість старого побуту, російського, старої російської мови за старих часів. У нас цього немає, і використати ми цього не можемо.

Ми можемо використати “блузника” і “ексцентрика”. Тільки ці дві різновидності ми можемо використати, але вони до такої міри не оформлені в російському театрі, вимагають до того великої роботи, що пророблення цього завдання вимагає від нас великої праці. Що ми робимо? Ми вигадуємо, ми експериментуємо такі маски, які б, на наше міркування, могли мати перспективу, прищепитися, як певна стандартна форма, яка могла б піти по клубах і естрадах, на заводах і т. ін. і бути популярною, цікавою, як “Петрушка”, цікавою, як інші маски і жанри на російській естраді.

Ми вигадуємо “Ляща і Свинку”. Я не берусь сказати, що це остаточно вдалий винахід. Я переконаний, що коли ми зробимо те, що хочемо, цебто коли покажемо наступного року у другій програмі “Алло” (яке буде, може, інакше зватися), ще раз “Ляща і Свинку”, як ми будемо розробляти лабораторно ті фігури, студіюючи і перевіряючи їхню органічність і їхню перспективу, перевіряючи на легкості їхнього сприймання глядачами, то ми певні, що доб’ємось того, що і “Лящ і Свинка” будуть цікавими масками, на які з цікавістю будуть дивитись і які будуть капітальною формою, що вросте в наш мистецький здобуток.

Щодо “куплетів” і “частушок”, то ми шукаємо форм, що, будучи національними, легше засвоювалися б масами. Ми находимо коломийки в багатстві нашого фольклору. Я згоден з товаришами, що на цей раз вони не зовсім вдало вийшли, але коли ми розробимо питання так званих коротких полтавських пісень, коли наші письменники навчаться писати легкі коломийки (зараз вони не вміють писати), ми матимемо специфічну форму “куплета”, який за своїм національним походженням легше буде сприйматися на Україні, аніж “частушки”. Ми даємо змогу на цьому літераторам привчитися легко писати, писати для естради, звикати до таких форм, яких вимагає естрада, ми привчаємо режисера опановувати легким жанром і розвивати його, привчаємо актора це грати, привчаємо музиканта до сучасної індустріальної ритміки, як вона на сьогодні закріпилася, наприклад, в американських танках, ми привчаємо їх використовувати для цього українську народну мелодію і таким способом намагаємось не відкидати нашого майбутнього багатства культури, а, навпаки, використати для нього все, що є цінного в нашій народній культурі.

Я тепер цікавлюся, товариші, почути, чи можна назвати цю роботу експериментом, а з другого боку, чисто мистецьким експериментом? Чи можемо цю роботу назвати роботою театру, що ставиться понад маси, на них не вважає, для них не хоче працювати? Чи, може, навпаки? Деяким безпринципним театрам, що ніколи не знають, чому вони ставлять якусь свою п’єсу (товариші франківці, за винятком п’єси “Заколот”, яку можна вивести з вашої декларації, жодної вашої іншої п’єси з неї вивести не можна). От цього ставлення обличчям до обличчя, до життя, до його диктату треба вчитися у “Березоля”. (*Голос з місця*: “І “Заколот” поставлено “по-назадницьки”?) Безперечно! Чи проти такої хвилі пре т. Кулик? (*т. Кулик з місця*: “Ні”.) Хороше, побачимо далі. Взагалі ж у спеціальній атмосфері сьогоднішнього диспуту я бачив бажання деяких товаришів пришити мені, що називається, ухил. Цього не треба зовсім робити. Чи має право т. Кулик говорити, що він пре проти хвилі, проти рожна, і вчить мене, що я теж маю перти проти хвилі, проти рожна (*Голос з місця*: “Вчитись ніколи не пізно”.) Так, товариші, я сам це кажу. Не Куликові вчити мене, як перти проти хвилі. На сьогоднішній день, за сьогоднішніх обставин треба Куликові вчитися у мене, як перти проти хвилі. Яке право мають т. Кулик, і т. Хоменко, і інші товариші, що тут виступали і перекручували навмисно стенограму і те, що я говорив, і виносять у диспут, як систему, вульгаризацію, спрощення і демагогію, якою вони користувалися? Не мають права. Хіба не спрощення від мене вимагаєте, коли хоче-

те, щоб я дав таку декларацію, як Юра, коли говорите, що вона була б ближча до вас? Що дав Юра в декларації? Хіба я, чи “Березіль”, не згодні з такими тезами, що їх має декларація — боротьба з контрреволюцією, підвищення продуктивності праці, боротьба за підвищення дисципліни, боротьба за підвищення якості, боротьба з упадницькими настроями, боротьба за виховання і перевиховання робітників? Товариші, 1922 року, коли всі, а як не всі, то величезна частина навіть партійного активу виступали проти лівого театру (який сьогодні, на цьому етапі завоював категорично весь театральний фронт), ось тоді, ще коли ви виступали проти нас, ми все це провели, і для мене оця декларація — зниження диспуту, бо для мене це давно вирішена справа, це пройдений шлях. Що я зараз буду займатись такими речами, проти яких я ніколи не виступав і ніколи не міг виступати, які для мене самі собою розуміються, як речі елементарні, так само, як само собою розуміється класова боротьба?

Це дуже характерно, що т. Кулик закидав мені, що я висмикнув цитату і цим демагогічним прийомом постарався ослабити у слухачів враження від цієї дуже фундаментальної цитати. Демагогічно, нехороше, демагогічно й не дуже чисто. Ці цитати я можу зачитати знову, але гадаю, вони вам відомі добре і ви їх добре пам’ятаєте. Я пропоную, або як т. Хвильовий вам пропонував, обрати для цього комісію, хай комісія звірить цитати в контексті і хай докаже, чи що-небудь змінено, чи зміст цитат змінено від того, що їх подано окремо? Я пропоную вставити ці цитати в текст дискусії з правим ухилом, і ви побачите, що вони і там дуже на місці. Кулик закинув мені “пропаганду неприйняття сучасного, пропаганду викриття хиб у театрі, пропаганду тим, що театр бере на себе роль РСІ і карного розшуку”. Так, т. Кулик, моя робота проходить на фронті театру, це значить, моя робота стосується, стикається з глядачем, з його психологією, з його світорозумінням, світовідчуванням, з його психікою. Я сьогоднішнього світогляду, світовідчування мас не приймаю, коли не те саме неприйняття лежить в основі проклямованої культурної революції, то що ж в її основі? В постанові “Жовтневого огляду” (3 місяця: “Про який не згадав ніхто”.) Так, про який і не згадав ніхто, який був однією з найкращих, патетичних вистав, на 100% витриманих в плані навіть просто лозунгів сучасного дня, і не тільки в плані, основного стрижня нашої боротьби, нашого будівництва. Така вистава повинна б доказати і тим, хто не хоче цього бачити, доказати, що таких закидів, які робив Кулик “Березолі”, ні на чім не основаних, не можна робити. І тут справа не в “разоблачительстві” хиб, не в тому, щоб ми були РСІ або карним розшуком; не розшук, а безпосереднє нищення тут, в залі, і коли хочете, це може бути зроблено на зовсім безвідносні до сучасності теми. Я вважаю демагогію неприпустимим явищем у практиці наших диспутів, щоб так перекручувати те, що говорив промовець, і робити з цього такі дикі виводи, як ухил. Я казав про те, що духовне життя наше дуже централізоване. Я це казав і підкреслюю, і підтверджую, я переконаний, що всяка велика епоха, яка хоче щось зробити, мусить централізувати своє духовне життя, що всяка упадочна епоха буде децентралізувати життя.

Буржуазія має свободу слова, її не маємо ми, бо ми живемо централізованим духовним життям, ми, що маємо в основному одну певну філософію.

Коли Кулик додає до того, що я нібито говорив про керівництво навіть творчими процесами, хіба це не демагогія, хіба це не... (*Шум у залі.*) Він хоче мені пришити ухил. (*Кулик:* “Це демагогія, ухил я приписав не на цій підставі, ви мені приписуєте не те, що я казав”.) Нічого подібного. Я категорично протестую проти цього, я записав те, що ви говорили, це є в стенограмах. (*Кулик:* “Я ухил приписав не про це”.) Ах, так, не біля цієї коми? Кулик протестує проти того, що на сцені негативні типи могли викликати симпатії у глядача. Таку думку я визначив як можливу. Я пробував її здійснити в “Малахії”. Ця проблема, звичайно, дуже і дуже проти хвилі, але, товариші, я вам скажу просто — ви вчора чули виступ Куліша, що у своєму виступі викладав кристально чисту комуністичну ідеологічну основу і спрямованість п’єси “Народний Малахій”. (*Шум у залі.*) Так, ви сиділи тоді тихо, ніхто не намагався кричати, реплік і вигуків не було. І ще цим виступом Куліш зробив комплімент тим товаришам, які спочатку, коли поставили “Народного Малахія” на сцені, відстоювали його і погодилися на те, щоб “Народного Малахія” зняти лише потім, під натиском т. Кулика. (*Кулик:* “А це не демагогія?”) Ні, це не демагогія, це образ.

Якраз ця промова Куліша була моментом, коли оскандалились, розписались у своїй безграмотності, своїй тупості, в нерозумінні тонко, глибоко підходити до з’явищ у мистецтві, і тим самим до з’явищ у житті, і товариші, які таку свистопляску підняли навколо “Народного Малахія”. (*Шум у залі, крики:* “Яку свистопляску?”) Коли Кулішеві закидали антисемітизм, коли йому приписували ті фрази, які говорить кум у “Народному Малахії”, як його світогляд, це є свистопляска. (*З місця:* “Це свистопляска?”) От, товариші, я вже позавчора казав, що ми будемо культуру так, щоб привчити глядача, привчити робітничу масу до того, щоб вона не керувалася своїми симпатіями людськими, а щоб вона керувалася своїм розумінням, своїм аналізом. І це навмисне зроблено, що “Малахій” є симпатичний, але з самого початку для всякого хоч трохи грамотного комуніста і марксиста видно, що тип, фігура не наша, що ворожа, що вона з ворожого табору, і коли він своєю людяністю, своєю чоловічністю викликає у нас симпатію, треба уміти не вірити цій симпатії.

Чи естетський ми театр, чи архібуржуазний театр, а все одно так підходити до виступів не можна. Я вважаю, що назвати мою тезу про те, що театр мусить іти вперед глядача, що він мусить завжди мати певну диференціацію з глядачем, що мусить бути завжди боротьба в глядачем, назвати цю тезу недіалектичною, назвати її абстрактною так же не обґрунтовано, як і все те, про що тут говорив т. Кулик. Це не лише не є недіалектична теза, але це є сама діалектика нашого театрального життя. Ви розумієте, коли весь український театр іде під один ухил, “сломя голову”, без принципу, коли весь український театр іде шляхом театру Гната Юри і плентається у хвості глядача і його смаку, так треба щось робити, треба кричати “рятуйте”, треба викинути антитезу,



яка скерує процес театральний, скерує куди слід. Інша річ, коли ви її можете взяти окремо, довести до кінця, до абсурду, бо можна все довести до абсурду.

Тепер, товариші, про найважливіше питання, яке зачепив т. Кулик, і цим я вичерпую його критику моєї промови. Найважливіше питання, що лягло всім основним ударом на мою бідну голову, яке спрямовувалося і використовувалося в напрямку пришити мені ухил, це питання, як його тов. Кулик назвав, тенденційної нетенденційності. Це питання про те, чи може театр безпосередньо реагувати на середпартійну боротьбу, чи він не може реагувати. Т. Хоменко навіть з цього зробив просто неможливий висновок, який він мені приписав з цієї постановки питання. Щоб не було плутанини, я зачитаю стенограму і дам пояснення до неї. Я мушу пояснити, що ця думка сконкретизувалася у мене в голові і убралася в певні словесні форми лише тоді, коли я говорив і, можливо, навіть я сам бачу, що не досить чітко й точно, не зовсім так, як треба говорити, все сказано. Але я думаю, що для людини, яка не хоче спеціально шити ухилів, досить і того, щоб зрозуміти основне, що я хотів сказати (*зачитує стенограму*). Я підкреслюю, що я не беру на себе цього рішення, я вам чесно заявляю. Адже я можу не лише списувати передовиці “Современного театра”, списувати програми майбутнього року в театрі, я можу це сам зробити не гірше. (*Голос: “Але не хочете”*.)

Голубчику, тоді ви не знаєте, що я робив все життя, чи, може, не хочете знати. Я підходжу до справи щиро, я роблю справу так, як її розумію, і буду її відстоювати так, як я її розумію. Я просто признаюся в тому, що я не можу взяти на себе розрішення моменту, розрішення того, що є зараз у партії; я не можу цього зробити, бо занадто мало знаю економічну проблему, нюанси міжнародної і внутрішньої політики, я рядовий громадянин, а може, в кращому разі, трошки більше, але я знаю все це не так глибоко, щоб я міг не тільки для себе це розв’язати, а розв’язати і для інших. І я не беруся для себе цього питання розв’язати більш ніж звичайний громадянин. Але я не можу сказати ясно, товариші, що ми зовсім в стороні від цього, це не значить, що ми аполітичні. Аполітичний “Березіль”? “Березіль”, що один із перших заявив на Україні про політичність театру, і кожна його постава є свідомий політичний акт?

Я кажу далі: ми стоїмо на основі тих декларацій, які дається нам, як певні директиви. Коли нам дають директиви, то для нас все ясно, бо ми більше за все цінимо нашу міць, спаяність, одність, ми не політики в розумінні керівництва політикою державною, ми занадто маленькі люди в цьому.

Але ми дисципліновані солдати, і ми ці директиви на своєму фронті виконуємо так, як уміємо і як розуміємо. От, товариші, весь цей крен, весь цей ухил, з якого склалася ця бійка.

Це дуже характерно для наших диспутів, що дуже цікаву, ділову і добре пророблену по суті доповідь т. Петренка ми зустріли так холодно і навіть робили їй деякі неприємні компліменти, а зовсім непродуману, що називається, імпровізовану агітку, постановку питання т. Рабічевим, тільки тому, що він її зробив дуже гаряче, ми прийняли тут такими опле-

сками. Товариші, яке право має т. Рабічев закидати мені, що я говорив про провінціалізм робітничих мас? Коли, де, як? Яке право має Рабічев робити мені закид у тому, що не було художньої ради цього року? Я ж бігав, просив, але не од мене залежало її скликати. На яких підставах, на-решті, говорить Рабічев, що в мене на першому місці моя амбіція, негро-мадські інстинкти? А може, я завжди можу поступитися моєю амбіцією, може, я даю щодня докази цьому. Як можна говорити таке, не перевірив-ши? Яке він має право закидати мені відсутність зв'язку з драматурга-ми? Принаймні вісім чоловік наших письменників я загітував і в деяких випадках добився того, що вони планують п'єси і будуть їх писати. Що ж мені ще робити? Хіба не тісний зв'язок у мене з драматургами, напри-клад, з Кулішем, зв'язок такий, як у МХАТі був з Чеховим? Або мій зв'я-зок з т. Йогансеном, що дійсно виробляється на майстра жанру театрів і, здається, пише п'єсу? Який з театрів може похвалитися таким зв'язком з драматургією? Мені можна закидати, що я ставлюся з презирством до аматорів? Де це було? Може, 1921 року, коли ці театри грали “За Неман іду” або що-небудь інше в тому роді? Коли вони займалися чим хочеш, а не обслуговуванням справжнього життя, яке стояло перед ними. (Голоси: “Не чутно”.) Або справа зв'язку з клубною і т. п. роботою...

У нас це все було поставлено гаразд, але ми билися два роки, доводи-ли до Наркомосу, доводи́ли до відома місцевої влади, до відома проф-спілок, і нам ніхто не допоміг. Коли битися й битися головою — наб'єш ґулю і далі думаєш — давайте відсунемо справу на той час, коли будуть сприятливіші умови. Я думаю, товариші, що Рабічев дуже вузько і одно-боко, спрощено ставить питання про ролю і завдання театру, коли вима-гає від нього відгукуватися на всі кампанії. Він правильно сказав, що треба працювати під поглядом ролі пролетаріату. Це правильно, і саме так ми і працюємо. От ми працюємо для індустріалізації, для генеральної лінії партії. Як ми працюємо? Тим, що ми робимо такий план постави, який примушує глядача раз і другий раз уважно дивитися, вдумуватися, ставитися обережно до життя, аналітично, активно ставитися. Оце пе-ревиховання сучасної психіки, яка великою мірою розхлябана. Так, так, розхлябаність — це єдина конкретна, реальна роля, яку можуть відігра-вати театри. Заводу театр не збудує; коли театр лише буде заохочувати глядача працювати на заводі, театр йому остогидне. Глядач і без цього це знає. Не треба будувати культуру на зразок “шапками закидаємо”, а ви догоджаєте слабостям глядача і накручуєте його, щоб він кипів і ки-пів.

Невже національне питання єдине? Чому Куліш написав “Мину Ма-зайла”? Дійсно, не єдине. Але ви побачите, товариші, і не ображайтеся, що я візьму на себе сміливість говорити про Куліша, Хвильового і про ін-ших товаришів, які думають так, але не хочуть підійти ближче до цієї справи, бо бояться кар'єру загубити. Чому ми цікавимося цим питанням зараз? Це зовсім природно. Ви зауважте, що національна проблема на Україні зараз у стадії величезного зрушення, і тисяччю питань вона кри-чить: “Дайош, дайош, дайош!” От іменно відповідь на все: мова, поведін-ка, теми. Треба на всі ці питання дати відповідь. Я чув, люди передавали

мені, що були на місці у Краматорському, що коли почався процес дерусифікації, українізації, від приїзду письменників, всі робітники заводів Краматорського дискутували за станками про те, чи національний костюм потрібний чи ні? Ви розумієте, що це? Я вчора дізнався, що в Донбасі робітники, що почали читати українську літературу, закопалися в Шевченка і не хочуть більше нічого знати. (З місця: “Це факт”.) Так, це факт. Це говорить про те, що всі заклади, які мають справу з мовою, культурою, зокрема театр,— вони мусять щось робити, мусять щось дати, відповідь і оформлення. Ми більше зараз на цьому фронті зобов’язані працювати, за один-два роки, може, кинемо к чорту і будемо лаяти тих, що тоді будуть це робити, а напевно, вони це робитимуть, бо вони плентаються у хвості за нами, але на сьогодні це потрібна робота, і надаремно т. Рабічев каже, що “Мина Мазайло” — це дрянь, не п’еса, літературний памфлет. Т. Рабічев, треба кинути раз назавжди канон буржуазної естетики, що театр мусить бути дією. Нічого подібного, саме в ті епохи, коли клас піднімався і доходив до розквіту могутності, у нього знаходилися такі ідеї, такі образи, яких було досить для того, щоб поставити їх зовсім статично, щоб це дало матеріал для думання, для радощів на цілий вечір.

Знаєте грецький театр? Хіба грецька трагедія була побудована на дії? Нічого подібного. Дія потрібна на те, щоб освіжити здатність сприймання, це перчик, як танці або навіть більше дечого на сцені. Я особисто вважаю п’есу “Мина Мазайло” за виключну річ, як і взагалі Куліша я вважаю за геніальну людину. (З місця: “Ви обоє геніальні!”) Це можливо.

Тов. Фалькевич виступив учора, я думаю, цілком непотрібно, під враженням, може, тонусу моєї промови, під враженням того, що я взагалі зважився критикувати НКЮ... Тому він сердитий і багато страшних речей наговорив. Зі стенограми зробив невідповідні до моїх тенденцій висновки. Фалькевич каже, що я категорично критикував неправильність політики реперткому. Такої фрази немає в стенограмі, а ось що є в одному місці щодо ідеологічної витриманості п’ес, в основній своїй настанові репертком зробив величезні досягнення; але в другому місці я кажу, що на це та друге явище репертком мало уваги звертає. Чи я тут напористо критикую принципову неправильність політики реперткому? Так що надаремно т. Фалькевич так обурився, я особисто вважаю політику реперткому цього року за ідеальну, і нападати на репертком, в якому є витримані політики,— тт. Фалькевич, Косило, Куліш, Кабанцев та інші товариші, що роблять діло добре, я нічого проти них не можу сказати. І надаремно т. Фалькевич наплутав тут з приводу “Шахти № 7”, нібито я протестував проти “Шахти № 7”. Не я протестував, а просто директор саботував. Нарочито провокували, щоб знизити кількість нашої продукції, може, і для того, щоб побільшити декому на сьогоднішньому диспуті шанси. “Шахту № 7” ми старалися поставити, проробили першу дію і частину другої дії, викинули страйки, що неприємлемі за нашої дійсності, розуміється, за згодою автора викинули, і п’еса мала бути великим патетичним видовищем, славословієм чорним творчим будням. Такою я бачив її у двох діях. Так вона і прозвучала б зі сцени, якби не директор. Т. Фалькевич вказав, як на зразок невитриманості й ухилу, на те, що в “Алло, на

хвили” було 50 поправок. Яких у “Алло” поправок не було! Ви можете уявити собі, які ці поправки, що в кінці протоколу засідання чи в кінці рецензії було од руки написано: “Зверніть увагу, що цей самий Лящ, очевидно, єврей. Треба перевірити, як він буде трактований на сцені”. Це пікантно! Розумієте, театр працює, театр, що працює з певною ясною фізіономією сім чи вісім років, а тепер є сумніви щодо таких елементарних моментів у його роботі. От відкіля виходять поправки; але є поправки, що є просто “пустяк”, і з цього пришивати мені ухил не можна.

Тепер сцена на заводі в “Народному Малахії”. Тут теж робив зауваження т. Фалькевич, я, звичайно, не відповідаю за це, але моя тенденція, як бачите, була з цієї сцени зробити протиставлення феєрії мрій буденній роботі. Тут мусите мати на увазі, що ми працювали над переробленням “Народного Малахія” всього три тижні, восени це буде перероблено.

Тепер друга дія. Восени вона теж буде перероблена, а сьогодні ще ні. Та не можна ж із цього виводити, що я петлюрівець. (З *місця*: “Хто це казав?”) Коли митець стає понад класом, то він дійде до того, що стане петлюрівцем. (Голос: “Правильно!”) Коли ви закидаєте мені, що я стою над класом, значить, я петлюрівець.

Третя дія “Малахія” поставлена за текстом старим, у згоді з Кулішем. Вона була поставлена так тому, що я мав певні сумніви щодо поправок цієї дії. За старим текстом Малахій хоче випустити божевільних, по-новим — він їх випускає. Це Куліш зробив не за вимогою реперткому, а сам по собі. Я вважаю це за огрублення п’єси, і по згоді з автором, не повідомивши репертком, поставив. Але що це не мало важливого значення, видно з того, що потім репертком дозволив мені залишити це місце до осені, як було. (З *місця*: “До осені?”) Авжеж, до осені! Значить, це мало-важливе, і з цього, Миколо Олексійовичу, не можна робити принципу. (Скрипник: “А «Яблуневий полон?»”) Миколо Олексійовичу, я не знаю, чим це пояснити, чи, може, фразою, що нібито ви самі бачили, ви прикрили чиясь бозсовісне доноцицтво. (Скрипник: “Сам бачив”.) Ну, коли так, то це, може, якась випадковість. У нас вистави фіксовані, може, актриса щось прогавила, може, ще не та актриса грала, яка була на репетиції, або інша якась випадковість, але п’єса ставилася однаково. Так от, товариші, я хочу ще сказати, що не треба захоплюватися спрощенням, не треба перекладати все на елементарні речі. Це для мене елементарна річ — не стояти понад класами, це для мене елементарна річ — працювати для мас. Я працюю для мас, але працюю по-новому і шукаю нових шляхів, щоб не було сплячки, щоб не було стабілізації, щоб революція йшла далі і тими формами й засобами, які ми робимо.

Оскільки природа мистецтва така, що на одних формах сприйняття притупляється, що весь час треба рухатися вперед і треба поставити собі питання, чи пролетарська культура мусить бути кроком назад щодо висоти в порівнянні з буржуазною,— ми не можемо стояти на місці. Тут справа не в проблемі. Справа в тому, що ми живемо в швидкому темпі, у швидшому щодо форм, які у нас змінюються. Ваше неприйняття “Березоля” — це питання смаку; смак — це є звичка сприймання, а воювати во

ім'я звички — це є культурфілістерство, яке міряє все на свій особистий аршин.

Ця моя установка куди правильніша, ніж установка Геца, що писав у “Комсомольці України” з приводу “Зливи”, що сам захоплюється добірними формами і формальними досягненнями режисера, і йому приємно, але каже, що це не потрібно для мас, тому що масам це не дає емоційної зарядки, а дає захоплення. Тут можна було б багато посперечатися про це, чи захоплення мистецькою роботою (не безпосереднє емоційне нахакування) є позитивний чи негативний ефект. Можна було б сказати дещо і про якість і про органічну її потребу суб'єктивну, без чого у нас не буде культура високо стояти, як стоїть вона в Західній Європі, де у кожного робітника є висока культура, бо є високе почуття якості.

От така постановка питання, що це для нас, а це для мас,— зовсім неправильна. Наша робота, товариші, не є робота естетів, які роблять для себе і вибраних “десяти”. Ні, ми розраховуємо на те, ми твердо переконані в тому, що ми торуємо місце для нового етапу, і що маса до цього нового етапу мусить підтягтися.

Я думаю, товариші, щоб не забирати часу, тепер, після всього, що я сказав, т. Хоменко хоча б академічно повинен визнати, що мені не треба зупинятися на кожному з його пунктів.

Ми бачимо на прикладі своєї роботи, що нас однаково не розуміють, проти нас однаково в даному разі і товариші Кулик і Вольський, і однаково не розуміють нас старі українські громадяни і стара руська “чорна сотня”.

Не ображайтеся, товаришу Кулик, я вас дуже шаную і не хочу вас образити. Товариші, коли я їх ставлю на одну дошку, я хочу сказати, що тут мусить бути щось, що їх об'єднує. Що ж це таке?

(Голос: “Те, що ви стали на півдорозі”.)

Це, власне, є те, що їх об'єднує, і це є *тенденція, уперта органічна тенденція до заморожування всього, що єсть чи було до того*; наприклад, щоб дивитись на лозунг “мистецтво масам” однобоко, а не діалектично, *тенденція до стабілізації, тенденція до успокоєння*. Це їх об'єднує, товариші. І коли Микола Олексійович не послухається т. Кулика, його поради, щоб збільшити вплив на наш театр в такій формі, в якій він досі був, себто в формі, що коли її збільшити, буде просто поліцейською формою (через дирекцію), коли Микола Олексійович не послухається цього, то дозвольте мені тоді попросити у Миколи Олексійовича, у своїх опонентів, у всього радянського й комуністичного громадянства: *товариші, що маєте революційне минуле і зараз боретесь за революцію, дозвольте ж мені бути революціонером, це моє право страждати, це моє право бути незрозумілим, це моє право приймати удари, моє право боротися уперто на своєму фронті, так, як я своїм мозком розумію, чесно і послідовно, для того, щоб на один—два дні наблизити нашу мету до комунізму. Дозвольте мені це робити, дозвольте мені не йти лінією найменшого опору, бо робити те, що ви хочете, мені нічого не стоїть. Це значить, покласти ноги на стільця — більш нічого, і ставити п'єсу.*

Мертвяки, до них слово, дозвольтє мені, живому, жити. І, товариші, я сам почуваю повну відповідальність за те, що я кажу, заявляю вам категорично, що в той момент, коли я побачу, що я поступився в питанні цієї ленінської тези, яку я вам читав, коли я стану на одну дошку із Старицькою-Черняхівською, Чаговцем, з Куликом, я в той же день закриваю “лавочку”; “Березіль” перестає бути “Березолем”, починаю обростати благополучно салом і не приходжу більше на театральні диспути, бо не буду почувати себе в праві забирати ваш час.

10.06.1929 р.

## **“БЕРЕЗІЛЬ” ПРО НАСТУПНИЙ СЕЗОН**

З Києва березільці їдуть на гастролі до Одеси, де гратимуть до 1 липня. Відпочинок, а там з 15 серпня починаємо підготовчу роботу до сезону.

Наступного сезону театр має поставити собі завдання — вирівняти принципіальний фронт по художньо-ідеологічній лінії розмежуванням своєї програмової роботи від роботи чисто культурницької. Майбутнього сезону демонструватимемо класиків, що йшли в нас поруч з іншими виставами й таким чином замазували виразність мистецького обличчя театру, — тільки ранковими виставами, навіть прем'єри, і ті підуть тільки ранком. Отже, та частина нашої роботи, що має за мету дати змогу широким масам робітництва і шкільної молоді познайомитися з досягненнями буржуазної і передбуржуазної культури, виділяється, як специфічна робота театру, що, додаючи риси до його культурно-громадського обличчя, не робитиме з театру, як такого, книжечки з картинками всіх епох.

Друга робота, що попутно “Березіль” почав робити цього року, тобто підготовча робота до створення української естради й театру малих форм (“Алло, на хвилі 477!”), буде віднесена також наче поза дужки нашої програмової роботи. Для неї буде призначено теж особливий день на тиждні — вівторок. Ні в які інші дні робота цього порядку не буде демонструватися.

Решту вистав буде присвячено виключно роботі програмовій.

Ми відкрили сезон п'єсою “Мина Мазайло” в закінченому вигляді, тому що прем'єра “Мазайла”, показана зараз у зв'язку із закінченням сезону, подана передчасно, і є в великій мірі тільки схемою майбутньої вистави.

Я думаю над цією п'єсою попрацювати тому, що вважаю її з громадсько-політичного боку за дуже потрібну, а з художнього — за надзвичайно цінну.

Нова редакція “Малахія”, що її побачив Київ, буде в нашому репертуарі майбутнього сезону новинкою для Харкова.

Щодо нових п'єс: за винятком нової п'єси Куліша “Будинок № 13”, що буде закінчена ще цього літа, ми маємо обіцяну п'єсу Дніпровського з шахтарського життя, і, крім того, на спеціальне завдання ми замовили п'єсу Семенкові.

В портфелі є п'єса нового українського драматурга Цимбала “Заповіт пана Ралка”; крім того, досягнуто з т. Ярошенком принципової згоди про отримання його нової драматичної роботи “Дон Кіхот”.

З класиків силами молоді — режисерської й акторської — за допомогою студії “Березоля” підуть, як сказано раніше, ранковими виставами з новинок такі п'єси: “Отелло” і “Ромео і Джульєтта” Шекспіра й одна з комедій Мольєра.

Для вівтірків намічено нову програму — ревью, що, можливо, серед року один раз буде змінена.

Ви питаєте, чи є зв'язок театру з письменницькою громадськістю? Так, є. Ми живемо в дуже близькому й діяльному контакті з письменниками. Так і мусить бути в такому живому центрі, як Харків.

Щодо робочого контакту по лінії участі письменників у будівництві театру, то ми весь час втягуємо їх, в міру потреби, декого частіше, декого рідше, а т. Йогансен працює в нас як літературний фахівець і завідувач літературної частини.

15.06.1929 р.

## ТРЕБА ПЕРЕМІНИТИ ОКУЛЯРИ

Трудно диспутовати з т. Мамонтовим. Деяка практика про це мене повчає (наприклад, суперечка з приводу трагікомедії як жанру нашого часу).

У своїх відповідях т. Мамонтов любить сердитись. Сердяться завжди ті, що неправі. Я боюся, що і в даному випадку я нарвуся на гостру відповідь, але до цього звикаєш.

Труднуvато диспутовати з т. Мамонтовим ще й тому, що у нього дуже вигідна звичка: свої комбінації висувати, як факти, що існують об'єктивно. Наприклад, де й коли, це мене дуже цікавить, було написано щось таке, що дало б право т. Мамонтову говорити: “І що б не говорили за реалізм такого ставлення, як, наприклад, “Джіммі Гігінз” в “Березолі”, глядач цьому не повірить”. Або, наприклад, такий камінець у наш город: “Про експресивний реалізм, що в романтичному плані”. Коли на таких аргументах будується вся система статті, то це, може, вигідні докази для виводів т. Мамонтова, але диспутовати з цим все ж таки важко.

І, нарешті, багато дечого буває в статті т. Мамонтова, чого я, скромний *український* режисер, просто не можу, не здатний зрозуміти. Наприклад, “конструктивізм сполучається з реалізмом за допомогою динамізму” і т. п.

Але я турбуюся не так за т. Мамонтова, як за того режисера, що його в такому добродушно впевненому тоні повчає т. Мамонтов. І, крім нього, турбуюся за всіх тих громадян, для яких справа диференціації, за формальною ознакою наших театрів, вискочила за останні місяці, як справа надто актуальна, за цих громадян, що, очевидно, статтю т. Мамонтова проглянули з великим зацікавленням.

За т. Мамонтовим уся мистецька робота всіх наших театрів базується зараз на єдиному стандарті. Він доводить: “Хай мені назовуть хоч один мистецький принцип чи хоч би театральне завдання, наприклад, сьогоднішнього “Березоля”, що їх заперечували б теоретично інші державні

театри”. Так само він говорить про п’єси. І звучить те, як бачите, дуже переконливо. Справді-бо, коли ж ми чули, щоб бували суперечки із-за формальних питань на наших диспутах чи в нашій пресі? Проте, хоч і чули, не важно. Важно те, що т. Мамонтов не спробував перевірити своїх тверджень, поставивши питання навпаки. “Чи єсть в наших сучасних театрах такі мистецькі принципи, такі театральні завдання, яких би не заперечував “Березіль”, не тільки теоретично, а навіть зовсім практично?” — “Чи єсть в репертуарі “Березоля” такі п’єси-постави, що зовсім об’єктивно не могли б піти у других наших театрах? Коли б т. Мамонтов так перевірів преміси своїх тверджень, може б, і не було самих тверджень, і, в усякому разі, т. Мамонтов не змішав би в одну купу безпринциповості та еклектичності інших театрів з “Березолем”.

Ми розвинемо це на дальшому.

За т. Мамонтовим сучасний театральний стандарт окреслюється досить виразно чотирма типологічними рисами.

Це, по-перше, “реальне конструктивне виформлення сцени”. Зауважте, це стосується до всіх наших театрів, стосується також і до “Березоля”.

Я не знаю, як це просто розуміти. Сказати, що декорація, де графічним ключем здекомпонований пейзаж, що, одним словом, *декорація* “Народного Малахія” має взагалі щось спільне з “реалізмом” чи з конструктивізмом, сказати, що двопланова система ширм з вип’яченою фактурою матеріального середовища — це єсть конструктивний *реалізм*, зарахувати до цього принципу оформлення — “Жовтневий огляд”, “Фієско”, “Алло, на хвилі”, “Король бавиться”, “Мікадо”, “Седі”, “Золоте черево”, “Пролог”, “Гайдамаки”, “Макбет”, “Джیمмі Гігінз” і, нарешті, “Газ” — треба мати надзвичайно виключну сміливість, або треба добре бути впевненим у наївності своїх читачів.

Отже, це не на “крайній випадок”, коли “кількість переходить у якість, і можна помітити різницю театральних напрямків”, а це істотний, основний доробок, мистецький доробок “Березоля”. Повинен тут т. Мамонтов погодитися, що і тут “Березіль” з його схемочки випадає? Чи ні?

Друга риса, що входить у систему т. Мамонтова, це “діалектично-реалістична трактовка сюжету і персонажів”. Сам т. Мамонтов признається в тому, що він, крім діалектичності, признає і “діалектичність” і що наші театри до справжньої діалектичності в методах ще дуже далекі. Значить, тут розуміється якийсь спрощений, примітивний вид діалектичного методу, що, за т. Мамонтовим, ув’язується якось з реалістичною трактовкою. Я за діалектику не сперечаюся, тим більше що її можна, як бачимо, дуже широко розуміти.

Але щодо обов’язкової реалістичної трактовки сюжету та персонажів, то й тут “Березіль” зі “схемки” мусить випасти, мусить, бо як би цього не хотілось т. Мамонтову, він мене своїми аргументами не переконає так довго, поки я бачитиму на сцені “Березоля”, а почасти, хоч і не завжди дуже виразно, по деяких інших українських театрах, як у сценічному виведенні образ “реалістичного” світу часто рветься, а то й зовсім нівечиться в переключенні у зовсім ірреальний план, в якому звучить і грає



зовсім інша суть і зовсім інша реальність, аніж та, якою вульгарно визна-чається “реалізм”.

Коли хочете, це навіть велика штука — довести реалістичність трак-товки персонажів у таких п’есах, як, наприклад, “Мина Мазайло” (яка ж різниця тоді поміж трактовкою ролей у п’есах у “Березолі” і, наприклад, у театрі ім. Франка?).

В якому жахливому оточенні нерозуміння і повної неорієнтованості доводиться працювати “Березолю”, коли за “реалістичне” вважається “Народний Малахій”, “Жовтневий огляд”, “Пролог” чи “Бронепоїзд”!

Так само дико мені читати, що для “Березоля” типова третя типоло-гічна риса, цебто “сильна динамічна зарядка п’еси з наближенням до кінофільму”. Був період (іменно період барикад), коли “Березіль” пере-магав романтику урбанізму, але ж пришивати таке визначення до хоч би однієї з робіт “Березоля” за останні роки — це не більше як “розтікання мислю по древу”, від якого т. Мамонтову слід було б у статті раніше за-стеретися.

Зостається четверта риса — це синтетична мистецька композиція цілої вистави. Але це визначення форми сучасного театру (коли т. Мамон-тов над ним замислиться) буде стосуватися і для нього до таких глибо-ких основ театральної епохи, в світовому розумінні, що робити з нього специфіку переходового стандарту він сам відмовиться.

Іменно маючи на увазі статтю т. Мамонтова, я дав на художньо-політичній раді цього року пояснення з приводу декларованого мною в свій час експресивного реалізму.

Справоздання про цю раду подано до того схематично, що про це там навіть не згадано. Тому я розвину цю справу тут.

Термін “експресивний реалізм” не є моя вигадка, це ж була б погана рекомендація, думає т. Мамонтов, бо я український режисер (да простить йому Будда, що він так невпопад розперезався!); це — термін, яким один німецький критик (т. Мамонтов стає уважнішим) визначив увесь євро-пейський (СРСР включно) післяекспресіоністичний театр. Було б навіть простимо, коли б, шукаючи більш-менш вичерпливого визначення мето-ду “Березоля”, я цей термін зв’язав з усією своєю роботою за останні два роки. Я берусь у другому місці це розвинути ширше. Але в даному разі я навіть не ставив це собі за мету. Я був під враженням стабілізаційних тен-денцій у європейському мистецтві тих років, тенденцій, що вирости на ґрунті відносної капіталістичної стабілізації в Європі. Я бачив, що в той час були дуже виразні стабілізаційні тенденції і в нашому мистецтві.

Знайомство з модним тоді за кордоном напрямом “ новою речевістю” вразило мене, як певна небезпека для нас, і, очевидно, все це не могло ме-не залишити пасивним.

Загальний крик за реалізм, такий характерний для того часу, коли здавалося, що ми на межі реакційного заспокоєння, потреба нового яко-гось настановлення, після періоду оперування загальностями і формаль-ними абстракціями, примусили мене на першому театральному диспуті, два роки тому, боронити гасло, що революція і для мистецтва ще не скін-

чилася, як не скінчилася і для культури,— гасло, скероване проти стабілізації.

Реалізм, що на короткий час став модою смаку, треба було не обминати, а підмінювати, тому що тяга до “реалізму” на фоні нашої революційної дійсності була б явищем реакційним.

Не знайдено імпульсів у сучасному для реалізму *нашого часу*, часу пролетарської революції, і під цим прапором пролізав на сцену звичайний театральний “ахрр”, запозичений у мистецтва буржуазного занепаду, штампований нібито реалістичний шаблон. Не будучи дуалістом, я розумів під реалізмом у той час саме те, що т. Мамонтов розуміє під експресією. А під експресивністю в явищах я розумів і розумію те, що розуміють під цим терміном всі здебільшого післяекспресіоністичні теоретики мистецтва, тобто (в пристосуванні до пролетарського настановлення) метод виявляти за речами, людьми, з’явищами глибоко приховану ту суспільну класову суть, яку виявити в певній філософській і чуттєво-емоційній формулі було, єсть і буде одне з основних завдань кожного митця. Під експресивністю я розумів і розумію певну перевагу активного, деформуючобудівничого, революційного моменту, що комбінує й оцінює перевагу над безвідносною в досвіді нашому (“залізо тверде”), начебто абсолютною концепцією реальності.

Ця декларація була зв’язана з моєю програмовою роботою над п’єсою Бюхнера “Войцек”, якій, на жаль, не довелося побачити світу, з роботою, що втілювала цей принцип у чистому й дуже виразному, на мій погляд, вигляді.

І другий ще момент впливав на декларування експресивного реалізму, це вже з хитрості (не з тієї дурнячої, яку й мені приписує т. Мамонтов у відповідному місці своєї статті). Хитрість зводилась до того, що в тій ситуації поголовної реалістичної нерозберихи в українських театрах треба було загострити абсурдність такої напрямкової однорідності, щоб викликати саме поняття реалізму на сторінки нашої преси, на переревізування його на дискусійній трибуні, треба було справу довести до абсурду. Навіть “Березіль”, театр очевидно одмінний у своїх методах роботи від інших театрів, навіть цей театр заявив себе реалістичним! Це все для пояснення. Коли б я тут хотів давати відповідь за “Березіль” на загальну вимогу про самовизначення, я, певно, доводив би, що визначення методу експресивного реалізму для “Березоля” зараз не дійсне, воно дуже не вичерпує нашого методу роботи, воно виконало своє завдання в розвиткові “Березоля”, як фіксації його внутрішніх методологічних зрушень, як певний коректив, що не дав “Березолеві” зійти на небезпечні збочення, одірватись від глядача, але зараз воно для нас недейсне.

Усім сказаним я хотів добитися, щоб перш за все вилучити “Березіль” із того концерту української театральної дійсності, що в руках крутіського диригента т. Мамонтова виглядає нібито он як. Але, по-друге, куди важливіша справа з’ясувати — чи до інших українських театрів стандартна теорія т. Мамонтова має рацію.

Далеко важливіше з’ясувати в основному хоч би стан справи самовизначення формального в українському театрі і розкрити справжнє об-

личчя того, що є формальна методологічна дійсність сучасного українського театру. І далеко важливіше виявити коріння й обставини погляду т. Мамонтова, тому що його устами, його словами, як я їх чую, говорить далеко ширший, навіть дуже широкий, громадський комплекс, комплекс, що сягає від “Нової генерації” (№№ 8 і 9 за 1929 р.) до зовсім штампованих обивателів включно.

Отже, що таке обличчя наших театрів як певної форми, методу, стилю, що воно таке, звідкіля воно взялося? Безперечно, ми маємо тут справу із з’явищем зовсім органічним і з комплексом, що ніколи не був протрушений певним принципово чітким методологічним аналізом. За невеликими, звичайно, винятками: наприклад, т. Василько, що перші свої кроки ставив у “Березолі” в період його початкового самонавчання, що виніс із “Березоля” деяку звичку й тягу до точності своїх методологічних формулювань і до певної чесності в тому, щоб їх дотримуватись, хоч і в його театрі не все гаразд.

В більшості сучасний український театр — це певною чіткою культурою не переоформлене хуторянство, амальгамізоване всіма суперечними впливами, що їх так багато було в театральному житті Союзу кілька років тому, амальгамізоване в певну грубу, претензійну, формально-компромісну, сурогатну страву.

Їхня погоня за успіхом перш за все і за всяку ціну — та безпринциповість, що виникає звідси, прилипання до обивательського смаку ріднить їх, по суті, навіть з “Гаркунами-Задунайськими”.

Адже був в історії українського театру факт, коли трупа Суходольського чи “Гайдамаки”, граючи в Дніпропетровському (тодішньому Катеринославі), мала величезний успіх, в той час як високомистецький “Театр Садовського”, та ще за участю славетної актриси Заньковецької, одночасно граючи в Дніпропетровському, прогорів.

Воістину історія повторюється. Повторюється не лише в безкритичній самозакоханості, але й щодо формальної нерозберихи й неохайності, та часто й безграмотності. Повторюються різнобарвні електричні лампочки в гаремі султана XVII ст. в історичній мелодрамі з натуралістично-побутовими акцентами (“Маруся Богуславка” — трупа Колесниченка, Київ, 1920 рік).

Може, в змінених обставинах інший костюм (деякий поверховий блиск зовнішнього театрального-культурного моменту) заважає побачити суть, але для тих, хто захоче подивитись у корінь речей, те, що я тут кажу, буде зовсім зрозуміле.

Більшість наших сучасних театрів, правда, доходила все ж таки до певної грубої і загальної орієнтації по лінії стилістичній, але це формулювалося так: «Говори так, як в “Царі Едіпі” або “Грай так, як у “Горе брехунові”».

Але до справжньої чіткості у мисленні й сьогодні досить далеко.

Їхній “реалізм” не більш як вигідна кватирка до загальнозрозумілого, звичайного для глядача старорежимного психолого-побутовізму, до того життєсправдоподібного соусу, в якому вигідно плаває натуралістичний актор, і актор, як певна індивідуальна манера.

В кращому разі це вихолощеність маски; як у мелодрамі. Конструкції на сцені принципової зміни не внесли. Вони не зачепили методів гри актора. Цей мезальянс старого з новим, такий популярний у всесоюзній провінції, ніяк не дає права на утворювання терміна “конструктивного реалізму”, поскільки так звані конструкції на сцені є тільки умовність, що просто існує, як самостійна паралель при незачепленому старомодно-дилетантському “реалізмі” в актора.

Перед кожним сезоном репортер примушує нещасного режисера пріти й говорити часто зовсім невідповідні речі про план своєї роботи.

Критика і дезорієнтований обиватель кричать йому: “самовизначається”, “скажи, який ти “ізм””, і, звичайно, як наслідок, виходить велика плутанина.

Це й примусило мене, між іншим, на художньо-політичній раді цього року виступити з пропозицією не вимагати “ізму” від наших театрів. У цій конкретній заплутаній ситуації, про яку була мова, справа ще зовсім неприємно буде заплутуватися. Та до цього я ще повернуся.

Взагалі щодо схеми, яку висунув т. Мамонтов, то я вважаю, що навіть такого стандарту, який він найшов у наших театрах, поки що немає. Є щось еклектичне, ще більше, аніж сказав т. Мамонтов. Навіть протилежне тому, що він говорив.

І, не вникаючи в причини,— від лінощів чи невисокої культури багатьох наших режисерів, не вникаючи в причини іншого зовнішньо-обивательського порядку, деяка непевність щодо свого “ізму”, навіть більше, певна неохота орієнтуватися в ньому по *чисто формальній лінії*, в наших обставинах, характерних для всього мистецтва всього Союзу, в обставинах, що типові для періоду соціалістичної реконструкції, треба сказати, що український театр зараз щодо цього зовсім у нормі.

“Ізм”, цебто напрямок у мистецтві,— це завжди вияв тенденції в бутті класів, суспільних груп і прошарувань. Це завжди діалектика громадсько-психологічного процесу. І зовсім інші закони і тенденції приходять до слова у мистецтві Країни Рад, у наш піднесений і напружений момент.

Зовсім інші тенденції виявляються в сьогоднішній період пролетарської диктатури, аніж це було типово для передвоєнного періоду, загострення капіталістичних суперечностей, і зовсім не є і не може бути характерним для нашого часу ця спонтанічна, своєю природою формалістична спрямованість на диференціацію до кінця, до останньої можливості світовідчувального, цебто формального штандпункту в мистецтві, що виповнювала масою “ізмів” творчість митців від Сезанна до мерзистів.

Адже всі наші державні театри працюють на пролетаріат, що за певними відтінками-різницями побутового чи цехового характеру у своїй волі, у своїй спрямованості і світовідчуванні такий же самий у Харкові, в Одесі і в Донбасі! Адже художні ради наших театрів — це голос робітництва і його вплив на всю художню продукцію театру включно до його методології!

Адже треба не розуміти процесу, який завершується, щоб не збагнути, що ми стоїмо зараз на межі величезних змін у всьому нашому театральному житті, перемін зв’язаних із востанням пролетаріату в культурно-тво-

рчий процес. Треба орієнтуватися, треба бачити, що тільки, можливо, тепер, по суті, відбувається справжній Жовтень в українському театрі, Жовтень, що віддає культурно-творчий процес у руки класу-завойовника, що завтра радянський театр у всьому Союзі буде виглядати зовсім відмінно, що тенденція спрямовує мистецький процес до якоїсь невідомої стилістичної уніфікації, що, може, ми стоїмо напередодні здійснення того, що в постановках партії з приводу літератури висловлено словами: “Стиль відповідно до епохи буде утворено, але він буде утворений *іншими методами*, і рішення цього питання ще не накреслилося”.

І неже, нарешті, не ясно, що стилістична ситуація на сьогодні остільки ж романтична, оскільки реалістична, настільки пронизана методами конструктивізму, як і методами експресіонізму, що заварилося велике діло, із якого невідомо, яка утвориться нова форма.

Може, вже накреслилося те, що вчора було неясне, і тільки не знайшли ще люди (і, може, їм зарано з'являтися), що могли б відшукати у сучасних мистецьких процесах контури прийдешнього.

Можливо, що Жовтень у театрі тільки наближається. А те, що досі у нас під Жовтнем у театрі розуміли,— є ніщо інше, як відповідна до наших умов форма тієї політизації театру, що ще навіть на рік раніш, аніж у нас в Союзі, її прокламував у Німеччині режисер Єснер. Зовсім не страшно, що формальній театральній ситуації у Союзі важко, а то й неможливо дати чітко диференційовану класифікацію.

Адже ми знаємо періоди в історії мистецтва, що при всій формалістичній програмності шукань і досі не мають усталеного “ізму”, що визначав би їхню стилістичну суть.

Від Сезанна до Ван Гога, від Матісса до Гогена був період, коли серед яскравих суто формальних шукань, різнорідних і розбіжних, визначено єдиний перелом у мистецтві, а жодного “ізму” для них ще не знайдено. І взагалі, більшість напрямків у мистецтві, що лягли вагою на його історію, названо певним “ізмом” після вже виникнення напрямку, і хрестили їх зовсім не ті, хто їх творив.

Або період, який ми переживаємо в театрі,— є найскладніший процес, якого скороспеченою формулювкою стандарту не охопиш і не виясниш (і тоді т. Мамонтов неправий, розглядаючи цей процес, втиснувши його в неприродне для нього статичне становище, шукаючи його розв'язки в типових для вчорашнього дня категоріях), або український театр зараз (як і весь театр у Союзі) є мертва смуга, чого ніяк не можна погодити із такими багатьма яскравими фактами сьогоднішньої театральної творчості, що залишають далеко за собою не тільки театральний закордон, а й до-революційний театр у країнах театального СРСР.

Не “ізмів” треба вимагати від наших режисерів, це помилкова вимога від вчорашньої мистецької ситуації і з виїмком дальшої плутанини не дасть ніяких позитивних результатів.

Наші режисери здебільшого талановиті люди, яким при всіх їхніх хибах не можна одмовити в бажанні усвідомити свою роботу. Тому не треба їх збивати неістотними вимогами.

В нашій ситуації диференціація театрів мусить піти за зовсім якоюсь іншою ознакою, чи то за типом підготовленості глядача (до якого театр прив'язаний), чи то, як раніш траплялося, будуть існувати різні школи, в яких різниця обумовлена специфічними локальними чи індивідуальними причинами, чи, може, ще як інакше. Але в усякому разі театр найближчими роками мусить бути в своєму основному настановленні єдиним, мусить виходити від єдиної класової філософії і єдиного світовідчужання, і коли шукати аналогій, то їх швидше можна знайти у мистецькому Середньовіччі чи в часах Відродження, аніж у пізньобуржуазній густо диференційованій формалістичній смузі.

Треба погодитися, що мистецький творчий процес “не є рівноправне взаємодіяння всіх елементів, а робить конечною підкресленість, акцентованість групи елементів і деформацію решти”.

Треба нічого не розуміти в нашій мистецькій дійсності, не розуміти мистецьких процесів, що у нас відбуваються, щоб не знати, що саме формалістичний метод їхньої домінанти з провідної групи елементів сучасного мистецтва усувається і в загальному комплексі мистецького факту деформується.

А ось чого треба вимагати від наших режисерів, ось що *завжди* оправдана вимога, вимога, що єдино може, не заплутуючи, вивести більшість наших театрів із їхньої безнадійної формальної ситуації. Це на сьогодні вимога, в кожному випадку, мислити чітко, категоріями свого ремесла, працювати чітко, певними вичерпливими методами у всякому випадку своєї практики, не турбуючись зовсім про те, який загальний стиль впливе, як обличчя їхніх театрів. Цей стиль виникне сам із усіх тих передумов, якими оточена робота сучасного театру, і від політики партії в цій справі, і від безпосереднього впливу робітничих мас, від проблеми, об'єктивно обов'язкової на сьогодні (соціальне замовлення), певного кола тематики, проблема активістичності театру, що на сьогодні вже й поза “Березолем” з кожним роком все більше стає в українському театрі фактом.

Що безперечно у цьому, в основі єдиному театральному процесі наших днів будуть спільні характерні риси, що своїм спільним типом наші театри будуть одрізнятися від театрів інших епох, ще зовсім не значить, що їхня робота буде протікати в якомусь-то стандарті. Тенденції до стандартності, тенденції до шаблону театр революційного класу мусить поборювати не тільки у себе, в своїй роботі, але мусить їх виполоти і в своїй драматургії. Треба підходити до такої складної речі, як сучасний театральний процес, не поверховими комбінаціями критеріїв вчорашнього дня, бо ця ділянка zdeформована, zdeформована в тому ключі, що був дійсний для буржуазно-індивідуалістичного мистецтва, а треба підходити до нього з глибоким аналізом, без ніякої попередженості, на зразок естетсько-формалістичної, підходити з глибоким аналізом сучасного мистецтвознавця.

І вже в жодному разі не дозволено, навіть на нашій провінціальній своєю культурою Україні, в таких складних питаннях рубати з плеча відповідно й легко для своєї “концепційки”, підтасовуючи факти і поняття.

Треба переіменувати окуляри; через окуляри вчорашньої естетики у нашій новій ситуації легко можна заблудитися. Без перекручувань, навіть назумисних, стандарту не зліпиш.

Коли вчитатися в статтю т. Мамонтова, то видно одне — *все, що не є ілюзорний павільйон*,— це конструктивізм.

Як це по-обивательському характерно і як неждано від одного із кращих наших спеціалістів у справах драматургії, такої близької до театру.

Як характерно, що основне в питанні методів театру, цебто питання методу гри актора, цілком випало з числа компонентів стандарту т. Мамонтова. Адже трактовка персонажів (коли б її навіть правильно для наших театрів визначив т. Мамонтов),— це ще не єсть метод гри. Старі звички мислення, старий смак зіграв з т. Мамонтовим погану гру. І весь зміст статті дуже й дуже не дає т. Мамонтову права до того тону, з яким він, узагальнюючи всі наші театри, про них говорить.

Щоб цей молодий режисер, що до нього т. Мамонтов адресує свою статтю, щоб цей юнак, що, очевидно, дуже вірить т. Мамонтову, щоб він у своїй орієнтації не зійшов на манівці, я хочу йому запропонувати не вірити тонові т. Мамонтова. Т. Мамонтов не зумів стати над процесом театральним, проаналізувати його і знайти справжній його живчик, справжнє серце, він плентається у зовсім неістотній для цього процесу категорії.

У нього на носі старі побиті окуляри, через них він ніколи не догляне справжнього обличчя нашої мистецької дійсності. І ще одну пораду хотів би я дати юному адресатові: ніколи не вмовляти людей, що один більше за двадцять, що “Яблуневий полон” типовий і вичерпливий, а двадцять других вистав значення не мають.

По-друге, ніколи не мішати гороху з капустою. Це з приводу надання “Березолу” рис, питомих нашої театральній провінції, а ніяк не питомих “Березолу”.

По-третє, не перекручувати фактів, щоб не трапилось такої оцінки на його адресу, як її делікатно висловив т. Мамонтов на адресу наших — українських режисерів: “Плетуть дурниці і не бачать, що король голий”. Може, король до того ще й голий, але окуляри треба йому переіменувати — це поза всяким сумнівом.

Р. С. Звичайно, всякі прогнози — дискусійні і для їхнього автора.

1929 р.

## НА ДИСКУСІЙНИЙ СТІЛ

### I

— Коли мистецтво (і театр) не є установа для винаходу нових класових ідео-психологічних вальорів у культурі;

— коли театр і мистецтво не є принаймні фабрика для виробу кількісно якнайчисленніших тематичним охопленням, якнайширших стандартних (тому що стандарти, тому доброякісних) мистецьких продуктів (допустимий і іноді і де-не-де дуже потрібний варіант);

— коли кожна річ і так само кожний твір мистецтва не може впливати (і не впливає) безпосередньо своїм матеріалом і формою (часом менше, а часом і дужче, аніж виявленого ідеєю) на нашу психіку і так чи інакше її не організує;

— коли тим самим всякі теорійки екстракцій також, як і всяка халтура, хоч би і агітаційна, є дійсний шлях, єдиноспасенний для пролетарського мистецтва;

— і далі,— коли не признавати об'єктивного факту, що мистецтво і театр на протязі життя людства зіграли ролю фактора, що відповідно до економіки, техніки виробничої та класових інтересів свого часу прищеплював звичку і бажання до одчekanено-завершеної дії, означеної почуте-форми, закінченої мислі-форми;

— коли не у висвітленні цієї звички добра частина того, що як культурна революція є завдання, що стоїть перед нашою пролетарською сучасністю;

— коли не це є велика частина всякої культурності і основний до неї “ключ”,— активність стану на роботі і скрізь там, де зустрічаєшся з людьми (а пасивний будь дома);

— коли не це є культурність, себто звички до зберігання певних класово вироблених норм поведінки, порядку, пристойності (одяг), гігієни і т. ін.;

— коли не в цій площині переважно наша одсталість перед Заходом;

— коли недостаток культури і культурності не єсть один з основних гальмів у проведенні фундаментальних завдань п'ятирічки;

— коли не культурна революція є гасло;

— коли — не догнати і перегнати; і, нарешті,

— коли мистецький твір і вистава, п'єса, чи що не є прикладом найвищої активності митця, як людини, тим самим проявом найвищої активності митця, як представника і виразника свого класу, тим самим через нього і самого класу в багатьох площинах і в площині духу;

— коли це все неправильно, то чого б ми з “Березолем” “списи ламали”? Отже, треба, діалектично, по-марксистському міркуючи і аргументуючи, на сторінках цього журналу продиспутовати всі ці основні питання, з вирішення яких мусить вийти певна, якась нова практика: продиспутовати, щоб знову, коли вирішатимемо питання сьгоднішнього дня на театрі, не починати, як це завжди в нас буває, з азів, початкової політграмоти, і щоб на азах не кінчати.

## II

Сьогорічний сезон, до моменту, коли я це пишу, можна охарактеризувати таким словом: “тиша і гладь”. Заспокоєність за долю і розвиток українського пролетарського театру і драматургії загальна і безперечна. Ми маємо одні досягнення і більш нічого. Один режисер каже: “весна”, другий режисер каже: “Шекспір”, третій критик каже: “просто, а тому мило для робітничого серця”. — “Просто” — тому, що звично. І взагалі все відбувається під заспокійливо-засипляючу колісанку нашої безпощадної — бойової “марксистської” театральної критики. Я — глядач до-



вірливий і рецензіям піддаюся, і ходжу на всі вистави, але абсолютна “тиша і гладь” настільки протилежні природі всякого життя, настільки випадають із реальної картини наших бурхливих днів, що я зовсім занепокоююся і поїхав навіть у деякі найбільші наші провінціальні міста, щоб до кінця перевірити, немовби у всеукраїнському масштабі, що за цією “гладдю” заховано. Те, що я побачив у столичних театрах, те, що підтвердилось, а навіть і поглибилось, як основне враження провінції, примусило мене на цей раз зламати всяку, дуже банальну, до речі, “професійну” етику, і примушує мене заговорити в характері критика і як громадянина, коли хочете, в порядку самокритики.

Був раз такий собі негр-людоїд, і він попав якимось уперше поміж цивілізованих людей. Для експерименту йому заграли великою духовою оркестрою англійський національний гімн (до речі, не казка, а факт). Негр реагував істерикою: він розплакався. Коли узагальнити цього негра і перенести узагальнено на наші мистецькі справи, коли прирівняти безладдя і безпорадне реагування дикуна, що звик максимум до ритму барабана і монотонної дудки, неартикульоване реагування на несподіванку, могутню складну симфонію, то, може, буде зручно зробити деякі висновки, нехай на перший погляд у манері буржуазних есеїстів. Наприклад: “воля до життя, чи воля до культури”; себто так: вихор розмаху нашого будівництва, тисячі найважчих завдань, грандіозність перспектив — втягли наше покоління мистецьке настільки глибоко у свою сферу, настільки туди пересунуто центр ваги, запалу і горіння, що на безпосереднє і пряме завдання митця активізувати і фіксувати культурний процес, за етапами розвитку його бази, не вистачає ні снаги, ні зосередження. Це те саме, що сказав Гегель про романтиків: “Романтики руйнують естетичну форму на користь певного абсолютного змісту, змісту, що його зображення переступає межі естетичних засобів виразу”. Змодифікуйте це визначення так, щоб навіть романтичної форми не вийшло, а просто безладна, безпорадна, неартикульована мистецька реакція,— і розгадка деяких криз у кращій частині нашого покоління може стати певнішою. Але єсть і друга частина нашого покоління, не краща, звичайно, — це та частина, в якій нічого не виходить просто тому, що змістів занадто мало. У двох словах: у одних не виходить мистецтва із-за мінімуму змісту, а в других — максимум змісту такий, що заливає всяку мистецьку форму, що для нього затісна. І тут виникає найбільша небезпека, і прокляття всього мистецтва нашого часу, і корінь його криз, бо в такому ж пафосі захоплень безконецними потенціями цих років є також і глядач. І досить йому побачити на сцені у відповідний момент червоноармійця, червоний прапор чи почути у фіналі “Інтернаціонал” (це в кращому разі, в гіршому — “Любов Ярова”), щоб оплесками розрядився мистецький акт.

Здавалось би, чого треба краще: мистецтво бадьорить, зогріває і т. ін. Коли б воно ще відкликалося не те що на всяку кампанію, а й на всяку цехову заінтересованість, то було б 100%. Але тут-то і несподіваний ефект: мистецький твір, що лежить поміж мистецтвом і глядачем, цей твір, що у всякий здоровий час виконував,— і тим більш сьогодні повинен виконувати,— важкі і відповідальні завдання,— виростає, як форма, у

“циганський романс” і не більше. Це своєрідний відтінок мистецтва, як розваги. Це пусте задавцтво, свого роду — духовна п’янка. Хміліємо і похміляємося. Але між тим мистецтво, як великий засіб для здійснення *культурної революції*, як один із засобів для перекування того, що тільки вчора був рабом (і часто ще свого рабства до кінця не позбувся), для перекування його у дійсно вільного громадянина соціалістичної республіки,— мистецтво, як серйозний і цінний засіб, із нашого арсеналу випадає. А мені здається, що ми не такі багаті, щоб так витратитися. Так от, під присипляючу колісанку нашої критики ми маємо “тишу і гладь”. Зробити театр “циганський романс” — дивись у газеті написано: “Театр на барикадах класової боротьби”. До речі, це про один театр, що його ведуть дуже симпатичні, але й страшенно добродушні люди, що їх на барикадах і неможливо уявити просто тому, що там, як відомо, стріляють, а крім того... протяги.

Написав Микитенко п’єсу. Хоч він у драматургії тільки себе поки що пробує, однак вже з цієї спроби можна з певністю сказати, що при певних обставинах (наприклад, коли він по лінії свого ремесла письменницького знайде собі другу компанію, не розриваючи, коли хоче, по політичній лінії зв’язки з тими, що його на сьогодні у всіх відношеннях формують) Микитенко може стати одним з найкращих драматургів нашої доби. І неважливо, що п’єса не до кінця оригінальна. Що він народився для театру, а не для белетристики — це на сьогодні поза сумнівом. Свій успіх п’єса завдячує, безперечно, перш за все собі, а відтак уже зовнішнім чинникам. На сьогодні, зовсім об’єктивно, п’єса зробилася “гвоздем сезону”, і її будуть наслідувати.

Велика тема. Тема справжня й потрібна. Адаже: “знати, це ще не значить пізнати” (той же Гегель: “Bekanntes ist noch nicht erkanntes”). Ми всі знаємо, що таке диктатура, але мало хто з нас спинявся на ній, як на факті порядку пізнання. Мистецтво і для цього повинно служити, як би ми не акцентували його будуючу роль. Ми всі, глядачі закуплених пролетаріатом вистав, знаємо, що то є пролетарська диктатура, і тому грішно нас за неї... агітувати. В цьому, на мій погляд, перша і основна помилка Микитенка, що він не вирішив спочатку, яка більш-менш конкретна мета його п’єси. Тоді він зрозумів би, що стріляє в пустоту, що його агітаційний запал не більше, як похмілля після перемоги,— що коли 1929 року про диктатуру говорити до пролетаріату України, то треба її йому дати пізнати. Хоч би на тій самій простій і загальнозрозумілій колізії (тим краще). Але його обов’язком було добитися, щоб кожна клітина тих, що в залі,— почула, що кермо історії людства в її руках, збагнуло б до кінця метод, яким орудує, щоб кожному голові осяяла горда думка, горда самосвідомість безконечно дужого, молодого класу.

Агітку можна писати про хлібозаготівлі (але везти її треба на село). Для українського ж пролетаріату писати в 1929 році агітку про “диктатуру” — не можна. Тому дурний почерк реаліста: світ, як безпосереднє враження від життя, поверхово побутового м’яса. Все це здається ще дрібнішим, ще фальшивішим. І чого було так безконечно поспішати? Вишло діло, зроблене найближчими засобами, які були під руками. Вели-

кий драматургічний темперамент автора — розмінаний. Може, так воно було: мистецтво, як засіб міжгрупової літературної політики? От і вишло занадто безпосереднє, поминаючи роботу над матеріалом. А шкода. В таких випадках краще за великі теми не братись. Де шукати первопричин удалої невдачі Микитенка, до якої із згаданих двох категорій нашого мистецького покоління віднести його—не знаю (взагалі я його мало знаю). А от що наші режисери, безперечно, належать до категорії убогих змістом, це для мене поза всяким сумнівом. Такого пасивного, імпотентного підходу до матеріалу драматургічного — давно я не бачив на українській сцені. Якесь завдання? Якесь його розв'язання? Нічого подібного! Якесь вигадка? Якесь трактовка? Тобто якась своя трактовка? Не бувало! Якесь театральне загострення в подачі хоч би зовнішнього драматичного конфлікту п'єси? Ні! Навіть виключно сценічно, виключно драматично побудоване розвертання фабули п'єси, і це потонуло в натуралістичній пасивності. Товариші режисери будуть обурюватися, що я, їх товариш, пишу на них рецензію, та ще й таку. Тим більше що й я сам ставлю цю саму п'єсу. Але, товариші, хоч я майже переконаний, що “Диктатура” в “Березолі” провалиться (не буде ні звично, ні просто, рецензентському серцю не мило, ось почитаєте рецензії), але я мушу протестувати і кричати не як режисер, а як громадянин проти того, що ви влаштовуєте в українському театрі 1929 року середній провінціальний театр український 1916 року. “Этот номер не смеет пройти”. П'єса у вас поставлена апатично, зовсім по-писаному. Автор настільки яскравий, що слова і фігури звичними для вуха сценічними образами і інтонаціями звучать навіть у читанні. В наших театрах ці самі образи і інтонації звучать також. Наші режисери не поборолися з автором. Без боротьби режисера з автором немає діалектичної єдності, нема театру. Це елементарна грамота. Місцями незначний елементарний перемонтаж архітектонічного порядку, а решта — ілюстрація автора. Побутово? Побутово! Сиро? Сиро! В автора написано — “село”. “Село” зробилося для наших режисерів зараз же їхньою темою. Типи, типики, карикатурочки. Класовий ворог скочується у фарс. Спів, як атракція, танкі, як атракція. Кілька неоправданих пластичних, стилізаційних штрихів, дві інтонації, добрих для другої вистави. Микитенко поклав українську режисуру на обидві лопатки: молодий початкуючий драматург, що прийшов до театру повчитися. А найдосадніше, що це все проробляється з прекрасними акторами. В Одесі особливо міцні, гарні, талановиті актори. Актори часом з колосальними потенціями. І досадно, коли бачиш, що тут і там актор зім'яв режисера і кинув з дороги (Одеса), і ще більш досадно, що йде велика тема “диктатура”, і глядач посміюється, поплескує і баста. В чому “момент”, як каже голова горбачівської сільради Горох? Момент у тому, що режисери наші все-таки і досі ставлять спектаклі, тобто ставлять написані п'єси. І тільки все їхнє дбання—найти якнайбільше найефективніших, і раз така мода пішла, то й революційних іноді п'єс.

Ставлять п'єси по змозі так, щоб усі були задоволені. Себто: звичайно і просто. Вони ставлять п'єси, а не втручаються в життя з апаратом теат-

ру чи драматургії. Закидаючи в несподіваних боках снопами світла прожекторів, незауважені закути і багна, неосвідомлені за буднями горді перспективи,— встановлюють у життєвих процесах нові звичні рефлексии, нові символи, маски, нові русла для мислі і для почуття. Немає справді гарячого (можна інше слово) відношення до дійсності. Момент у тому, що пафос нашого театру на сьогодні єсть підтягання до мінімуму і до ідеологічної витриманості. В наступ, по суті завдань своїх, наш театр ще не пішов (за винятком “Березоля”), наш театр дуже гарячий і завзятий тільки в наступі на “курбасизм”. Крім халтури виконання (якої в нас, на щастя, в великих містах вже немає), буває ще халтура режисерської мислі. Тому не можна дивитись на художність, як на додаток до вистави.

І перш за все (я так думаю) завжди треба якнайкраще знати і уяснити собі, для чого ставиш п'єсу, чого добиваєшся і які її наслідки. Тоді не грається такого дикого конфузу, яким є “Митька на царстві” в репертуарі українського революційного театру. Чистенько поставлена (режисер Смишляев), прекрасно розігране акторами це поріддя “сменовехівської” езопівщини, друга редакція кисло-патріотичної “Блохи”, цього апофеозу ситого самозадоволення своєю національною виключністю, навіть і поставлена в такому самому плані. Дисонанс! Дисонанс особливо в Одеській держдрамі, що за інтенціями своїх керівників добивається і в останньому сезоні, навіть з успіхом, певного ідеологічно-правильного підбору репертуару; в театрі, що здобув собі в Одесі не тільки величезну любов глядача, але здобуває і абсолютне довір'я до його ідеологічної непогрішимості. Дисонанс, груба помилка! Завдання театру визначено в програмці: “досягнути емоційного сприйняття п'єси, як сатири на царат, з його ритуальною мішурою боярського стилю”—не більше, як дим у вічі, щоб не вжити слова — “брехня”. Завдання п'єси — її об'єктивний ефект, утвердити в глядачеві переконання в самозрозумілій кращості “нрава и языка” (і чим більше лубочно-добродушно це зроблено, тим більше воно стає самозрозумілим, особливо при надто випуклому скарикатуренні польської мови), а перш за все, і що найважливіше, завдання п'єси: наново культивувати улюблений колись буржуазними російськими письменниками образ “Іванушки-дурачка”, парня, дурного на голову, охочого до випивки, що заступається за бідний народ потрошку, волю любить. Але сили які в нього? Поляк до нього з шаблею, на дуель нібито, а він пана — раз по заду, і під задоволено симпатизуючий, дружний регіт у залі так одколошматив нещасного полячка, що аж дрантя летіло.

Ідеал “Іванушки-дурачка” ніколи не був потрібним реквізитом для російського пролетаріату, хоч це фігура суто національного походження. Так само він не потрібний і для українського пролетаріату. А при тому він, безперечно, шкідливий, коли зважити всі літературні і інші впливи минулого на відсталі групи пролетаріату в цей період, коли формування нової людини ще тільки накреслюється.

Чи можна сказати, що тупа сатира на англійців і на Баче-Сакао та зовсім неправильна інформація про афганські справи (“Дорога вогню”) поставлена з ясною метою “для чого”, та ще коли зважити, що як режисер-

ська робота (від акторів абстрагую),— ця вистава не вище вистави середнього клубного драматурга? Хіба думав режисер Бортник над тим, чому, ставлячи веселий спектакль у “Веселому Пролетарі”, він вдаряється в неприпустимий для цього театру, в надто трудний для його сил — трагікомічний жанр,— чому він упирається, де тільки може, в ліричні фони, що нічого не виявляють (співний монтаж)? По-моєму — ні, не думав. Хіба думали в столичній опері, чому відкопали з минулого століття плід приватної розваги галицького гімназійного вчителя і крайнього дилетанта в музиці — оперу “Купало” і т. ін., і т. ін.

Культменшовики і більш нічого!

### III

Український культменшовизм, себто задоволеність маленьким, рідним і т. п., має, звичайно, свої дуже глибокі і давні причини. Але ж, здавалося б, що з революцією його угроблено, принаймні у революційній літературі, у революційному мистецтві. Що деякі наші театри в тому таборі, це постільки не зовсім дивно, поскільки вони ледве-ледве починають ставати на революційний шлях, хоч і досить непевно. Коли б вони просто розвивалися, слухаючись своїх художньо-політичних рад, вони дійшли б, безперечно, до природного для театру в наш час штадтпункту. Все їхнє нещастя в тому, що їх взяли виводити на правильний ідеологічний шлях деякі літорганізації. Я маю на увазі “Нову генерацію”. Я згадую про неї не тому, що ця організація з деякого часу займається цькуванням моєї особи і систематично нагороджує мене дзвінками епітетами — від провінціальної претензійності починаючи й на безграмотності кінчаючи. Вся механіка і принципівий бік та його вартість цієї нагінки мені очевидна здавна. Методи брукової револьверної преси в *радянській республіці* не страшні, а крім того, я на віку більше читав про себе поганого і брехливого, аніж хорошого, і звик не рахуватися з тим, як кому, особливо з-поміж муштрованої молоді, заманеться мене обізвати. Хай продовжують і далі. Я не можу тут займатися оцінкою цієї організації в цілому і в механістичних та еволюціоністичних коріннях їхньої філософії. По-перше, мені натякнуто, що це журнал театральний, а по-друге, все одно вони ж скоро ввіллються у ВУСПП, а там їх, напевно, підтягнуть. Оддавати реванш голими епітетами (можна було це зробити тими самими епітетами і, безперечно, з більшим правом) не хочеться.

Так от — ці товариші вирішили подилетантствувати у театральній справі. Вони роз’їжджають, плагіюють, як новинку, давно пророблені “Березолем” настановлення, а висловлюючись з приводу театральної справи взагалі, особливо перепачковують мислишки зовсім не індиферентні для періоду, який переживає революційний театр на Україні. Мова йде про цілком неприкритий, хуторянський культменшовизм, що його пропагується “Новою генерацією”, перш за все як об’єктивний сенс у їхній театральній програмі, а по-друге — в навіть цілком одкритій формі, що називається “від переконання”.

Якийсь псевдонім, якого по манері письма не трудно було б розшифрувати (здається, в № 10, не маю його під руками), пропагує на всю Україну: “Не може бути на Україні культури, рівної російській”, і тут же в дужках пояснення — “економічні причини тощо”. Був колись випадок, коли я у приступі меланхолії сказав приблизно цю фразу редакторові “Нової генерації” Семенкові. Не розумію, як Семенко міг всерйоз прийняти цю очевидну нісенітницю, передавати її всяким псевдонімам та ще й всерйоз пропагувати.

У свій час маленьке містечко Майнінген принесло нову культуру всьому німецькому театрові, у свій час маленькі Афіни опанували своєю культурою Рим, значно більший і міцніший за них. Деякому режисерові тільки й подай таку лазівку, що високо добиратися все одно, мовляв, не варт. А крім того, як все-таки було б добре, якби так не використовувати хвилевої і зовсім зовнішньої політичної неув'язки для безпосереднього вмішування в справи театру, в яких ви ні чорта не розумієте, як було б добре, коли б утриматись від зриву, хоч би й на короткий час, просування і закріплювання тенденцій в українському театрі до учоби, до якості, що вже почала намотуватися. Все ж одно не сьогодні-завтра у театральній справі моя зверху буде. І, думаю, ви не настільки самозакохані, щоб цього не розуміли. Яка досада: тільки-но втихомирили обивателя справа щодо кількості, щодо театру, як ілюстратора літератури, щодо провінціальності, тільки-но почали атаку, і дуже успішну, в боротьбі з назадняцькими смаками, а тут ви знову лізете, каламутячи воду: давай кількість, *темпи*, тематику. Погано ж ви розумієте слово *темпи*, а ще митці. Об'єктивно штовхаєте на халтуру, а ще “ЛЕФ”.

#### IV

Одним словом, на мою думку, “Нову генерацію” з театрів треба гнати і в вікна, і в двері.

У трагічному розриві поміж уявленням і змогою, що зараз характеризує мистецьку дійсність пролетарських республік, перед нами — робітниками театру й драматургії — здійснення чекає таке гасло: “Ножіці мусять бути зближені”.

Нам не потрібні безпосередні “ізліянія”, ані безпосередні патетичні вигуки. Мистецтво не є безпосередній спів солов'я, і тому воно мистецтвом і називається. Мистецтво не завжди зв'язано з святом і з відпочинком, а є (і мусить бути) важкою роботою, як добування вугілля у шахтах. Треба почути матеріал, урозуміти його, привчитися мислити його природою, привчитися відноситись до нього дійсно, як до станка. Тільки велике зосередження, тільки велике напруження, тільки велика впертість дасть те мистецтво, що повинно змінити в нашій культурі те, що воно єдине може змінити.

Принагідно, імпровізоване мистецтво в манері “Нової генерації” варто торби січки. Наше завдання — дати глядачеві найбільшу ідео-психологічну і вольову стійкість у нових формах життя, що здійснюється на очах. Дати йому її не тільки шляхом наведення його розуміння разючим пла-

катом, але й безпосередньо, навіть непомітно для нього, всіма засобами, яких так багато в безконечно вимірному мистецтві театру, допомогти йому органічно в них вrostи.

Театральна п'ятирічка для України—це навчитися осідлати матеріал, уловити і вивести рух п'єси, рух сцени; уміти правильно поставити завдання, опанувати планами театрального мислення; опанувати актором, акторові — опанувати своїм мистецтвом, а перш за все і над усе — це опанувати найголовнішим чинником театру, яким є слово. Через нагромадження найбільших труднощів — до найбільшої свободи і легкості. Через найбільшу складність — до найбільшої простоти. Іншого шляху до мистецтва зовсім нового часу, соціалістичного міста і соціалістичного села — немає і не може бути. І що найважливіше — знати “чому” і “навіщо”, від прийняття п'єси до її закінчення. Треба, щоб загальні директиви партії, щоб співучасть у роботі наших театрів художньо-політичних рад не мертвоїли в руках наших театральних діячів у шкідливу схему.

Тисячу раз доцільніше дряпатися на Говерлу і зірватися з неї разів десять чи двадцять, доцільніше при цьому потовктися як слід, а на тридцятий раз таки досягти мети, аніж повзати на низинах в антрепренерських штанцях (хоч і під контролем громадським) та, догоджаючи випадковим зауваженням поодинокого пролетаря, просліпати волку і інтереси пролетаріату.

Р. С. Стаття написана, як виклик на дискусію всього нашого театального активу на сторінках “Радянського театру”.

1929 р.

## **ДОПОВІДІ НА ЗАСІДАННЯХ ХУДОЖНЬО-ПОЛІТИЧНОЇ РАДИ НАРКОМАТУ ОСВІТИ УРСР**

### **I**

Мені здається, що ні один з художніх керівників нашого театру не зможе відповісти на ті вимоги, про які казав т. Косило. Я дозволю собі ці вимоги трактувати таким робом, що це є вимоги загального характеру, по яким можна було б уявити собі намічену тематику.

“Березіль” у цьому сезоні почав свою роботу в особливих обставинах. Щодо якості обставин цього року, може, є різниця. Один з театральних діячів міста Харкова характеризував роботу Курбаса, як правий уклон. Другі товариші характеризували цю роботу, як ліву опозицію, націоналістичний ухил,— як ви бачите, цілий букет. Ясно, що “Березіль” у цьому сезоні стоїть поміж багнетами й ножами. Недавно, як писали в одеській газеті, утворювався блок у дуже багатьох театрах на Україні з деякими літературними організаціями.

І от у цьому сезоні, в цій ситуації “Березіль” розуміє дуже добре, що получится певна тріщина, получится певний розрив. Почався розрив у

деяких колах нашого громадянства. Може, це є обдумана політика, може, це буде використано для зовсім іншої мети.

Ми не хочемо допустити до того, щоб такий розрив получився, щоб наші противники підняли зброю проти нас у цьому сезоні. “Березіль” хоче внести у свою роботу певний згущений відтінок свого обличчя політичного, громадського, і яке мусить спричинитися до того, щоб відкритись і стати на порядок денний у весь свій зріст. Політична лінія “Березоля” є, була і хоче бути витриманою в напрямку певної політичної озброєності. Це основний момент, це та установка, яку я вам зобов’язуюсь відкрити сьогодні і яка у величезній мірі увійшла в справу підбору репертуару на цей сезон. Правда, що наш рідний репертуар настільки бідний, що репертуар цей не завжди відповідає вповні і до кінця тому, що повинно бути принциповою установкою на даний сезон. Звичайно, тут іде мова і про підбір, але ж і про корективу, про те, яка повинна бути тематика і як вона має бути подана у виставах. І самий підбір п’єс, сама тематика не завжди в такому живому театрі, як себе вважає “Березіль”, вона не завжди є вичерпуючою і придатною до того, що театр може зробити.

Репертуар наш складається з таких п’єс:

- 1) “Заповіт пана Ралка” (нова п’єса);
- 2) Нове ревю, яке має бути продовженням роботи над театром легкого жанру, що ми почали минулого року;
- 3) “Закут”;
- 4) “Патетична соната” Куліша;
- 5) Силами молоді — п’єси трьох класиків; “Отелло”.

“Заповіт пана Ралка” — це є п’єса, яка відноситься до 1919—20 років нашої революційної боротьби з петлюрівцями і поляками і миру з поляками; в основному вона характеризує ролю в цій боротьбі буржуазії, дрібної буржуазії, інтелігенції. В п’єсі подається те, яку спадщину залишив великий поміщик, власник великого підприємства пан Ралко. (Ця п’єса аналогічна ще одній, що є сімейною хронікою, без міцного драматичного стержня, але п’єса, яка у загальній своїй тематиці має одну дуже важливу тему, ця тема характеризується так: розшифрувати ті класові розбіжності, ті класові пружини, які заховані в дуже патетичних і красивих гаслах.) Оце основне, що ми знайшли в цій п’єсі, яка має бути до певної міри тим відтінком, який ми гадаємо на своє обличчя покласти, щоб вибити зброю з рук наших противників. (Питання про націоналістичний ухил.)

Друга вистава — це ревю. Ревю ми ставимо, по-перше, тому, що у нас немає комедійного матеріалу; крім того, я вважаю, що проблема театру легкого жанру, проблема, яка цікавить український драматичний театр, ця проблема ревю, проблема легкого жанру, стоїть і зараз, як чергове і дуже важливе питання. І ми переконані, що ні один театр зокрема цього питання розв’язати не зможе. Питання занадто важке, тому що воно ставиться у величезній мірі з самого початку. Тут занадто багато треба проробити лабораторно національного матеріалу, який зв’язаний зі всіма проблемами, і я вважаю, що участь “Березоля”, який найбільше з наших театрів стало і ґрунтовно підходить до своєї роботи, не буде зайвою.



Це ревію поки що не встановлене. Ми маємо “Чотири Чемберлени”, що має своєю темою розкриття класового ворога. Потім ми маємо “Закут” Куліша та Микитенкову “Диктатуру”. “Закут” Куліша дає нагоду “Березолію” діяти в плані, який встановлено для цього року. З “Закутом” ми маємо цілу низку явищ, які так чи інакше впливають на наше життя. Це закут, з якого нема виходу, це безперспективність, це певна громадянська розкладеність, моральна та громадянська, серед деяких наших партійних кіл та висвітлення ролі в цих фактах позапартійних. Можливо, що постановник, проробивши цю п’єсу, поставить проблему гостріше, або як-небудь вона буде змінена або доповнена. П’єса “Диктатура”: про неї багато писалось у нашій пресі. Це п’єса, з якою зв’язує наша громадськість наші перспективи. Вона дає новий тон у нашій драматургії. Вона патетична та позбавлена всього того, що може штовхнути театр до помилки. Ця п’єса сама за себе в великій мірі каже, як вона представлена в революційному театрі. Є ще п’єса “Патетична соната”: вона має за свою тему полосу наших революційних років. Тут виводиться роля інтелігенції в нашій революції, але з іншою розв’язкою, чим тема, подана в “Командармі”. Там розв’язується конфлікт, інтелігенція перемагає себе і становиться одним із активніших борців за робітничий клас. Ясно з того, що я казав, що тематикою вона спрямована в правильне русло. Щодо формальних моментів, то я погоджуюсь з тим, що ви зазначили в декларації.

Все ж таки, товариші, треба зрозуміти те, що розвиток театральної естради, театральної форма у нас на Україні, і тим самим по всьому Союзу, йде не по тому шляху, по якому вона йде по всій Європі. Головною базою розвитку форми мистецтва і його диференціації була основна упадочна лінія пануючої буржуазії. Зараз, товариші, всі заходи партії, наших державних органів, всі вимоги, які ми маємо з боку робітничих глядачів, штовхають всі театри на певний синтез, а не на диференціацію формального напрямку. Не в цьому напрямку зараз іде наша думка. Я вважаю, що класифікація театру в цілому повинна йти по іншому шляху. Ми не можемо зараз ставити точки на тому, що ми вже знаємо, в усякому разі поділ театрів мусить йти по лінії типізації, під знаком того, кого з пролетарських глядачів театр обслуговує, на кого він орієнтується, і далі, яке місце наш театр займає у хуторянства. Ми повинні поставити питання про те, поскільки театр зумів емансипуватися від ворожого класового впливу. Тільки в цьому розрізі можна сьогодні робити певну генеральну, дійсну, непомильну класифікацію всіх театрів.

Коли торкатися тільки формальної сторони, то тут стає старе питання про те, що мистецтво — це будівництво. Воно дійсно на сьогоднішній день вирішує формальну тенденцію театру. Наш театр “Березіль”, крім даних своїх політичних позицій громадського активного театру, театру, в якому немає формальних фетишів, формальних заборон, театру, який приймає всі відгуки глядачів, маючи ще складне завдання — прийняти участь у створенні нової, національної по формі й міжнародної пролетарської по змісту культури, нового мистецтва. Треба сказати, товариші, що театр “Березіль” свої тенденції і раніш, і тепер зв’язує з тими вимогами, які до нього ставляться робітничими глядачами. В нашій культурі до таких

збірних, орієнтованих всю нашу пролетарську громадськість п'єс, можна віднести такі п'єси, як “Народний Малахій”. Я вважаю “Народний Малахій” за надзвичайно видатну, важливішу п'єсу, яка має велике значення в нашій драматургії. Я вважаю, що п'єса “Мина Мазайло” є національна форма для міжнародного певного змісту, для міжнародної певної форми. І коли частина глядачів на Україні не розуміє цього змісту, то це тому, що воно є суто національним. Я вважаю, що й “Народний Малахій” уявляє собою суто національну форму для міжнародної теми того самого безпринципного мрійництва.

Тепер про режисерів. Цього року, як вам відомо, від нас пішов наш режисер у ВУФКУ. Ми опинилися в тяжкому становищі, тому що ми маємо тільки молодняк; але треба сказати, що ми цьому молодняку зможемо велику частину нашої роботи доручити в цьому році. Це буде не на зле, тому що він на цьому тільки зможе нам дати користь, робота буде під моїм керівництвом. Зараз ми працюємо над двома п'єсами — “Диктатурою” і “Ревю”. Одну п'єсу я проробляю сам, без нічиєї допомоги, а дві — “Диктатуру” і “Закут” я доручаю Інкіжинову.

7.09.1929 р.

## II

Товариші, чому я не ввійшов у блок з т. Семенком? Здавалось би, все минуле, вся робота повинна була повести до того, що т. Семенко повинен бути найближчим до мене. Я тому не ввійшов у блок, що ми різнимся принципово в погляді нашім на те, що ми повинні робити. Робота т. Семенка зосереджується в тому, щоб вести так звану політику, або політиканство, тому підставити ногу, тому зробити склоку в театрі, він так і писав — “через склоку”. Такий метод поверхового розуміння щодо політики по своїй вазі призводить до того, що я повинен сказати, що я заблокувався б з т. Семенком і пропонував би йому сам заблокуватись, коли б він зрозумів свої завдання в мистецькій роботі. Ось тут т. Полторацький казав, що я не хочу відповідати по часті склочних справ. Не хочу відповідати тому, що скучно відповідати, а по-друге, не маю часу займатися цією справою і не хочу займатися. Я не хочу справу “Березоля” — зводити цю роботу в увазі всього громадянства в такий склочний фарватер, як т. Семенко. Я не можу вступати в блок через те, що т. Семенко не вміє або не хоче підійти до всякої справи, навіть до справи розходжень принципових, по суті речі самої справи, в ім'я певного наслідку в нашому культурному будівництві, в нашій культурній політиці, а підходить до справи зі всією легковажністю своєї натури з люлькою. Він мене зрозумів так, що я приходив плакатись та жалітись, що мене гноблять, що проти мене роблять блок, спасайте. Він так хотів мене зрозуміти, а не захотів збагнути, як я поставив ці характерні моменти, що додаються до всього комплексу. Ось чому я не можу блокуватися з т. Семенком. Я коли виступав, я цілком не висказував про всі обставини, які оточують “Березіль”, щоб закрити істеріку та викликати сльози умилення. Я не боюсь ваших блоків, я не бо-

юсь боротьби, я тільки боюсь одного, я боюсь, щоб ви не повелись як фальшивомонетники, як шулери при картах.

Я не кажу, що ви поведитесь так, я хочу тільки огранити себе від цієї можливості. Я це сказав, можливо, що я сказав не досить ясно, і тому я постараюся тепер сказати ясніше. Товариші, я говорив про те, що намітилася щілина, яку, коли ми далі будемо в таких самих тонах, не по суті справи, а по тій лінії, яку вам вигідніше вести, провадити, то, безумовно, ця щілина, оскільки ви заступаєте в ворожі форми, а я їх інакше розумію, а тут кажуть, що це є нове і не зовсім масове, то я боюсь, щоб не вишло так, щоб ця щілина дійшла до свого логічного кінця, і я не опинився поза нашим революційним активом, і я не опинився одним прекрасним днем у лавах об'єктивно, в усякому разі теоретичних — ворогів радянської влади і ворогів партії. Ось чому я казав, що я беру в цьому сезоні такий курс, який вам виб'є чисто політичну зброю з рук. Цю зброю, яку ви в даному разі примішуєте до іншої справи. Я не хочу вас переконувати, я знаю, що не переконаю, оскільки тут факт боротьби між творчою думкою в культурі, між мною і вами. Я вважаю, що всі ці мої побоювання цілком виправдалися. Що було сказано на сьогоднішній дискусії вранці? Ніхто інакше як т. Кулик сказав, що він буде бити "Березіль", що лінія "Березоля" є лінія антикомуністична, антипролетарська. Сказав він це? Так, сказав. Т. Сотник сказав, що "Березіль" і Курбас не в лавах революції. Товариші, а треба сказати, що це представники двох різних угруповань, між якими є тактичний блок, а не принциповий. Принципового блоку між ними не може бути. І ось, товариші, ці представники двох різних організацій, ці люди мають свої трактування, своє розуміння тої платформи, яку дала партія для всієї нашої мистецької політики і роботи. Далі т. Грудині було цікаво знати, як ми підмінили свій особистий погляд на мистецтво, своє особисте розуміння мистецької політики партійною лінією, партійним розумінням, поглядом партії на цю справу. Ось ви розумієте, що з цього отримується. З цього отримується, що т. Кулик зі своєї точки зору, не з точки зору партії (бо і т. Семенко виступає з якимсь іншим трактуванням, ніж думкою партії в даній справі) виступає. І зі своєї точки зору він приходять до висновку, що "Березіль" провадить антикомуністичну, антипартійну і контрреволюційну лінію. Я переконую, що так було сказано; можливо, що він хотів сказати інакше, але коли це не так було сказано, то це не зменшує справи. Тут т. Семенко правильно сказав, що ніхто за "Березіль" не заступається, досить було прослухати сьогоднішні виступи, щоб рішити, в яких виключно обставинах "Березіль" починає свій сезон, і тоді може стати все ясно. І я мусив про це сказати не як плач, я повинен був сказати, як ми будемо виконувати ту чи іншу лінію в своєму репертуарі. Я мав таке завдання від голови наших зборів по цих лініях говорити, і тому я так і висловлювався. В чому, товариші, робота "Березоля" полягає? Весь сенс цих розходжень, той сенс, який тоді, коли випала з рук хутка революційна фраза, той сенс, який повинен стати основним для дискусії, темою для дискусії, той сенс, який буде репертуарною політикою в цьому сезоні, повинен повернути в нашій дискусії на дійсно правильний, істотний шлях. Ми і досі живемо і працюємо на пере-

ломі двох зовсім різних мистецьких настановлень і досить філософської агітки.

Які вимоги ставляться до театру, до репертуару? На зміну цьому періоду мусить прийти щось зовсім інше. Це зрозумів пролетаріат, інстинктивно чи свідомо, і заявив, що він вимагає не агітки, а повноцінної п'єси. Провина наших робітників мистецтва, що вони цю повноцінну п'єсу, цю вимогу повноцінної п'єси не зрозуміли і не постарались виконати. Візьму хоча б цю саму статтю Острєцова, яку сьогодні цитував т. Куліш. Я візьму одне положення, яке настільки ясне, що воно, безперечно, повинне внести певне освітлення. Там так сказано: “Нова якість, що входить у художні процеси, процеси, виражені новим типом художньої практики, це завжди остаточний результат зростання суперечностей усередині старої художньої практики”. Що це означає? Це проста річ для всякого, хто діалектично розуміє, розуміє не як букву, а як певний факт; але вона дуже повчальна, і повинна бути повчальною для всіх, хто буде зараз орієнтацію в нашій художній роботі. В чому секрет? Секрет у тому, що коли з'вилися нова якість мистецтва, новий напрямок мистецтва, нові форми мистецтва, то це є завжди наслідок протиріччя в мистецьких формах.

Що повинен робити революційний театр, експериментальний театр? В наших обставинах, в обставинах будівництва культури в пролетарській республіці — чи повинен він займатися безвідносним? Чи не мусить воно виявитись якось інакше? Чи не може воно виявитись в тому, що революційний театр мусить знайти ці протиріччя, які є в старих мистецьких процесах, і, висуваючи їх, вибрати те, що мусить бути в загальній ситуації і що є в розвитку мистецьких процесів, що є антитезою? Значить, революційний театр повинен так робити. І ми це зробили. Ми не чекали ні на які блокування. Ми маємо особисті зв'язки з людьми різних угруповань, ми маємо зв'язок з людьми, які мають ремесло. Ми акцентуємо цю антитезу, яка має бути тезою. Коли ми хочемо добитися, щоб наш театр був дійсно могутньою зброєю в наших руках, коли ми хочемо добитися, щоб наша культура, література дійсно була великою, перемагаючи по силі й глибині культуру буржуазну, коли ми хочемо добитися позитивних типів на сцені не шляхом шахрайства, себто з'єднання певних позитивних схем, а не виявленням позитивних фігур таким робом, як говорив т. Куліш.

В мистецькому житті ми не маємо таких постатей, як маємо в політичному (Ленін, Фрунзе і інші). Я вважаю, що ми протиріч наших не вміємо ув'язати з вимогами глядача, не при звичаємо глядача і читача, що треба дивитись глибше і ширше, ніж ми дивились раніше. І ось, товариші, вийшло, що “Народний Малахій” вийшов нібито позитивною особою; коли б ви звикли до іншого підходу сприймання, “що буде років через кілька”, то ви б не дивились на Малахія, як дивитесь тепер. І коли у нас виникали розходження, то тільки тому, що ми інакше сприймаємо.

Трудно вийти з чарівного кола своєї думки; до таких людей належить т. Семенко.

Скажу вам про одну річ, як зустрілися два друга, і доти вони не могли розмовляти між собою одверто, доки той не надів на себе косинки, в якій він був, коли вони розставалися.

Мені закидали, що я напускаю ідеологічний “туман”. Я, товариші, переконаний, що в усякому разі в плані, в розмірах я основуюсь на певних марксистських принципах і перспективах. Може, я помиляюсь, так давайте ж, товариші, говорити про мою роботу на цьому ґрунті, а не прищипуйте мені політичного ухилу.

Справа з “ізмами”. Я не можу її забути, оскільки вона багато зайняла промов сьогодні, і вважаю, що вона є одним з кардинальних питань нашої роботи. Я мушу признати, що до певної міри мій виступ з цього приводу був зарані обміркованою провокацією, я хотів добитися того, щоб дати хвірточку нашим художнім керівникам, кинути цю справу з “ізмами”, тому що у них нічого не отримується. Треба кинути це тому, що ми на сьогодні маємо величезні перемини в настановленні наших театрів, ми маємо великий плюс у своїй роботі. Я повинен сказати, що коли хто сказав “а”, то мусить послідовно сказати “б”, мусить пройти весь алфавіт, який проходив “Березіль”, — це безумовно. В тому чи іншому вигляді, але кожен театр через це повинен буде пройти.

Ми маємо певні досягнення в напрямку подання в нашому театрі оригінальних п'єс; перекладних п'єс у нас досі не було. Ми в цьому відношенні були театром принциповим, театром, який не давав перекладених з російської мови п'єс. Я повторюю, театр “Березіль” не дав ні одної російської п'єси.

Був час років чотири тому, коли я нападав на поняття “конструктивний реалізм”. Це був час, коли на Заході вперше стала позначатися стабілізація в мистецьких формах, в мистецькій ідеології, в мистецькій тенденції.

І от я ознайомився, будучи за кордоном, з їхнім мистецтвом. Найбільш типове — це є стабілізаційний період. Я вважаю, що радянський театр може мати теж стабілізацію у себе. Але я вважав, що ця стабілізаційна тенденція повинна бути засвоєна, оскільки не дано розгону, оскільки це потрібно в нашій далеко не стабілізованій місцевості. Це нова речовість, і на ділі в особливу форму реалізму треба внести революційну поправку, яка складається в реальну об'єктивну дійсність. П'єсу “Войцек”, яку було заборонено у нас, було поставлено в цьому плані; я ще там казав про цей напрям, бо кругом всі театри були реалістичні, треба було зробити всі театри реалістичними, щоб усі бачили, який це страшний абсурд, і тому, що наш театр давно вже заявляв і заявляє, що наші театри не є реалістичні; а я скоріш сказав би, що вони мають тенденцію романтики, що цілком природно для театру агітаційного або близького до нього. Я вважаю, що це не є чисто романтика, це є виродок романтики, який визначається в формі мелодрами, що робиться в наших театрах засобами натуралізму, і отримується мішанина, яка, звичайно, не зовсім далека від усього, що декларується. Я вважаю, що розмова про “ізми” поставлена зараз доцільно. Треба зробити висновок з першого кроку з того, що театри стали політично активні, і треба, щоб театр Франка відкинув класиків, які не потрібні в

цьому театрі. Треба усвідомити, щоб наші театри висунули методи, а стиль прийде сам собою. Треба знати, який їхній метод і в чому він виявляється. У нас мало театральної преси, і я казав, що питання про мистецтво, як пізнання, і мистецтво, як будування життя, і досі стоїть відкритим. Це питання стоїть ще досить відкрито, наші театри зробили перший крок на шляху, яким “Березіль” іде давно, себто будування життя, активне ставлення до нього, активні зміни в ньому в певному напрямку. І ця установка дає свої висновки, які об’єднані зі всією минулою історією. Ми пройшли шлях експресіонізму, особливі форми конструктивізму, ми ставили наголос на момент певного реалістичного корективу, наш метод полягає в тому, щоб схрестити матеріал із завданнями так, щоб получився соціально рушійний ефект, який в площі громадській, культурній давав би певний крок. Є методи, з яких можна робити висновки до кінця, включно до того, як трактуємо фактуру в нашій роботі, та в міру того, як відбиваємо виробничі настановлення.

Я зараз закінчую. Я тільки хочу сказати ось що. Тут багато говорилося з приводу “Диктатури”, що ми ставимо її так собі, з молодими режисерами. Це робить не Курбас, а молоді режисери. Крім того, тут говорилося про те, що взагалі у нас не в’яснено, як ми будемо цю п’єсу, “Диктатуру”, трактувати. Не тільки тому, що “Диктатура” по своїй думці підходить до тих наставлень, які ми беремо на цей сезон, не тільки тому, що т. Микитенко є безперечний драматург, який повинен зацікавити наш театр, але також і по тій формі, в якій написана та сама “Диктатура”: ця форма, коли хочете, є двобічна. Цю п’єсу можна віднести до XVIII, XIX, XX і XXI століття, себто до такого періоду, які за нами будуть театри, які цю п’єсу будуть ставити як “97”, як “Комуну в степах”. Я вважаю, що поскільки ця п’єса рекламується, поскільки про неї пишуть, поскільки на неї звернена увага, як тут кажуть — весна в драматургії; весна чи не весна, я не знаю, але в усякому разі такий твір не можна пустити на з’їдання випадків, а треба над ним попрацювати, і це зробить “Березіль”. Для того, щоб це був конкретний вклад у літературу, щоб ця п’єса не була кроком назад. Ми дуже зацікавлені в цій п’єсі зі всіх боків. Далі я мушу підкреслити, що всі ті іронічні випадки проти т. Інкіжинова, якого ви занадто мало знаєте, щоб про нього говорити, були недостойні тих товаришів, які це робили.

8.09.1929 р.

## ПРО СВІДОМІСТЬ І ВОЛЬОВЕ НАЧАЛО

“Скоки”, можливо, неправильні і недоцільні, з погляду певної програмності, плановості, але ці “скоки” бувають надзвичайно корисними з погляду найбільшого охопту найенергійнішого ставлення до роботи.

Наша воля, наша свідомість може бути повернута, в який бік ми хочемо. Інакше ми б не агітували. Чим більше свідомості, тим більш припустиме вольове включення.

10.09.1929 р.

## СОРОК П'ЯТА ДИВІЗІЯ І ТЕАТР “БЕРЕЗІЛЬ”

Якщо організується театр у буржуазній країні, то це, звичайно, буває так: збираються кілька багатих людей у ресторані і під звуки музики, запиваючи шампанським, складають умову, яка має на меті шляхом експлуатації мистецтва одержувати зиск. Вони вкладають у цю справу капітал, і цей капітал дає їм прибуток.

Коли створюють театр у нас, у радянській країні, то, звичайно, нічого подібного не буває і не може бути. В більшості випадків театр у нас організує держава, і найчастіше з невеликими коштами, а інколи й зовсім без коштів.

Народження театру “Березіль” — це єдиний приклад, подібного якому немає в усьому світі. Ніколи ще не було, щоб театр, створений із студії, був зрощений і виплеканий червоноармійцями. Історія театру “Березіль” — це значною мірою історія його взаємовідносин зі славною Червонопрапорною дивізією.

Вперше ми зустріли Сорок п'яту дивізію під час війни з поляками, коли вони захопили Київ. Здавалося, що всім молодим, новим, революційним силам, що народилися після Жовтня, які стали давати міцні паростки, — всій цій культурі настав кінець. Поляки бундючно ходили по Києву, і можна було подумати, що вони ніколи з нього не підуть. Революційний театр і драматичні гуртки перестали існувати. Наш гурток, який працював ще в період перебування радянської влади в Києві (в ньому було 15 або 16 акторів), вирішив перебраться на той бік фронту, до червоних військ.

Так вирішили, так і зробили. Найближчим прифронтовим пунктом була Біла Церква. З величезними труднощами приїхали ми до Білої Церкви, але тут польське командування не дозволило нам грати. Хіба ж можна, фронт так близько! Ні, ні, ні!

Поляки на фронті, зрозуміло, не мали тієї хвальковитості, якою відзначалися в тилу. Поляки боялися прориву.

Ми опинилися у важкому становищі. Перебраться через лінію фронту не було ніякої надії. Аж ось, зовсім несподівано, на другий чи третій день прийшла вранці до Білої Церкви Сорок п'ята дивізія, яка вже не застала в місті жодного поляка. Того ж дня ми дали першу виставу, на якій були присутні кілька червоноармійців і командний склад Сорок п'ятої дивізії.

В Білій Церкві ми пробули деякий час і встигли добре познайомитися з Сорок п'ятою дивізією.

З Білої Церкви ми наприкінці 1920 року поїхали до Умані. І уявіть собі наше величезне здивування. На другий чи третій день після нашого приїзду в Умань ми зустріли на вулиці начальника політвідділу дивізії і всіх наших друзів, яких залишили в Білій Церкві. Вони нам сказали, що віднині Сорок п'ята дивізія перебуватиме в Умані. Так відновився наш зв'язок із частинами Сорок п'ятої дивізії. Ми розгорнули досить анергійну роботу. На тачанках їздили по селах, де були розміщені частини Сорок

п'ятої дивізії, і там на невеликих, нашвидку збитих сценках, а то й просто неба, давали вистави. Наші зв'язки дедалі міцнішали.

Та ось настав важкий час — голод 1921 року, розруха, коли говорити про якусь доцільність театральної роботи не можна було. Ми на цей рік перервали свою працю і перебралися до Києва. Уявіть собі дивовижний збіг обставин: ми перебралися до Києва, і в той самий час до Києва була переведена і Сорок п'ята дивізія. І тут уже, в мирній обстановці, Сорок п'ята дивізія показала, як високо вона цінує нашу роботу, як серйозно вона до неї ставиться, як зацікавлена вона в тому, щоб ще вище піднести прапор культурної роботи. Нас, акторів, які не мали ніяких засобів до існування, нас усіх зарахували в Сорок п'яту дивізію, як членів своєї сім'ї, і записали на червоноармійський пайок. Сорок п'ята дивізія дала нам засоби, щоправда, скромні, та все ж ми свою роботу змогли трохи відновити. Пам'ятаю, червоноармійці давали нам мішки для декорацій, необхідний реквізит і т. д.

У листопаді 1922 року ми дали перший спектакль для Сорок п'ятої дивізії в Києві, спектакль, який ми зробили протягом буквально восьми днів. Ця постановка звалася “Жовтень”. В той час це була одна з перших агіток. На Україні робилися лише перші кроки у створенні революційного театру, і ця агітка була одним з перших закликів до створення революційного театру, не лише своїм змістом, але й формою — театру, близького і зрозумілого широким трудящим масам.

Друга постановка наша була зроблена також для Сорок п'ятої дивізії: це постановка “Рур”, випущена нами у зв'язку з подіями, які відбувалися тоді в Німеччині, в Рурі. У спектаклі яскраво наголошувались лозунги соціальної класової боротьби. Ця постановка була актом, який ще більше посилив наш зв'язок із Сорок п'ятою дивізією. Дивізія прийняла офіційно шефство над нами. Нам було вручено червоний прапор, на якому було написано: “Боротьба за пролетарську культуру”, — гасло, якому ми залишаємося вірними і до сьогодні.

З Києва ми переїхали до Харкова, але наш зв'язок з Сорок п'ятою дивізією не припиняється. Якщо, наприклад, у Харкові буває якийсь з'їзд і Сорок п'ята дивізія посилає свою делегацію, то ця делегація завжди нас відвідує, і ми з великою радістю зустрічаємо представників Сорок п'ятої. Треба бачити, якою радістю спалахують обличчя березільців, коли вони дізнаються про приїзд делегата з Сорок п'ятої дивізії.

Ми любимо Сорок п'яту дивізію. Ми пишаємося цією дивізією, з якою нам довелося працювати разом у важкі, але славні роки громадянської війни. Нам дорога ця дивізія, яка поставила нас на ноги і дала нам капітал, не грошовий, а великий ідейний капітал, величезну віру і переконаність у правильності лозунгів нашої великої революції.

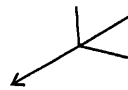
Хай живе наша славна, непереможна Червона армія!

Хай живе її героїчна представниця, наша уславлена, дорога нам Червонопрапорна Волинська дивізія!



## ВКАЗІВКИ ДО ПОСТАНОВКИ “ЗАПОВІТ ПАНА РАЛКА”

- Урухомити мізансцени не в переході і не в ходінні, а в меті.
- При статиці сприймається хід, треба урізноріднити темпи.
- При драматичній ситуації менше руху.
- Балет охоплює рухом, хоча сюжет і відсутній; в акті сприйняття вистави сприймається внутрішня динаміка.
- Як ходять, так і говорять, тоді буде єдність.
- Коли інтонацію (образ) вивертати, то образ утече.
- Характерне з комічним акцентом — це розбиває згущену траурність.
- Образ має претензії до тембру і до регістру.
- Беретися малюючої голосом манери.
- Характер жесту: жест як такий, інтонація як така, емоція супроводить.
- Шукати виразу в позі, жесті, прийомі.
- Чим менше енергії на голос, тим воно художніше буде. Художне, де один акцент, а не аматорський синкретизм: вигляд фігури, голос, хаотичні характерні жести. Так перевантажити змалюванням, то вся сцена трісне. Треба вибрати акцент і засоби.
- Щоб динаміка малювала не абсолютні категорії, механічними засобами, бо тут немає великих енергетичних зовнішніх моментів — убивств.
- Кожна п'єса вимагає певних прийомів. Не в зовнішніх актах, не в зовнішніх проявах, а в мислі ключ.
- Зовнішня механіка задавить тонкість.
- Завдання + матеріал + виконання.
- Важне не те, що вони спиняються, а як.
- Деградація — це і є нюансування до камерності (рух брови), але щоб камерність виступала, як форма.
- Напрямок може бути один, тільки лінія тоншає.
- Глядач не може охопити в один момент, він вимагає якоїсь довготи, щоб сприйняти мотив втечі Пшеборського. Це означає дати 2—3 прийоми.
- Стилізація: об'єднання багатьох розбіжних рухів в один. Приклад:



- Довести до глядача все, що ви думаєте, з усім темпераментом.
- Міняти мізансцену — це означає надавати силу. Закон:

рух

акцент

продовження

придушення.

Жовтень 1929 р.

## **ПРО ПАНТОМІМУ АКТРИСИ ВАЛЕСКИ ГЕРТ**

Це мова символу, це наступний етап за перетворенням. Символ життя — рух вперед, рух по прямій, рух прагнення, шукання, рух людини, що еволюціонує. Смерть? Зупинка. Неминуча зупинка. Не страшна і не безнадійна. Зауважили? Вона не падає. Ні. Людина стоїть. Людина лишається. Ті, що йдуть по прямій, не вмирають, тільки зупиняються. Вони залишаються...

1929 р.

## **ПРО ПСЕВДОРЕАЛІЗМ ТА НАТУРАЛІЗМ**

Це “реалізм” тричі в лапках. Він зупинив художній рух і значимість театру, як культурної мистецької організації. Я проти такого реалізму. Це косність. Це зовнішні потуги з відсутністю думки. Сценічне мистецтво є мистецтвом глибокої мислі. Воно мусить ворушити думку людську і почуття. Прийшов новий час. “Реалізм” у лапках для нього — безсилий реалізм. У новому часі на повну міць має вирости новий, впливовий, діючий реалізм. Діючий, гострий і змістом, і формою.

1929 р.

## **ПРО ПОТРЕБУ НОВОГО АКТОРА**

Треба нового, молодого актора. Обов’язково! І не лише молодого роками. Ні, ні! Треба актора зі свіжою головою і молодого душею, душею і проникливістю. Звичайно, коли хто з досвідчених здатний сприймати паростки нового... нового у відчутті, в інтерпретації, в слові, динаміці, взагалі у розкритті глибини, — це, звичайно, було б добре. Особливо добре.

1929 р.

## **ПРО ЕТЮД “ДОЩИК” Г. МАЦКЕВИЧ**

Ніколи не домагайтесь емоційного ефекту і художньої виразності абстрагованими засобами. Ви захопились мелодією звучання слова “дощик”. Завдання було не ілюструвати дощ, а діяти, користуючись лише одним словом “дощик”, і діяти так, щоб усім були зрозумілі зміст і думка створеної вами картинки. Ви ж поринули в якийсь внутрішній, лише вам одній зрозумілий світ настрою, асоціацій. Бійтеся цього! Наше мистецтво мусить будити думки, асоціації, емоції у тих, для кого воно створюється, а не лише у тих, хто його створює. Через вас — нам, а ви лишили все у собі.

*Кінець 1920-х рр.*

# ТЕЗИ ЛЕКЦІЇ ПРО БУРЖУАЗНЕ І ПРОЛЕТАРСЬКЕ МИСТЕЦТВО І ТЕАТР

## *Буржуазне мистецтво*

1) Тримати маси в темноті для того, щоб утримати свою владу, не даючи масам дізнатись істинного положення речей:

- а) заборонення освіти;
- б) віддалення від мистецтва;

в) мистецтво — храм, святе, недосяжне;

г) відсунення пролетаріату від участі в будіванні своєї культури — мистецтва театру;

д) насадження релігії, як дурману;

е) всі засоби, якими користувався буржуазний устрій для того, щоб скрити від пролетаріату соціальну правду, відбиваються в мистецтві, і в театрі зокрема.

2) Затушовувати почуття класової свідомості:

- а) аполітичність мистецтва;
- б) мистецтво вічне, єдине.

3) Знищення почуття колективності:

а) висунення на перший план героя, нічого спільного не маючого з психологією маси;

б) закріплення єдиноличності у владі (Бог, цар, власник);

в) затушовування в темі організаційного моменту (анархія);

г) висування особистих інтересів інтимного життя на перший план (любовні теми).

4) Відвернення уваги від щоденної соціальної боротьби:

## *Пролетарське мистецтво*

1) Щоб утримати диктатуру пролетаріату й установити її на всій землі, треба маси просвітити:

- а) театр і мистецтво учить маси;
- б) маси самі будують своє мистецтво, свій театр (клуби);
- в) антирелігійна пропаганда;

г) мистецтво — це є виробництво, потрібне для життя, як черевики, чи машина, чи другий життєвий предмет;

2) Пробуджувати класову свідомість:

- а) театр і мистецтво агітує за владу і її політику;
- б) мистецтво будує новий побут.

3) Підвищити колективне почуття:

а) мистецтво організує маси (масові сцени);

б) герої з колективною психологією (Джیمмі Гіггінз);

в) нема Бога, царя і власника, а є колектив — свідомий, організований;

4) Нагадати про соціальну боротьбу:

а) витворення фантастичних п'єс і байок, де всі питання практичного життя розв'язуються без соціального питання;

б) виховання дітей на такій літературі і віддалення їх від життя (закриті освітні установи).

5) Зневірити маси в їхній боротьбі:

а) фетиші: Бог, судьба, талант, як тема творів мистецтва; людина своїми власними силами не може створити свого добробуту і щастя;

б) відбирання ініціативи до поліпшення стану.

6) Затвердити непорушність буржуазного устрою і законів:

а) незмінні, непорушні закони мистецтва;

б) вічна краса;

в) мистецтво — театр служить красі, а не життю;

г) мистецтво — розвага.

7) Мистецтво не класове.

Два класи. Диктатура пролетаріату — диктатура пролетарського мистецтва. Диктатура класу, диктатура мистецтва. У великій мірі тримається коли не змісту, то форми старого буржуазного мистецтва. Мистецтво, як засіб агітації і пропаганди для проводження ідей класу. Передумови: економічна розруха, низький культурний рівень робітників і селян. Сила буржуазного мистецтва: підтримка його міщанським і непівським середовищем.

*Кінець 1920-х рр.*

а) теми для п'єс і мистецьких творів — реальне життя;

б) виховання дітей в організаціях, дитбудинках;

в) мистецтво в своїх творах одночасно розв'язує питання соціальної боротьби.

5) Підняти віру мас у свої сили:

а) виявлення в творах мистецтва революційного пафосу, ентузіазму, а також життєвих прикладів, де робітник тільки своїми силами може досягти свого щастя;

б) нема судьби і таланту, від Бога даного і готового; в мистецтві працює кожен; талант виробляється працею.

6) Уявити, що всякий устрій, закони і мистецтво можуть бути зміненими, в залежності від економічних і політичних моментів:

а) нема вічного мистецтва, а є класове мистецтво;

б) нема вічної краси, а краса є там, де є користь;

в) мистецтво служить життю, а не красі;

г) мистецтво — школа, знаряддя агітації і пропаганди, розумний відпочинок.

7) Мистецтво є класовим.

## ПРО РЕВОЛЮЦІЮ НА УКРАЇНІ

Національна революція, всі оці Центральні Ради, гетьман, Директорія пробудили Україну до нового життя, але водночас це велике відродження вони будували на розритих козацьких могилах, риючись у давно минулому, аж до історичних костюмів, узятих з музеїв. Велику ідею зробили поганою дешевою опереткою. Соцбільшовицька революція несла щось нове, для мене не зовсім зрозуміле, але головне — свіже і велике. Щоправда, я відчував, що більшовики несуть багато ворожого українській нації, її відродженню, але я вірив, що з часом це минеться. Силу нації не можуть убити ніякі декрети. Я не міг погодитися, що Україні дадуть що-небудь добре росіяни, хоча б і комуністи, але вірив в одну людину, яка не допустить компрометації великої ідеї комунізму. Цією людиною був Ленін.

*Кінець 1920-х рр.*

### СТАН ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ

1. Ситуація в українському театрі в загальних рисах.

Безперспективність, неграмотність, кар'єризм, смітник, розбрід, ніякого організуючого центру, плюс всі широкі можливості, сама велика відповідальність, сама велика охота, бажання працівників театру виконати свої завдання, безпомічність центру задовольнити їхні бажання. Безпомічність суспільства супроти цього.

2. Громадська і мистецька ідеологія сучасних театрів.

Брак всякої перспективи в роботі. Випадковість усього. Брак ясної мети. Брак усвідомлення методів роботи. Орієнтація на дрібне міщанство, на інтелігенцію, підробка під смак службовців, компромісовість і еклектизм по всій лінії.

3. Режисура.

Режисери не родяться через ніч. Засилля безграмотних самородків. Провина держави в цьому відношенні (за весь час існування "Березоля" ніхто з центру сюди не заглянув). Чужі режисери.

4. Актори.

Мішаний склад акторів. Старі професіонали українського театру. Емігранти — українці з російської сцени. Молодотеатрівці. Так собі молодь. Руський актор на українській сцені. Брак шкіл.

5. Критика.

Немає театральної критики. Є тільки обиватель, що на дозвіллі розмірковує про театр. Типи такої критики. Старий професіонал російської провінційної газети з особливим підходом, провінційною міркою до українського театру. Присяжний хвалитель, український хвалитель. Ті, що висловлюються "розумно" з приводу спектаклю. (Сорока—Хмурий і т. д.) Заходи для виховання критика (які можуть бути вжиті і які повинні бути вжиті). Які вимоги ставляться до сучасного критика. Про робкорів.

6. Видавництво.

Не уявлення завдання друкованого слова про театр Головополітосвітою. “Нове мистецтво”. Потреба соціального товстого журналу театрального, легкого, дискусійного. Ставлення держвидаву.

7. Глядач.

Глядач наш взагалі, що наповнює наш театр. Вимоги інтелігентного глядача. Робітничий глядач. Решта. (НЕП і т. д.)

8. Репертуар.

Драматична традиція на Україні. Вплив нового театру в епоху шукання. Театральне драморобство. Заходи, яких треба вжити.

9. Проблема театральної культури на Україні взагалі.

Українська театральна культура *може* піти: 1) по лінії меншого опору і зробитися дешевою провінціальною по відношенню до російської культури; 2) може бути театром нашого міського дрібного міщанства й інтелігенції (це тенденція зараз). *Повинна*: 1) зв’язатися і перетравити весь досвід не тільки російського, а взагалі всесвітнього театру; 2) роботу свою мусить базувати на відповідності до потреб і ситуацій місцевих; 3) мусить орієнтуватись на пролетаріат і селянство; 4) мусить зацікавити відповідні наукові установи у співробітництві над розв’язанням театральної науки.

10. Театральна політика на Україні.

1) Її немає. (Оснозування театрів — це ще не театральна політика.)

2) Не відкривати театр так довго, поки немає людей для цього.

3) Спиратися не на антрепренерів, а на творчі й живі колективи.

4) Не спиратися на харківський випадковий склад дорадників, а знайти вказівки для театральної політики після ясного пророблення цього питання у пресі й іншими шляхами — думками широких громадських кіл і партії.

*Кінець 1920-х рр.*

## **ПРО СПОРІДНЕНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА І МУЗИКИ**

Театральне мистецтво повинне мати свою науку, як мають її музика, живопис. Справжня театральна вистава має дуже багато спорідненого з музичним твором, бо її розвиток і композиція схожі на композицію і розвиток музичних творів, а жест, наприклад, схожий з музичною фразою, і він так само повинен мати початок, розвиток і завершення.

*1929—30 рр.*

## **ПРО ПОСТАНОВКУ “ДИКТАТУРИ” І. МИКИТЕНКА**

Ми поглибимо ідею диктатури пролетаріату, доведемо виставу до філософського звучання. Ми поставимо високопатетичний агіт! Пафос класової боротьби треба виявити відповідно новими формами. Звичайна буденна мова, побутова, як у автора, не спроможна до вияву всієї глибини соціального пафосу.

*Січень 1930 р.*

## **ПРО “ДИКТАТУРУ” І МИКИТЕНКА ЯК ТРАГЕДІЮ ЕПІЧНОГО МАСШТАБУ**

Як ми будемо ставити “Диктатуру”? П'єсу на актуальну тему автор написав у жанрі традиційної соціально-побутової драми. Але поставлені у п'єсі проблеми своєю масштабністю виходять далеко за межі, окреслені сюжетом. Тема диктатури ширша, ніж сюжетні колізії п'єси, — це тема соціально-філософська. Обрані засоби сучасного театрального мистецтва, якими володіє наш театр, ми спрямуємо на те, щоб створити виставу, яка зазвучала б як драма чи навіть трагедія великого епічного масштабу, коли люди глибоко замислюються над історичним смислом доби.

*Початок 1930 р.*

### **РЕЖИСЕРСЬКІ НАСТАНОВИ ДО П'ЄСИ “ДИКТАТУРА” І МИКИТЕНКА**

Будемо ставити як високопатетичний агіт. Вистава має бути повчальною, що за характером свого матеріалу примушує звернутися до такої форми, як опера. Себто це буде спроба (досить нашвидку зроблена), як треба будувати оперу. Це не значить, що ви будете співати. Це буде музичне видовисько, в якому драматична мова інтонується таким чином, що іноді вона може переходити в буквальні музичні інтервали. Використовуємо музику. Де можна, дамо хор. Сприйняття буде більш оперове, аніж драматичне.

Актор мусить зібрати свою увагу на вухо і на жест. Він буде перебувати в зовнішніх формах театру. Завдання по п'єсі: поглибити тему “Диктатури”. Фактично вона акцентує хлібозаготівлі, і робити так, як театр ім. Франка: в останньому акті викинути плакати в залу, де сидять робітники, — “Везіть хліб!” — так ставити, це ідіотизм. Хлібозаготівля є фабула, і тільки на ній, як на фабулі, розгорнути ідею “диктатури”.

*2.01.1930 р.*

Аспект, який об'єднує всю сцену, це є наше ставлення, невідповідність всієї його солодкості, це “хворість цієї речі”.

Ключ — дисонанс.

Музичний гумор уб'є всю сцену. Музика мусить зображати хворобливість, а дійові особи — силу.

Тут приблизний фон — нюанси Скрябіна. Чи зробити, як героїчний епізод, але це серйозно, й не буде вистачати їм дешевки. Мусить бути за музичною формою романс, щоб лишилась пошлість.

Вся проблема — у винаході речитативу. В деяких роботах театру ми намічали підхід до цього, але не досконально.

Півень. Говорити треба, щоб голосівки були широкі, взагалі ширше. Від широкої голосівки до співу дуже близько. Суть опери — це те, де не пропадає музика, де спів став визначати форму. Треба заставити слухати “Диктатуру”.

*16.01.1930 р.*

Сільрада. 2-га дія. Дудар.

Нема нічого гіршого, як робити фальш: піти на психологізм, індивідуальну емоційність, характер. Я думаю так: а що, як говорити тут вільним речитативом та давати музику, виключно характеризуючу механічні всякі акценти, цебто рух взагалі, як дійовий акт, наприклад, подає руку — музика, показує — музика, витягає аркуш паперу — музика. Тоді глядач почує вашу руку.

11.02.1930 р.

1) Музика і слово окремо;

2) Рух — слово — музика. Це конвенційний і емоціональний моменти.

Мій метод — від формальної цікавості до застосування його.

Ми взагалі трактуємо, що не все, що здається “таким”, є “таким”; що в основі барв, побуту, людськості, характерів, вчинків лежить закон, що цей самий побут не є обличчя, а що лежить глибше поза речами, що є класовою боротьбою.

Ризикований план роботи, і я не зважуюсь без проби з музикою. У 2-й картині хочу висвітлити такий прийом. Для того, щоб глядачеві дати безпосередньо і наочно, чітко і грубо, всемірно почути, що це є пролетаріат, а це село, а це завод, а не село, що це є протилежність (в певній площині й часті), які і створюють диктатуру як таку.

13. 02. 1930 р.

За принцип зовнішнього вигляду взято те, як буде виглядати наша доба на фото через 100 років; так, приміром, як це виглядає Паризька Коμουна на фото — себто в костюмі, в гримі, в рухові взято від всієї епохи характерне. В рухові — принцип прелюду.

В зв'язку з тим, що основа покладається не на рух тіла, а на рух слова — на мелодіку, то руху мало буде.

Відхід від драматичних моментів — акцентуація звукової побудови.

Пауза — це є переустановка.

2.05.1930 р.

## **НЕ ПОВИННО БУТИ МІСЦЯ БЕЗПРИНЦИПНОСТІ**

З того дня, коли новий журнал за відомими провінціальними харківськими традиціями стане на шлях безпринципності мистецької, почне приписувати незаслужені бали митцям та стане займатися дрібною дипломатією, роль його безславно скінчиться, так само, як і його попередників.

Отже, щиро бажаю новому журналові стати справжнім живчиком справжнього театрального життя України і її столиці, бути зв'язком широких мас глядачів з театральним активом у справі будівництва соціалістичного театру і боротьби засобами театру за культурну революцію і чергові завдання нашого сьгодні.

25.02.1930 р.



## ШЕВЧЕНКІВСЬКІ ДНІ В “БЕРЕЗОЛІ”

“Березіль” приймає виклик. Цей новий театр, ця здорова краса, яка оточує в ньому глядача,— тільки незначна частка того великого будівництва, що відбувається навколо нас волею та ентузіазмом пролетаріату. Кожен день переконує в тому, що в господарському та культурному будівництві радянська республіка пережене всі держави нашої планети, як уже перегнала їх у царині політичній.

Але й цей малоістотний факт—перебудова театру—не повинен пройти непоміченим. Він свідчить про колосальну силу, про заряд потуги, завдяки якій пролетаріат може, у дні боротьби за необхідне, дозволити собі цю побудову, що майже межує з розкішшю. Це доказ того, що для пролетаріату, для радянської влади справа культури — це справа серйозна. “Березіль” завжди прагнув бути активним учасником буйного зростання пролетарської культури, бути революціонером серед пафосу наших творчих днів. І сьогодні він рапортує харківському пролетаріату, що свої обов’язки виконає до кінця.

Проста символіка цієї постановки, можливо, звучить анахронізмом, здається не такою гострою. Але щороку, за давньою березільською традицією, театр у шевченківські дні відновлює цю поставу. І те, що вона щороку збирає повну глядацьку залу, показує, що вона не втратила здатності хвилювати глядача.

“Гайдамаки” поновлюються точно так, як ішла вистава у 1920 році. Але тоді ця вистава звучала по-іншому, актуальніше, революційніше. В ті дні, перед зайняттям Києва польськими військами, “Гайдамаки” надзвичайно гостро сприйнялись робітничими глядачами — як, можливо, не сприймався жоден спектакль на Україні.

Чим об’єктивно важлива ця постава для історика українського театру? Тим, що в ній — останнє слово “Молодого театру”, завершення його роботи. Тут відобразився злам у внутрішньому рості театру. Це остання постановка з залишками національного романтизму, перша — з романтичною революційною. Ось чому така важлива вона у внутрішньому житті “Березоля”, чому так тепло і дбайливо зберігає її театр.

І коли ви, глядачі, вітаєте цю постановку оплесками, ви маєте особливо вітати тих, хто бере в ній участь від дня першого спектаклю: це заслужений артист І. Мар’яненко, В. Чистякова, Д. Антонович, А. Смерека.

12.03.1930 р.

### “ЗАПОВІТ ПАНА РАЛКА”

Чому?

Чому ми прийняли “Заповіт пана Ралка” до постановки?

“Березіль”, що б не ставив, завжди задається таким запитанням. Будучи театром, який не культивує мистецтва для мистецтва, а живе одним життям з великою нашою активною епохою, “Березіль” в тому, що він робить, завжди рахується з тим, який ефект це дасть у залі глядачів, яке

просунення в наше життя, будівництво, у нашу культуру має дати кожна постановка.

“Заповіт пана Ралка” прийнятий нами ще в 1927 році. П’еса сама по собі не має великих сценічних цінностей. Вона в авторовій редакції не була матеріалом, який би міг своїми даними дати вирашний спектакль. Проте автор — В. Я. Цимбал — виявив себе у цьому матеріалі багатообіцяючим драматургом. У нас драматургів небагато. Персонажі п’ес у більшості штамповані. У Цимбала дуже хороше обмальований характер персонажів, життєві образи, сценічна і доходлива до глядача мова. Усі ситуації, і те, як вони провадяться в образах, зовсім не зовнішні, не притягнуті, а органічні, глибокі, як символ. Все те, що автор змальовує,— воно значиме.

Театр, беручи цю п’есу до вистави, мав настановлення допомогти українській драматургії, висуваючи В. Я. Цимбала, дати ще одного культурного робітника на цій ділянці, такій нечисленній своїми представниками. Це щодо автора.

Після нашого минулого сезону, після “Народного Малахія”, а також після “Мини Мазайла”, навколо театру створилася дуже сумбурна атмосфера, з одного боку випливаюча з серйозного побоювання частини громадянства за долю нашого театру, а частково вилилась вона в неприємну, неприпустиму травлю “Березоля” з боку поодиноких товаришів і груп. Закидали, між іншим, що наш театр немовби занадто цікавиться національною проблемою (хоч “Мина Мазайло” був першою п’есою за всі вісім років роботи “Березоля” на цю тему), і що національну проблему висуває як головну у всій нашій сучасності, і що освітлює її не так, як повинен би це робити державний, та ще пролетарський театр. Тому “Березіль” вважав за потрібне взяти курс, щоб вибити цю “зброю” у тієї частини громадянства, яка оперує суто політичними аргументами проти роботи нашого театру. І от також для цього, щоб вибити цю “зброю” і щоб протилежність між нами і хуторянами (обивателями) виявилась по суті наших розходжень,— театр вважав за потрібне постановку в цьому сезоні “Заповіту пана Ралка”. Поставити п’есу, яка продемонструвала б більше, аніж це допустимо було зробити в “Мині Мазайлі”, як саме “Березіль”, як пролетарський театр, трактує національну проблему, щоб зрозуміли ті, хто “ім” повірив, що “Березіль” завжди пропагує її в дусі політики нашої партії в цій справі. От для цього якраз матеріал цієї п’еси, на наш погляд, дуже відповідний. Нарешті, ще один момент зіграв ролю початкової потреби цієї п’еси. Це викриття і арешт груп СВУ та СУМ, процес яких почався цими днями. З цього приводу серед близьких “Березолеві” кіл точилися балачки, приміром, такого порядку, що ми своєї науки майже не маємо, що вона у більшій частині в руках ідеологічно ворожих нам або індиферентних людей. Що ця група в Академії Наук втягла у вороже політичне настановлення і молодь. Що пора за цю молодь підняти боротьбу. Тому наш театр розв’язує “Заповіт пана Ралка” способом розкриття і засудження національної романтики, чи, точніше, романтики націоналізму. Це і є тим основним настановленням, тією мислю, яка і розгортається в п’есі. В ній показано: звідки родиться націоналістична ідеологія і в чийх

інтересах, хто і як нею користується, показано, як цього вимагає діалектика в роботі нашого театру. Театр одночасно цією постановкою звертає увагу ще раз на національну проблему, як на важливе питання нашого часу, що і єсть в п'єсі антитезою в її основній ідеї.

Чи допустимо зараз, у цей момент, коли розгортається найгостріша класова боротьба, проходять на наших очах величезний переворот суспільний і економічний, які повинні становити, можливо, більш важливі теми для театру, чи допустимо зараз ставити цю п'єсу? Однак факти нашого щоденного життя, а також ця гостра увага, яка останніми тижнями особливо приділяється партійними організаціями в капітальних доповідях і резолюціях, переконують нас, що ця проблема все ж таки дуже болюча, що вона вимагає певного керівництва, впливу і засобами мистецтва, щоб не залежала вона від стихії, не використовувалась ворожими нам групами. Це є останній мотив, що керував нашим настановленням.

### *Що і як?*

Первісна редакція п'єси В. Я. Цимбала була родинною хронікою в драматизованій формі, яскраво епічною, і тому з тенденцією до рівноваги поміж тематичними мотивами. Випукла обрисовка фігур, спокійні темпи, зовнішня статика глибоко сконцептованих ситуацій. В роботі над п'єсою з театром автор і режисуря зробили з цього матеріалу яскравий зразок п'єси на "тезу", п'єси тенденційної, розмірковуючої, діалектичної. Цього ще більш досягнуто засобами постави. І з реалістичного методу п'єса перекочувала у романтичне настановлення, вона в авторовому примірнику стала звучати вже як романтична драма (коли не трагедія), але в процесі роботи в театрі, в процесі уточнювання завдань вистави, в процесі підшукування засобів загострювання недостатньо гострого в п'єсі, — режисуря, скорочуючи, перемонтовуючи, вмонтовуючи чужий літературний матеріал (вірші тощо) і взагалі відповідно оперуючи сценічними прийомами, старалася надати спектаклеві тієї ідейної категоричності, гостроти і активності, що створила б з нього виставу не споглядального порядку, а активізуючу мисль і волю. Любителі елементарних теорій старих підручників не повинні обурюватись з переключень у п'єсі різних театральних планів. В "Березолі" також, як взагалі в передовому театрі сучасності, це з'явище звичайне і цілком відповідає напруженню переходовості нашої культури.

Театр — мистецтво часове. У часі нормальна річ — перенастановлення, тим більше, що театр зовсім не хоче установлятися на статистику, що захована за всяким одностильним спектаклем, саме в той час, коли кругом нас і в нас самих характерна зрушеність, динаміка і переключення. В ремеслі театру потреба переключення в різних театральних планах викликається також таким мотивом, як найдоцільніше подання даного матеріалу, щоб він дійшов до глядача в потрібному розрізі сприйняття. Крім того, наш театр переконаний у можливості і в потребі шукати і знаходити стиль своєї доби, стиль пролетарської епохи, себто такий спосіб промовляти через мистецтво, себто таке мистецтво, що, всесторонньо охоплю-

ючи змістом і настановленням нашого часу, виконуватиме до кінця доцільно свою життєву, будівничу функцію. Хоч, на наш погляд, ситуації п'єси у виставі виведені достатньо випукло для розуміння навіть середнього глядача, однак метод цього спектаклю, можливо, місцями затушковує зовнішню фабулу і зовнішню інтригу. Події п'єси розгортаються навколо заповіту і біля маєтку багатого промисловця і великого поміщика, українського потомка старого козацького роду, себто представника української буржуазії пана Ралка. Він помер, залишивши заповіт і маєток. І біля цього маєтку і заповіту розгортається дія з крадіжками, з погонею за заповітом усіх членів сім'ї, з представниками різних політичних буржуазних орієнтацій.

Тенденція п'єси проведена узаконеним драматургічним прийомом: поступового розчарування героя в ідеалах, в яких він був переконаний з початку п'єси. На цій сюжетній схемі фабула дорисовує судьбу сім'ї панства Ралків, фамільні та патріотичні комбінації при вибуху революції, при більшовиках, при піднесенні польсько-радянської угоди.

Для ще більшого доходження п'єси і як момент, виникаючий із плану спектаклю діалектичного, розмірковуючого, введено в п'єсу як пролог — фігури режисера та глядача, що частково наводять глядача на розуміння вистави і на відповідний спосіб її сприйняття.

Звичайно, що вся ця аналітична інформація всієї вистави не розшифровує, і ми задовільно певні, що над дечим у виставі глядачеві доведеться задуматись.

П'єса поставлена переважно силами молодняка. Перш за все режисура: К. Діхтяренко і В. Скляренко, художники — Власюк і Товбін, учні В. Меллера, музика — Ю. Мейтуса, а відтак актори, серед яких дуже мало представників основного кадру артистів "Березоля", і, нарешті, сам автор, як початківець. Все це повинно загострити увагу глядача до цієї вистави, як всебічного вкладу у загальну справу.

*Березень 1930 р.*

## **ПРО ЖИТТЄВУ І ТЕАТРАЛЬНУ ЛОГІКУ**

Сценічні рефлексии самі по собі існувати не можуть, бо вони вишукані, на відміну від життєвого рефлексу. Сценічний рефлекс буде тоді, коли до звичайного рефлексу додається гіперболіка, тобто театралізування. Основні чинники імпровізації — це: 1) абсолютне регулювання і коригування того, що робити; 2) постійне тривання в тому, що буде, а не в тому, що є; 3) абсолютна ритмова напруженість. Діяння актора на сцені — комплекс складних рефлексів.

Між логікою життєвою і театральною немає нічого спільного, за винятком того, що театральна родиться з життєвої, але вона є перетворення — асоціація життєвої.

*2.04.1930 р.*

## ПРО “ДИКТАТУРУ” І МИКИТЕНКА

Велика тема. Тема справжня і потрібна. Ми всі знаємо, що таке диктатура, але мало хто з нас спиняється на ній, як факті порядку пізнання. Обов'язком автора п'єси було домогтися, щоб кожен глядач зрозумів, що кермо історії людства — в його руках, пройнявся гордою самосвідомістю своєї належності до безмірно дужого молодого класу.

Великі труднощі стоять перед нами. Над сценою мітингу я вже довго ламаю собі голову, бо важко знайти вирішення. Вона мусить бути центральною, іктовою сценою, великою, урочистою, святковою подією. Цю сцену треба узагальнити, піднести до філософського звучання, треба знайти нові сценічні прийоми впливу на глядача. От я й розробив партитуру монолога Дударя. Хочу поступово вмонтувати масовку в цей монолог. Хоча монолог Дударя вже знаю напам'ять, але записав його на ноти, бо для мене дуже важливе його ритмове звучання.

За його поглядом потягнеться вся масова сцена. А Дудар скаже тихо: “Соціалізм”. На протязі монолога треба зробити три такі паузи. Міру їх тривання ми знайдемо. Сила мрії поглибить почуття. Таким чином, під кінець монолога Дудар і народ мають злитися в одне ціле. Треба перемоти риторичку тексту, виявити далеко більше, ніж про це написав автор, слову значимість сцени. Дудар мріє, бачить своїм духовним зором велич нового світу.

Як багато ще нам треба зробити, надбати! Біда наша, що ми ще так мало вміємо, а так багато треба знати й уміти. І все це треба робити одночасно: будувати театр, учитися, вдосконалювати майстерність, допомагати драматургії.

*Весна 1930 р.*

## “ДИКТАТУРА” В ТЕАТРІ “БЕРЕЗІЛЬ”

“Диктатуру” Микитенка “Березіль” ставить, як спробу намітити перші віхи революційного музичного видовиська, що має в майбутньому заступити сучасну оперу. Здійснення цього намітилося дуже яскраво у відповідних тенденціях зближення драматичного театру та оперного.

За низкою доведених ще до нас аргументів, революція в опері мусить вийти саме з драматичного театру і втілитися в новій категорії синтетичного спектаклю, що цілком відповідатиме всій добі диктатури пролетаріату.

До цього експерименту “Березіль” прийшов не тільки з своєї чотирирічної роботи над словом та інтонацією в театрі, не тільки тому, що в плані розвитку й зросту театру ставилося провести його через всі категорії театрального мистецтва; не тільки тому, що “Диктатура” обійшла всі сцени до клубів включно, і грали її сього року безкінечне число разів (отже, нам нібито треба було подати її в формі, що оживила б інтерес глядача до п'єси), але й через те, що “Диктатура”, як матеріал, в методах “Березоля” могла б зазвучати інакше, аніж музичне видовище, тільки при ще більших зусиллях.

Виставу зроблено у відносно швидкий час. Адже ж оперова партитура пишеться в середньому рік. “Березолеві” пощастило впоратися з партитурою цієї синтетичної вистави в далеко коротший термін. Настановлення на музичне видовище, що є найпатетичніше театральне мистецтво, викликало потребу деякого перетрактування плану п’єси в бік героїки й плакатики.

Нова синтетична форма злютувала в цій виставі роботу режисера, композитора, художника, актора і звичайного працівника театру ще більшою мірою, ніж це звичайно буває.

\*

Для наступного сезону репертуар театру остаточно ще не визначено. Але театр вже має п’єси, що їх, можливо, використає — “Патетична соната” Куліша, “Наполеон” Газенклевера, “Ква-ква” Тутабері, сучасна грузинська революційна п’єса.

Наступного року театр закінчить розроблення і поставить п’єсу Куліша “97”; крім того, режисер Бучма має поставити інсценізацію соціального роману Хоткевича “Кам’яна душа”. Нині режисер-автор інсценізацію роману закінчує.

Режисерський молодняк театру розробляє дві класичні п’єси: Мольєра “Міщанин-дворянин” та Шіллера “Лукавство і кохання”.

“Березіль” має на меті за ініціативою громадських та партійних кіл утворити наступного року в Харкові свій філіал, як зразковий театр масового призначення. Для цієї ділянки своєї роботи театр намітив взяти нову п’єсу Микитенка “Кадри”, нову п’єсу Безименського і сатирико-гумористичне ревію.

Крім того, філіал театру розроблятиме окремі вистави та інсценізації для популяризації економічних, політичних, природознавчих та інших наук. Поза цим, за своїм призначенням, він поставить, скільки встигне, нові революційні п’єси — найцікавіше, що буде в наступному сезоні.

Коли проект філіалу не здійсниться, репертуар “Березоля” набере іншого вигляду, себто буде переміщення п’єс і пересування строків їхніх постав.

31.05.1930 р.

## **ПРО РЕЧИТАТИВ У “ДИКТАТУРІ” І. МИКИТЕНКА**

Вся проблема в винаході речитативу. В деяких роботах театру ми намічали підхід до цього, але не досконально.

16.07.1930 р.

## **ВИМОГИ РЕЖИСЕРСЬКОГО ШТАБУ “БЕРЕЗОЛЯ” ДО ПОБУДОВИ НОВОГО ТИПУ ТЕАТРУ**

- а) Велике дзеркало;
- б) “переходу” від сцени до зали не треба;

в) просценіум міг би наближатись до форми арени з тим, щоб полегшити пересування акторів;

г) машинерія сцени і авансцени мусить бути побудована так: по відношенню до підлоги — підлогу зробити найбільш еластичною до підйому і спуску; допустити поділ на малі частини і об'єднання у великі частини; так само, як і над просценіумом, як і над сценою, побудувати машинерію, що постачала б потрібне до дії; примітка: арену закривати якоюсь сценою;

д) розмір дзеркала зменшувати пожежною завісою, а її саму дотепно розв'язати; наприклад: діафрагматично;

е) радіофікувати не тільки для трансляції, а й для дії;

ж) кінофікувати; влаштувати мобільні будки;

з) щодо освітлення: 1) вимагати насичення різними кольорами атмосфери; 2) концентрувати управління світлом; 3) управління — механізувати;

к) використати систему пересувних і розбірних планшетів, з одночасним використанням трюмів;

л) улаштувати трюм для електрики, щоб подавати світло знизу;

м) лабораторію психоневрологічного дослідження;

н) дві зали: одна для репетицій, друга — для вистав і сцени.

13.09.1930 р.

## **ПРО ГРОТЕСК ТА МІМІЧНУ СЦЕНУ**

Фокус у гротеску — увага на двох. Коли є дуже гарячий діалог, ніколи глядач не переходить від одного до другого, а сприймає обох, всю сцену. Поле зосередження глядача — це і є фокус. Ви бачите одночасне протиставлення (дві точки одразу). У гротескові ви не мусите добиватися сміху, він сам виступить. Коли добиватись чи піти на серйозне, то ви цим сходите на загальнолюдське.

В мімичній сцені йде розвиток по лінії мімичних переживань, забарвлених емоційно, а в просторовому це мусить бути не мімичний акцент, а скульптура, статуетка.

23.09.1930 р.

## **ПРО ПОВТОРНІСТЬ МІЗАНСЦЕН І РИТМУ**

Повторність мизансцен, ритму, тобто рисунку в композиції часового порядку, обов'язкова. Всякий новий ритмовий мотив мусить бути органічно вплетений. Ніякий ритмовий мотив не доходить, коли є набір метричних моментів.

3.10.1930 р.

## **ПРО РОЛЬ РЕЖИСЕРА**

Режисура виникає в такій фазі, що режисер не тільки учитель, організатор, носій певної естетики, але він є композитор своєї постави.

Режисер мусить бути розвинений. Поверхово все знати.

Більше, як окремий актор, який відповідає за себе, режисер мусить бути ще більше громадянином, політично свідомим.

14.10.1930 р.

## **ПРО СЦЕНІЧНУ ФРАЗУ**

Під сценічною фразою ми розуміємо частину видовищного акту, що через свій центральний ікт об'єднує текучість показу в один процес уваги і сприйняття.

14.11.1930 р.

## **ПРО ОСНОВУ СЦЕНІЧНОГО ВИЯВУ**

Глядачі вірили й переживали все разом із Джіммі Гігінзом і хором. Чому? Тому що ідеї та сценічне життя дійових осіб були перетворені в поетичних образах, а не подавалися логічно-раціональними категоріями, з додатком театральних засобів, як у виставі “Заповіт пана Ралка”... Не можна переоцінювати силу допоміжних театральних засобів. Треба знати міру й законне місце тих посилювачів. Поетичні образи—основа для сценічного вияву.

1930 р.

## **ПЛАН ЛЕКЦІЇ В ТЕАТРИ “ВЕСЕЛИЙ ПРОЛЕТАР”**

– Зв'язуючим в естраді мусить бути сам актор: йому зображувати все не можна.

– У ревію є рамка. Глядач сприймає рамку, а з рамкою і решту: потрібну водичку.

– Треба знайомити і мати протягом усього часу роботи якесь одне ставлення до матеріалу.

– Оповідання має на чомусь триматися. Те, на чому воно тримається, може бути — тон, маска.

– Коли зображувати треба подію, то говорити треба спокійно, а, при-спішуючи, десь раптом вдарити.

– Коли ви розробляєте сповідання “в особах”, то це можна робити двома засобами:

а) акцентуванням на зоображенні рухом одної події;

б) акцент на зоображення слова.

– Треба розрізняти “сміх взагалі” і “сміх, який потрібний”.

– Треба підбирати, вибирати, почувати ритм, динаміку, щоб можна було в її природі і законах на тому, що треба, зробити потрібні акценти.

1930 р.



## ПРО ПЕРЕМІЩЕННЯ АКТИВНОГО ПОЛЯ СЦЕНИ

Одночасність рівноцінних акцентів — той закон, що примушує давати в слові один наголос, закон, що примушує повертати до глядача видовище одним якимсь боком. Як у всякому іншому моменті спектаклю, так і в діалозі вміння режисера,— це є вміння доцільно переміщати активне поле сцени.

27.01.1931 р.

### ДЕКЛАРАЦІЯ ДЕРЖАВНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ “БЕРЕЗІЛЬ”

1. Сьогодні, в перший Міжнародний день робітничого театру, в перший день реалізації гасла встановлення міцного інтернаціонального зв'язку поміж нашими самодіяльними й професійними театрами та робітничими театральними гуртками закордону, день, коли всі бойові загони художньої агітації і пропаганди пролетаріату всього світу в боротьбі за повалення капіталу, за всесвітній Жовтень, за визволення соціальне і національне пролетаріату всіх країн і всіх націй, коли двомільйонна армія пролетарських акторів всього світу прокламує і маніфестує єдність, цілеспрямованість основних методів своєї роботи, прокламує міжнародну революційну солідарність робітників мистецтва,— театр “Березіль” зобов'язується не сходити з тих позицій, на які театр переключив свою роботу цього року, з позицій, що спрямовують діяльність театру під знаком вирішального третього року п'ятирічки на максимальне і якісніше поєднання зусиль театру з боротьбою широких пролетарських мас за переможення перешкод, що стоять на шляху здійснення великих гасел нашого часу. Мистецтво театру на боротьбу за ліквідацію прориву, за переведення намічених більшовицьким планом кампаній, за безпосереднім впливом і доглядом робітничого глядача, за точне, найкраще виконання директив авангарду революційного пролетарського класу, всесоюзної комуністичної партії, за соціалізм.

2. Збільшити призов у ряди робітників театру “Березіль” з-посеред робітничих аматорів, вишукувати серед робітництва талановитих для театру людей, якими такий багатий робітничий клас, і в цьому розрізі розв'язувати невпинно і надалі проблему кадрів театральних справ на Україні, що на сьогодні в такому загрозливому стані.

3. Зв'язатися ще тісніше з самодіяльним робітничо-театральним рухом у нас на Україні.

4. Провести ряд заходів колективу “Березоля”, “Веселого пролетаря” і драматичного технікуму при “Березолі” в напрямку інтернаціонального виховання робітників театального мистецтва і згаданих організацій не як одноразову кампанію, а як систематичне, постійне вирощування свідомості інтернаціональних завдань і інтернаціональної суті нашої роботи і розуміння органічної зв'язаності її з роботою пролетарського акторства всіх націй Союзу і капіталістичних країн.

5. Зв'язатися шляхом активного шефства і з певною кількістю закордонних робітничих драмгуртків з метою допомогти їм всебічно в їхній героїчній боротьбі так, як цього будуть вимагати дані конкретні умови.

6. Установити постійну й періодичну інформацію серед своїх робітників про роботу закордонних товаришів і, зокрема, про роботу підшефних гуртків.

7. Вступити активним членом у Міжнародне робітниче театральне об'єднання.

8. Зарахувати почесною актрисою театру "Березіль" галицьку актрису Антоніну Матулівну, що зараз ув'язнена польським фашизмом. Щомісячну зарплатню пересилати Антоніні Матулівні через МОДР.

9. Встановити, як традицію, в день МРТО весь збір з вистави — на користь МРТО.

10. Встановити, як традицію, в день МРТО влаштування спеціальної вистави.

День МРТО, день робітничого театру — день, коли увагу всієї пролетарської громадськості і широких кіл працюючих зосереджується на проблемі, завданнях і роботі класово-пролетарського театру.

Нехай же під цим знаком і в майбутні роки лунають сміливі революційні гасла класово-інтернаціонального, однією метою об'єданого міжнародного пролетарського театального руху. Нехай форми проведення цього дня кристалізуються і уточнюються в напрямку найбільшої практичної ефективності їх для здійснення і приближення дня всесвітнього Жовтня! Геть академічний аполітизм, геть кволе і нерішуче тупцювання на місці!

Геть упрощенство і вульгаризацію!

Театр — у наступ, у наступ, б'ючи по центру кожночасного прицілу гостро, вміло, і не схиблюючи в ніякий бік!

Нехай живе Міжнародне робітниче театральне об'єднання!

Нехай живе театральний інтернаціонал!

Нехай живе і перемагає в боротьбі пролетаріат усіх націй, усього світу!

Нехай живе вождь працюючих і поневолених — майбутній хазяїн усієї землі — Третій комуністичний інтернаціонал!

28.02.1931 р.

## ПРО ДРАМУ І ВИСТАВУ

Буває, що драма — це те, до чого театр підтягується; драма може бути ширша, аніж те, що в театрі.

Визначаю мистецтво, як пізнання, вище за дійсність.

Може бути драматичний твір добрий як такий і добрий як вистава (і навпаки). Тут не може бути збігу ні по лінії підкорення, ні по лінії гегемонії.

8.04.1931 р.

## ДВА ПОЛЮСИ НАШОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Поява “Невідомих солдатів” ставить другу опору, що її досі бракувало в нашій пролетарській драматургії, надає чіткіших форм її розвитку. Зараз маємо два полюси — Куліш і Первомайський. Ці два драматурги найчіткіше виявляють основні тенденції в українській пролетарській драматургії. Творчість Куліша — романтична в реалістичному, творчість Первомайського — реалістична в романтичному. І поява “Невідомих солдатів” є щось більше, ніж поява хорошої п’єси.

Автор — лірик. Наші лірики не бралися за драматургію. Це шкода. Від цього драматургія бідніє. Адже лірика ближче до драми, ніж епос. Та ліричне походження твору має і свою тінюву сторону. В п’єсі яскраво виявлено обличчя автора. Більшість же наших п’єс подібні одна на одну, як близнята. “Невідомі солдати” мають своє обличчя. Та автор з однаковим напруженням ставиться до кожної частини свого твору, вносить певний настрій, рівномірно, як то властиво ліриці, по всьому творові розподілений. Справжній драматург виховує себе, пишучи річ по певних пунктах, акцентованих моментах, куди і вкладає все своє напруження. У Первомайського через отой рівномірний розподіл настрою немає такого розгону, амплітуди, перспективи її діяння, того контрастового письма, що, власне, робить драму.

І слово в Первомайського більш-менш рівноварте по всій речі. Слово не доведено до певної переконливої яскравості на гребені піднятої драматичної напруженості, де слово мусить бути епіграматичне, звучати, як певна цитата, що в ній скристалізовано прагнення владущої класи. Драма і театр є мистецтво підвищеної життєвої функціональності. Воно вимагає бити категорично.

В автора сценічно переконливі люди. То не жарти — взяти темою громадянську війну, оспівану і переспівану, з вичерпаними персонажами, й дати такі образи, як Ром, Пивоваров, Іда, Жан, Старий. Це є безперечне й справжнє мистецтво. В обмеженості часу, в суворій обмеженості засобів — дається таке, що живе й озивається.

20.04.1931 р.

### ПРОМОВА ПЕРЕД КОЛЕКТИВОМ ТЕАТРУ “БЕРЕЗІЛЬ”

“Березіль” перший широко на практиці поставив питання ще дев’ять з половиною років тому про те, що таке мистецтво з погляду практики класової боротьби. “Березіль” перший стягнув мистецтво з п’єдесталу святої недоторканості, перший поставив питання про те, що соціально-політичні наслідки роботи, ефект роботи мистецтва є тим мірилом, яке визначає його роботу, його методи, яке визначає його мистецтво. І майте на увазі, що на протязі всього існування “Березоля” — “Березіль” від цієї установки не відмовлявся ні в теорії, ні на практиці; “Березіль” не знає в своєму репертуарі за всі роки свого існування такої п’єси, яка була б поставлена просто тому, що треба щось поставити, не знаючи, не обраховуючи, що це є, з погляду роботи театру, як певна суспільно-політична й

культурна функція. Кожна робота, кожний період, курс роботи театру іде від певної продуманої на сьогоднішній день, вирішеної по-своєму, помилково чи ні, це інша справа, виведеної з інтересів пролетарського класу тези в справі соціальної революції, і, зокрема, на сьогодні — соціалістичного будівництва; з цього погляду театр “Березіль” є єдиний театр на всій Україні, за виїмком ТРОМів, які народилися значно пізніше, вони самодіяльні. “Березіль”—професійний театр, вони — комсомольський театр, але установка основна: мистецтво — це зброя, засіб. Ця установка існувала незмінно всі часи існування “Березоля”, існує вона й сьогодні.

Ви пригадуєте, товариші, як було в першому періоді нашої роботи, коли ми працювали після закінчення серії інтервенцій на Україні. Була виразна тверда установка на яскраву політичну гостру агітацію, і де не було такої постави, яка б не мала з цього погляду виразного свого обличчя, визначення. І ви пам’ятаєте — і це я пригадував на перших зборах комісії по чистці — період, коли ми переключилися на театр вияву, коли ми стали перед фактом, що глядач живе в такій установці, що він не може прийняти голосних фраз агітації, не може прийняти чіткого й яскраво написаного плакату, він в діалектиці свого буття, своєї свідомості, суспільної психології, він установлений на сприйняття глибше, спокійніше, він хоче розібратися глибше у цих справах, в ім’я яких він гаряче боровся протягом громадянської війни, і він має повне право вимагати від нас такої роботи. І тоді, коли інші митці, театри зрозуміли цей вплив НЕПу на мистецьку ситуацію, як віконечко, в яке вони можуть пурхнути у вільне повітря ідеологічної безвідповідальності й покачатися в чисто естетських можливостях мистецької роботи, і тоді навіть, коли в харківській пресі були виразні голоси, що мистецтво є перш за все відпочинок,— і тоді “Березіль” оспорював цю тезу, підкреслював, що не в цьому справа, підкреслював, що мистецтво — це зброя, засіб, і настільки гнучкий, що він мусить все знайти, всі засоби, щоб недоліки викорінювати. І на період нашого переїзду до Харкова, рахуючись з такою установкою, ми вважали, що театр зможе перейти на рейки нової спільної мови з глядачем. Тоді цей відворот до театру пропаганди мусили поглибити до певної міри, зважаючи все на конкретну установку, в якій ми мусимо працювати.

Ми рахувалися зі спадщиною, що залишили наші попередники в Харкові, і ми правильно допустили в нашому репертуарі п’єси, які гнали б у вікна і двері думку, що мистецтво — це є співання нашої душі, а це робота для когось і для чогось; роблячи проти того переконання, ми робили правильно, і за це не одного облизня піймали, і гостру критику почули від тих товаришів, що показали себе більш формалістами, які розуміли, що суть політичної роботи є в оцінці.

Першого разу нашого побуту в Харкові, на диспуті “Березіль” в моїй особі виступив з категоричною декларацією, говорячи, що ми не маємо права піти по лінії стилізації мистецтва, як пішли по всій Європі, де відродились неокласичні напрямки, що ми не маємо права піти по цій лінії, бо у нас НЕП, але революція у нас не припинилась, і тому ці товариші, які розходжують у тогах — незаплямованих, і довічних, і вічно-незмінних, чистих з красоти революціонерів. Ці товариші виступали з гострою кри-

тикою гнилої пристосуванської політики. “Березіль” відстояв свою думку, і знайшлися з боку керівництва диспуту, з боку НКО, парторганізації, знайшлися виступи, які підтвердили правильність установки “Березоля”.

Ми знаємо, що ми — революція. Це було тоді так, і нічого з того часу не змінилось. Це свідчить про те, як живо ми підійшли до справи в ім’я чогось, і для пролетаріату, так само, і далі ми робили те саме. І навіть ті постави, які на сьогодні ми розцінюємо, як неприпустимі,— я не уявляю, як можна було поставити такі постави, як “Народний Малахій”, як “Мина Мазайло”, навіть і тоді ми, може, у виводі після кількох місяців, як вони були поставлені, може, для нових місяців,— ми робили за своїм переконанням правильно, ми робили так, як робили б, коли б у нас були партквитки. Період, який ми переживали, коли ставили “Народного Малахія” — період, коли менш гостро виступає спільна боротьба проти ворога. Нас цікавили в той час не тільки ті суперечності, які є поміж пролетарською країною і капіталістичними країнами, а нас цікавили суперечності, які у нас є, і ми вважали, що загострення тих моментів, по яких в даному випадку, у даний період життя можна щось виграти, на цій ділянці ми повинні були зробити якийсь мистецький вчинок. Щоб не відсилати товаришів до того часу, скажу,— неправильно було б дивитися на “Березіль”, як на групу відірваних од життя формалістів, які йдуть за якоюсь своєю прихмою художнього, формального порядку, за признаком самовиживання в мистецтві, абоощо, а “Березіль” є щось інакше. Справа критики театральної не доходить, не переходить в журнали в такому плані, в якому треба було б розглядати процес театрального. Тільки для того, що “Березіль” останніх п’ять років живе в особливих обставинах, серед певної культурно-політичної ситуації, і це, може, й не дає можливості нашій марксистській критиці зайнятися роботою “Березоля” по суті. Це створює неправильну оцінку роботи “Березоля”.

Третій період нашої роботи — це період, коли ми практично переключилися на інші рейки того пролетарського мистецтва, яке поза напрямками, поза контрабандою просування за походженням буржуазних ідеалістичних етикеток і прийомчиків,— цього пролетарського мистецтва, що, як велике завдання, стало перед пролетарською суспільністю у всій ширині своїх труднощів. Дехто гадає, що коли театр їздить на заводи, то цим і справа розв’язана; я гадаю, що це четвертина роботи; я гадаю, що ця капітальна лінія переустановки потрібна. Без цієї установки не можна нічого зробити. В цьому напрямку супроти тих вимог, які до нас ставить пролетаріат, ми мусимо все зробити. Але це не все. Питання йде про те, що треба повозитися зі справою мистецтва, зі справою театру не один і не два сезони, що це складний процес, в якому народжується метод, установлюється метод, яким живе пролетарський клас, зовсім новий стиль, епоха пролетарська, і що її просто такими засобами будування по другорядних деталях цієї справи не розв’язати.

Це тільки може бути матеріалом, але матеріалом, який не можна ніколи брати вповні на віру, не зв’язуючи його з чимсь основним, чим театр живе. Це не діалектично. Чистка — це не є видача атестату, що от ви по руській словесності получаете три, а по німецькій — п’ять,— а це розв’я-

зання, розкриття роботи театру, його тенденції, розв'язання по тій лінії, що нічого живого немає, і ніякої акції політичної побудованої, де б не було такого акценту, а завтра такого акценту нема. І коли наголос на ньому, що сьогодні є одне — то завтра воно може бути змазане, зовсім не зроблене в ім'я того, що є якийсь основний акцент для того, щоб за два роки, по суті, проробивши мистецтво, бути дійсно зброєю в руках пролетарського класу, а не товктися до сьогодні, що сьогодні такому-то опонентові здається, що така-то комсомолка не може чи має право мати дітей, чи може чи не має права мати дітей,— по цій лінії не можна виконати відповідального завдання, яке стоїть перед мистецтвом. І недаремно ми маємо на всьому театральному фронті величезне зниження. Зникла гострота театральних винаходів спектаклю, як організуючого факту, театри перебудовуються, глибоко перебудовуються: один швидше, другий повільніше, один по суті, один з дальшим підходом, другий з меншим, але весь театральний процес перебудовується. І не можна забувати про те, що він не має права в кабінеті перебудовуватись, а повинен на сьогодні вступити в процес соціалістичного будівництва, виконувати свою роль.

Як треба розцінювати стан театру за останній рік? Ми мусимо констатувати безперечне зниження по дуже багатьох лініях. Перш за все зниження дисципліни подачі спектаклю, гостре зниження розв'язання завдання у кожній виставі. У нас на режлабі було кинуте таке обвинувачення, і правильне обвинувачення, що щось таке трапилось, бо досі “Березіль” бив страшенно гостро. Чому в цьому році усі наші постанови чимсь не доносять? Чим це пояснюється? Це пояснюється деякими акценктами, на які ми переключилися. Це пояснюється тим, що нам треба багато дечого проробити, продумати, відкинути від багато дечого; треба провести над режисурою великий педагогічний струс, довбання, видовбування гнилого зуба за гнилим зубом. Ми мусимо у найближчий час, вже на той рік конкретизувати те, що в цьому році на підставі цієї поглибленої теоретичної роботи і деякого перевиховання, переключення роботи практичної набули. Нам вже на сьогодні у великій мірі ясно, що як програмна наша робота після “Диктатури” повинна бути чимсь, що на багато верств повинна приблизити наше театральне мистецтво, “Березіль” до того, чим повинне бути, на думку пролетаріату й комуністичної партії, пролетарське мистецтво. Це розглянути ми маємо і найближчий час. Щоб це розв'язати, треба з собою повозитись і повозитися з театром. І от звідси вийшло багато недоладностей. Я особисто відійшов від щоденної роботи, більше займався педагогікою, більше займався тим, чим я повинен займатися через те, що становище театру не найкраще назовні.

Майте на увазі, товариші, хто з вас читає журнали, знає, що за боротьба ведеться, і прибирає надто потворних форм, наближається до голого цькування, до простого обпльовування, коли зважити те, що до нас доходить із досить авторитетних не по політичній лінії, із досить репрезентуючих певних джерел, які репрезентують ставлення деякої частини нашого громадянства, і зокрема деяких мистецьких кіл, до “Березоля”, то ясно, що я мушу рахуватися з можливістю, що, може, й мені доведеться відійти від “Березоля” раніше чи пізніше. Війна ведеться проти моєї особи.

Це вам ясно буде: хто був на диспутах, той зрозуміє всяке цькування, як удар, який має примусити мене зректися “барства”. Це “барство” моє — це є не барство, а це принциповість, оскільки я почуваю відповідальність за те, що я роблю, що є в мене повне переконання, що таке є пролетарське мистецтво і маю це до останнього солдата провадити в життя, перевіряючи всемірно і всебічно у справі праці з глядачем, з робітництвом, поскільки воно зв’язано з відповідними органами диктатури пролетаріату, перевіряючи те, що ми вважаємо за єдино правильне; це ми повинні відстоювати, інакше ми не заслуговуємо на назву пролетарського більшовицького театру. І от, товариші, звідси ця установка, що я маю робити й повинен замінити себе в такій мірі: я повинен дати режисурі можливість напрактикуватися в напрямку їхньої установки, допомоги. Це буде найважче. І крім того, наша система, — вона вся в головах, — вона не перевірена, вона складалася від лекції до лекції, і з певними помилками, вона не перевірена з погляду діалектичної матеріалістичної методи. Це справа така, яку я мушу залишити в порядку. Я повинен, я зобов’язаний, як діяч пролетарського мистецтва, це зробити і дати в руки тим товаришам, які понесуть це далі й будуть поглиблювати і доведуть до того, що стоїть перед усім нашим театральним рухом, як мета.

15.05.1931 р.

## **ПРО РОСІЙСЬКІ ТЕАТРИ**

Російські театри більш розвинені. Бо те, що проробив “Молодий театр”, що “Березіль” докінчив проробляти, те в Росії пророблялося десятиками років, століттями.

1.06.1931 р.

## **ВУЗОЛ БРАТЕРСЬКОГО ЗВ’ЯЗКУ**

Декада української культури в Тифлісі, декада, що зв’язала міцний вузол зв’язків між культурами двох братніх народів, двох соціалістичних республік — Грузії та України, закінчилась. Завтра театральна завіса закрий останню дію гастролей театру “Березіль”, яким я керую. Остаточні висновки про наслідки декади для великої справи будівництва соціалістичної культури обох республік рано ще фіксувати. Вони виникнуть у процесі здійснення на практиці наміченого постійного культурного зв’язку, постійного обміну культурними цінностями, взаєморозуміння культурного процесу обох країн, зміцнення взаємозацікавленості і взаємної підтримки. Вони виявляються в розширенні досвіду зв’язків між Грузією та Україною, у взаємовідносинах двох народів та інших братніх республік Радянського Союзу. Серйозний, вдумливий і сердечний підхід до справи зв’язку двох культур, усвідомлення великої політичної відповідальності в цій справі перед усіма країнами, які будують соціалізм, виявилися в усьому, що стосується проведення декади, як з боку грузинських політичних і культурних кіл і всієї грузинської радянської громадськості, так і з боку української делегації.

Ми, зокрема працівники “Березола”, вважаємо наше двотижневе перебування в столиці Радянської Грузії значним і потрібним поштовхом для себе, виключно повчальною перевіркою методів нашої творчої праці, що, безперечно, незабаром відчуватиметься вже на ближчому етапі нашого зростання.

Знайомство з грузинськими театрами, з грузинським живописом, з літературним процесом, як і з грузинським народом — в особі його кращих пролетарських і радянських представників — відкрило для нас нову, дуже багату своєю високою культурою, своєю оригінальністю сторінку досвіду, якою ми, як новим, найціннішим вкладом, як системою нових творчих імпульсів, скористаємося в себе на Україні.

З другого боку, саме собою виникло питання, і воно було розв’язане з повсюдним захопленням, принципово і позитивно, питання про укладення умови на соціалістичне змагання між театром “Березіль”, з одного, і обома грузинськими театрами, з другого боку.

Нині працюємо над проектом цієї умови, в якій, на наш погляд, на центральному, особливому місці має бути пункт про вивчення діалектично-матеріалістичного методу мислення і творчості, про опанування і творчу пропаганду великого мистецтва більшовизму на театральному фронті і в театральній творчості.

Ми глибоко переконані, що практичне здійснення цього пункту в житті зріднить ще більше нас, піднесе наше мистецтво на ще вищий рівень і, як наслідок, дасть нові зрушення щодо ідеологічної і політичної чіткості радянського театру Грузії і України, підготує ґрунт для реалізації ще більшої консолідації соціально-політичних і художніх прагнень радянських театрів як на Україні, і так і в Грузії.

Декада української культури в Тифлісі закінчилась. Хай живе Декада грузинської культури в Харкові!

12.07.1931 р.

## **ПРО ПІДГОТОВКУ ВИСТАВИ “НАРОДЖЕННЯ ВЕЛЕТНЯ”**

За дорученням партійного комітету ми маємо виробити постанову до урочистого відкриття Тракторного заводу. На відкритті заводу буде до 50 000 чоловік, з них 20 000, що будували цей велетень. Будуть приїжджі з усього Союзу та й з-за кордону. Свято набирає не тільки республіканського значення, а всесоюзного, і більше того. Спектакль має бути мовби закінченням свята. Відведено час від четвертої до восьмої години. Часу на підготовку всього два тижні, тому потрібна участь якомога більшої кількості людей. Організацію постанови і переведення в матеріал проекту, що ми його тут розробимо колективно, доручимо тт. Дубовику і Діхтяренку. Причому допомога всього колективу мусить бути забезпечена. На відкритому повітрі вистава навряд чи піде в разі непогоди. Є пропозиція взяти з цирку “Шапіто” брезент, але це справи технічного порядку.

Завданням вистави є: піднесене видовище, величне, запалююче, в якому поза всякою хронологією буде показана безприкладна боротьба за завод, у якому було б представлено і виявлено те, що уможливило ство-



рення такого велетня. Серія світових рекордів по кладці бетону, цегли, повторні рекорди, участь комсомольських батальйонів, ударництво бригад і індивідуальне, значення техніки,— все це в чомусь має бути виявлене.

Темою вистави може бути надзвичайне напруження, героїзм робітництва.

14.09.1931 р.

## ДО РЕДАКТОРА ЖУРНАЛУ “РАДЯНСЬКИЙ ТЕАТР”

ШАНОВНИЙ т. РЕДАКТОРЕ!

Надсилаючи разом із цим свою заяву, зачитану 19 жовтня 1931 року на засіданні Худполітради театру, прошу вмістити її в найближчому номері “Р.Т.". Зауважую, що поданий вам текст заяви, проти виголошеного на Худполітраді, має деякі зміни й додатки, які я зробив для того, щоб уточнити окремі, не зовсім чіткі свої думки й формулювання.

*Лесь Курбас*

Доволі широко відомий факт,— що театр “Березіль”, а вірніше я в ті роки, його мистецький керівник, відстоюючи певні позиції у театральному та мистецькому процесі, опинився в ситуації конфлікту й боротьби з провідною організацією пролетарської літератури — з ВУСППом. Ще раніше за цей факт, починаючи з прем’єри “Народного Малахія”, так продукція мистецька “Березоля”, як і теоретичне її обґрунтування, яке я давав на теа-диспутах, нагромадили безліч нерозв’язаних питань і не одну помилку, що особливо тепер, в період гострої боротьби за чистоту марксо-ленінської ідеології на всіх ділянках життя, культури й мистецтва, в період ґрунтового перенастановлення на соціалістичні рейки всієї нашої країни, вимагають, щоб їх розглянути.

З приводу цього всього і хочу висловитись.

Рік тому на диспуті в будинкові пролетарського студентства я зовсім свідомо “змазав” свою відповідь тт. Микитенкові, Грудині та іншим опонентам мого виступу, не даючи їм одсічі тому, що для мене вперше стало очевидним, що я борюся не просто з літературним угрупованням, що сперечаюся не просто з глядачем, що так чи інакше до моєї роботи ставиться. Табір “противника” — це була організована партійна, не комсомольська молодь. Тема диспуту — “Диктатура” І. Микитенка — виявилася тільки приводом, на ґрунті якого велася в дискусійній залі боротьба за важливішу тему: за генеральну лінію партії в мистецькій політиці. Це був фрагмент класової боротьби пролетаріату, і я зрозумів, що, проти своєї волі й бажання, я опинився по той бік барикад.

Слова т. Косіора на ХІ всеукраїнському партз’їзді про ВУСПП, як найближчу до партії літорганізацію, сконкретизувалися тоді для мене у ще вирізнішу ситуацію, що трохи згодом була поставлена в ЦО “Правді”, де братню ВУСППові організацію РАПП визнано “основним, провідним

об'єднанням пролетлітератури, що проводить лінію партії” (“Правда” за 19 квітня ц. р.).

Через те весь минулий рік зафіксував різкий поворот всієї роботи “Березоля” на нові позиції, починаючи з рішучого зрушення в бік тактики ВУСППу всієї репертуарної лінії, кінчаючи декларацією в день МРТО (березень 1931р.). Щоб не ускладняти ситуації можливим повторенням тих форм дискусії, що мали місце з приводу “Диктатури”, не включено в репертуарний план п'єси “Кадри” і поставлено її тільки тоді, коли виразне бажання Худполітради театру стало товчком до дружнього співробітництва театру і автора над створенням спектаклю “Кадри”.

Всі ці факти достатньо чіткі і говорять самі за себе. Але вони тільки до певної міри ставлять потрібні точки над “і”, не роз'яснюючи зв'язку попередньої роботи “Березоля” з теперішнім його поворотом, не виявляючи сьогоднішнього мого ставлення до тих фактів роботи театру, що на протязі останніх чотирьох років затемнюють перед пролетарською громадськістю справжнє політичне і мистецьке обличчя театру “Березіль” і його дійсну роллю в культурному процесі на Україні.

Критичним сезоном був сезон постанови “Народного Малахія”, другий сезон перебування “Березоля” в Харкові.

“Народний Малахій” впливає, як чужорідний факт у “Березолі” супроти всього його минулого. Адже не так давно перед цим “Березіль” орієнтувався на напостівство, адже весь київський період роботи він боровся проти шовіністичних кіл української інтелігенції.

Перший сезон у Харкові “Березіль” кінчає виступом моїм на першому театральному диспуті, виступом, спрямованим проти стабілізації в мистецтві, проти повторювання сучасних етапів західноєвропейського буржуазного мистецтва, за дальшу революцію в мистецтві. І закінчився диспут — резюме голови т. Озерського, в якому він констатував, що цей диспут є реванш за літературну дискусію.

Більше того, “Березіль” перериває репетиції “Народного Малахія” для того, щоб, відзначаючи десяти роковини Жовтня імпровізованим спектаклем, щоб, працюючи ударним штурмовим порядком, просунути у свій репертуар лінію основного свого бажання і переконання; “Березіль” ставить “Жовтневий огляд”—спектакль бадьорості, віри в перемогу пролетаріату і гостро злободенного соціально-політичного спрямування. Спектакль “Народний Малахій” все ж таки вийшов політичною катастрофою для театру. Спектакль засвідчив про одірваність і ізольованість театру від пролетарської громадськості, неправильну зорганізованість його в тонусі і центральних інтересах її політичного дня, про одірваність від комуністичної партії.

Ставлячи “Народного Малахія”, я був переконаний, що нібито “наївні, блаженські, смішні”, а на ділі ідкі концепційки Стаканчика — це тільки “гумор і самоіронія, на які може собі дозволити дужий клас”; я був переконаний, що, ставлячи цю п'єсу, я, хоч і не член партії, а мислю, як повинен був у той час думати кожен комуніст, партієць. Спектакль засвідчив, що це переконання було глибоко помилковим. Бо в той час я думав зовсім не так, як думали і повинні були думати справжні стійкі комуністи, пар-

тійці, ті, що пішли без вагань за генеральною лінією партії, добре її розуміючи. Навпаки, малодушність і недостатня віра в те, що пролетаріат, що комуністична партія, що метод марксо-ленінської діалектики в політиці розв'язують до кінця і завжди всі завдання політичного моменту — виявилось, при глибшій аналізі, основним моїм настроєм з того часу і деякий час після цього.

Ці мої хитання лягли в основу всіх моїх дальших помилок. І перше за все, і головним чином в питанні національному вони вилилися в ціле збочення.

Запідозрюючи, що пролетарська революція перероджується у національну російську, я настільки оточив свою психіку системою доказів цієї тези, що блискучі наслідки ленінської національної політики, — які ми не з сьогоднішнього дня маємо: шкільництво, небувала обсягом своїм преса, розквіт видавничої справи, література, мистецтво, театр, небувале зміцнення української мовної стихії в побуті, ліквідація неписьменності, керівна і безпосередня участь широких кіл пролетаріату в українському культурному процесі, разючий економічний зріст УСРР і т. д., всі ці факти тільки поступово й помалу витискали націоналістичні настрої й утворювали мені шлях до правильного розуміння більшовизму й ленінської національної політики.

У націоналістичному збоченні я був духовно близько споріднений із літературним угрупованням ВАПЛІТЕ, правильно засудженим так від партії, як і від пролетарської громадськості, ставши тим самим у своїй роботі, як і це угруповання, рупором ворожих пролетаріатові класових сил.

Але основним, що мене зближало з ВАПЛІТЕ, а вірніше з людьми, що його складали, була, як я гадаю, спільна з ними глибока зацікавленість у тому, щоб культурний процес на Україні підняти якнайвище, цебто це була проблема майстерності і якості в мистецтві. Ця взята загально і на своєму місці правильна тенденція в обставинах ще більш поглибленої одірваності від громадськості, у найскладнішій ситуації політичних процесів на мистецькому фронті, особливо крайньо гострого в своїх протиріччях культурного процесу на театральному фронті, на тлі моєї, хоч і впертої, але важкої зривами і внутрішньою боротьбою праці над перебудовою свого світогляду, над оволодінням методом діалектичного матеріалізму на ґрунті неточних і часто невірних формулювань, які робив (у роботі, виступах і статтях). Це настановлення на якість збилося в мене з діалектичної міри, зробилося майже одноким, змазалася діалектика самої проблеми.

Це подвійно відбилося на роботі і на боротьбі “Березоля”. По-перше, навіть тоді, коли “Березіль” включився у боротьбу за п'ятирічку і робив це більш суттєво і краще, аніж будь-який інший театр на Україні; до відповіді в практиці виробництва на питання: “яка зараз якість”, “Березіль” добирався дуже важко і з величезними недольотами, як, скажімо, у “Чотирьох Чемберленах”, і на останній продукції, більшою чи меншою мірою, відбилася занадто велика моя зв'язаність етапом боротьби на театральньо-драматичному фронті.

По-друге, знову ж таки через одірваність, через те, що “Березіль” занадто мало počував себе безпосередньою частиною широкого пролетарського культурного процесу, я не зразу зрозумів справжню суть тих капітальних змін, що в ньому відбувалися, у всякому разі невчасно до них правильно поставився. Я хвилювався за назбирані якості культури на Україні, за продукцію людей, що їх здатні були творити, не дошукуючись достатньо гостро їхньої класової суті, не зумів оцінити впору досягнень пролетарської літератури по лінії її гегемонії, як революцію, що в перспективі розраховано на безпорівнянно значніші масштаби і ту всебічно високу якість, во ім'я якої “Березіль” працював і якої на сьогодні ми ще не маємо.

Логічним продовженням моїх неправильних штандпунктів мусило б бути створення якоїсь еволюційної теорії становлення пролетарської культури, значить, неправильної теорії.

В розрізі всього того, що я сказав, зрозуміле буде, безперечно, справжнє підґрунтя моєї боротьби з ВУСППом в перші роки його існування. Моя боротьба суб'єктивно була спрямована в один бік, а на ділі поверталася у другий. Я думав і заявляв, що борюся з “хуторянством”, конкретно боровся із слабостями молоді пролетарської драматургії і об'єктивно боровся за те, щоб пролетарська література перших етапів своєї гегемонії не закріпила.

*Всі ці збочення і помилки, що з них випливали категорично, я без ніяких обумовлень засуджую і вже виправляю.*

Минулий сезон був різким поворотом в орієнтації і в роботі “Березоля”. Він закінчився тим, що між “Березолем” і ВУСППом почалися розмови про кінченість наближення “Березоля” до ВУСППу.

Мої товариші, учні з “Березоля” на ділі спрямуванням своєї роботи останнього року, а особливо цього сезону, показали, що до кінця правильно розуміють усю вагу цієї справи, а також і те, ще це наближення повинно стати початком глибокої перебудови багатьох сторін роботи “Березоля”. Правильно є в методі “Березоля”: строга принципиальність, діалектична гнучкість і вміння ставити завдання гостро і розв'язувати їх по суті, як правильне і основне “Березоля” настановлення на створення театру пролетарського. Треба тільки неодмінно кристалізувати світогляд, як світогляд марксівський, щоб уміти ставити і *правильні* завдання, треба закінчити без решти ліквідацію ідеалістичних хвостів. Треба розчинити вікна для нової громадської атмосфери в театрі. Треба безпосередньо і до кінця злитися із загальнокультурним пролетарським процесом. Треба йти назустріч новим організаційним формам роботи в театрі, що, як завжди, так і тепер, одбивають природу і організаційний спосіб мислення переможного класу і несуть з собою не сковання, а дальше поширення творчих можливостей колективу. Треба вчитися активно впливати на роботу театру, треба зуміти стати колективом партійним, щодо впертої рішучої боротьби за генеральну лінію партії, за велике мистецтво більшовизму.

19.10.1931 р.

## ПРО ЗНЯТТЯ ГАСЛА М. ХВИЛЬОВОГО

Мусимо констатувати, що сучасне становище призвело до того, що певна група письменників у Харкові в особі Хвильового зняла питання з приводу Європи чи “Просвіти” і що зараз провадяться дискусії. Це, може, і є найважливіший і найбільший фактор у всьому нашому мистецькому житті останніх років.

1931 р.

## ПРО ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС ТА ЙОГО СКЛАДНИКИ

Творчий процес розпадається на низку моментів, що вони, як певна якість, один від одного відрізняються. Впливають вони з того, що мистецький процес — “оречевлений процес”. Мистецтво є оречевлений процес, воно є частиною загального суспільного процесу, частиною, яка має ту особливість, що вона оречевлена, як наука, цебто, грубо кажучи, матеріальне переведення цього процесу в видовищний матеріал і надання цьому матеріалові форми.

Мистецтво по відношенню до загального суспільного процесу відноситься так, як відноситься громадська ідеологія до громадської психології. Приклад: склянка води з розбавленою сіллю, і в цю сольову воду вставити соломинку, то получится кристал, тобто та сама сіль в іншому виді.

Ціла низка причин економічних складають на певну громадську психологію бадьоре, активне, з перспективами почуття. На Заході загальний характер упадочний (для капіталістичного класу): стан безвихідності.

У психології громадській відкладаються певні вже категоричні, ясні філософські тези, мислення, образи.

Музика є вид ідеології. Вона відклалася, як певна кристалізація. Вони (на капіталістичному Заході) живуть думками містичних образів. Ми живемо відчуттям Дніпрельстану. Це є кристалізація нашої психології. Так само в мистецькому процесі. Це є процес кристалізації. Цебто: так, як утворюється філософія певного класу, так процес оречевлення, організація психічних відносин — єсть момент *кристалізації*. Яким чином це відбувається? Єсть дві форми перебігу-оречевлення—це не є “дві, як відірвані”; вони мають масу своїх переходів, а взяті разом є істина. Це є *акцентація* і *гальмування* (стушовування).

Мистецький твір: зображено куркуля; пролетарський пейзаж в картині, сцені, літературному творі. Він єсть зафіксована вся річ.

Але нам відомий закон сприйняття, що ми ніколи не можемо охопити всієї речі у всіх її відношеннях, у всіх її прикметах. Поскільки річ буде вся, то треба тридцять разів з інших боків бачити. В ній ми будемо відкривати новий бік факту, що ми будемо відкривати і в спектаклі.

Митець не може подати всю річ, йому б довелось взяти живого чоловіка. Треба показати в якомусь новому відношенні. Він акцентує дещо, виділяє, а дещо гальмує.

Вся мистецька робота є процес підбору і відкидання; тобто акцентування певних почувань глядача і гальмування.

*Ідея* (іденс — мисль, образ). У релігії ідея — Бог. На протязі віків це набирає спеціального значення. Ідея мистецького твору є той момент у процесі творчості, що править за організаційний центр процесу. Коли ми в розчин із сіллю вставимо ложечку, то інакше буде групуватися сіль.

Що є ідея по відношенню до творчого процесу? Вона є наслідком певного суспільного процесу. Завдання: маніфестація. Для здійснення її треба мати ідею, тобто принцип, порядок, стержень, біля чого почне кристалізуватися образне виведення,— як наслідок нашого бажання, по відношенню до суспільного процесу ідея в мистецькому процесі є наслідок, а по відношенню до мистецького процесу — це є початок.

*Ідея* — перша стадія процесу, тобто це момент у процесі. Без ідеї неможлива ніяка робота.

*Зміст і форма*. Це протилежності, що проникають одна одну. Це метафізичність у їх розподілі. Це суперечлива в собі єдність.

*Гегель*. Форма не єсть беззмістовна. Форма є закон з'явища, є закон внутрішньої побудови змісту. Форма дорівнюється змістові в самому з'явищі. Ми можемо їх розділити. Зміст є немовби з'явище як таке, а форма є іманентний йому закон. Форма є закон виразу.

*Тема*. Тему можна розглядати в різних площинах. (Лермонтов — “Демон”). Поодинокий твір — вужча тема. Тема — це основний замисел, основне звучання, вона не підлягає розкладанню. Звучання образне, інтелектуальне ядро, яке митець у своєму творі хоче вивести.

Тема вузько взята — це той замисел, у якому конкретно відбивається замисел широкої теми, світовідчування.

*Тема широко взята* — цілісний образ світу, який визначає світовідчування митця.

*Різниця* — ідея організує; тема — матеріал, з якого черпаєте, а поскільки вона “якась”, то вона має якісь організаційні якості.

*Тема* — це є ідеальна спрямованість твору, те уявлене скло, через яке дивиться на світ митець.

*Сюжет* — те ядро зображуючого мистецького твору, система дійсної взаємоскерованості і розположеності виступаючих у мистецькому творі осіб, ситуацій, подій. Один із засобів самовиявлення теми. Він є менш до теми. Тема самовиявляється в сюжеті. Сюжет виводиться з теми. Вся сукупність дій, фактів, ситуацій, які вибирав автор для виведення обличчя своєї теми. Двоє, що себе ненавидять,— це сюжетність. Розвивається вона в фабулі. Сюжет має три складових частини. 1) Біографія героя. Носій послідовного викладу оповідання чи зображувач подій, трансформатор енергії цього зображення. Герой може бути і коняка, і стихія, і вогонь. Реальна передісторія (то було до початку спектаклю) з повною побутовою правдоподібністю: це було “дійсно”! 2) Сюжетне життя героя. *Події*, що порушують цю біографію. (Наприклад, “Невідомі солдати”. *Біографія*: вони наступали, а поява інтервентів порушує.) Тоді получится *сюжетне життя*, події якого не відповідають його нормальному протіканню. 3) Конфлікт поміж біографією і сюжетним життям. Це є сюжетна побудова.

*Фабула* — це є сам процес дії. Сюжет розвинутий у дійовому продовженні. Сюжет є канва. Фабула є форма. Сюжет є скелет, а фабула є тканини.

1931 р.

## ВИСТУП НА V З'ЇЗДІ ПРОФСПІЛКИ РОБМІС

“Березіль” зробив велику помилку, неправильно зацентрувавши на якості, але помилка не в тому, що він аполітичний, навпаки, він пропагував політичний театр. Помилка його в тому, що він неправильно, не скоро висунув гасло, що зараз треба працювати над створенням мистецтва великої української пролетарської культури, в якому найважливіше — це якість.

Тут відбувається вишукування точок, по яких можна вдарити. У Грудини це доходить до апогею. Грудина рекомендує нам вчитися політграмоти, але я вважаю, що т. Грудині першому слід було б повчитися політграмоти і вивчити, що діалектика — це не є вовчий хвіст, який крутиш, як хочеш.

“Шпана” мені теж не дуже подобалась, але для створення пролетарської естради вона дала більше, ніж любий серцю Грудини “Запорозький клад” чи “Маруся Богуславка”, за які він страшенно заступався в свій час.

Ставлення “Седі” було директивною НКО. Театр ім. Франка був театром Сумської вулиці. НКО вважав, що “Березолю” буде невірно брати в Харкові лінію, яка була в нього в Києві, це справді засвідчив провал “Золотої череви”.

“Березоля” справжня марксистська критика майже не торкалася. Більшість з того, що писалося і говорилося про “Березіль” — це не діалектичний матеріалізм, аж ніяк не марксизм, це піднесення відповідного тону, “матеріалу” в лапках, який попався під руки. Це переведення дискусії не на суттєвому рівні розбору мізком того, що говориться, а тому, що треба “купити” слухача, настроїти його в певному відношенні, а тоді говори, що хочеш,— бери факти з 1917 року і пришивай до них політику партії сьогоденного дня, словом, крути-верти, бий, Ванько, “Бога нет!” Все одно слухач на класовій чуйності, на позиції, так би мовити, громадського пашпорту, політичного пашпорту, почує свій класовий зміст, свій класовий інтерес, і тим гірше, що цей момент використовується засобами такої не досить чистої роботи, без розуміння того процесу, який відбувався в театрі і з яким “Березіль” був зв’язаний. Я міг прекрасно сказати, що мистецтво вимагає, щоб воно було політичним, у відповідь на метафізичне ставлення Грудини до всякої категорії.

Я не вважаю для себе можливим дискутувати з Грудиною, я вважаю це за приниження своїх мозгів, хай не ображається т. Грудина, в дискусію з ним я не можу встрявати; але цим самим я протестую проти того, щоб звати цей його метод марксистським, методом діалектичного матеріалізму, методом комуністичної партії — це не підходить до такого пошлого сурогату, який він виявив. Я протестую цим проти того, щоб весь наш

культурний процес, весь наш театральний процес зводити до такого бо-лотця. Грудину я не вважаю марксівським критиком і не вважаю до-ти, доки він не повчиться, не опанує цією трудною метою. Він молодий критик, він іде неправильним шляхом. Грудина взяв на себе місію на сьо-годнішньому зібранні зіграти роль тієї плахти, якою махають перед очима бика на бою биків у Іспанії — роздратувати Курбаса, щоб він ляпнув що-небудь таке, до чого можна було б причепитися, розгорнути, зробити з Курбаса ухильника.

На Україні центральні питання мистецтва не поставлені, не було справжньої творчої дискусії, і логічні категорії мистецької справи можна повертати, як хочеш. Зараз переломний момент — був з'їзд ВУСППу, на-ступний з'їзд спілок не буде так дешево обходитись, — якщо будуть заче-плені справи глибше, по суті.

Грудина правий в одному — пізно усвідомили помилки. Існує досі се-редньовічний забобон — усі хвороби лікувати одними ліками.

Бажання партії поставити “Березіль” на правильний шлях, попадаю-чи до рук таких товаришів, як Грудина, виливалося в голобельну такти-ку. Грудина думає, що я визнаю помилки. Коли я їх у собі не знайду, ніколи не визнаю.

Справа з темпами. Погано зрозуміли ті, які гадають, що мистецтво не є мислення в образах, а є мислення в адміністративних категоріях, що ви-рішує кількість — скільки тракторів дасть ХТЗ і вистав — театр. Коли б товариші знали, що таке закони театру, розуміли б, що справа не в тому, щоб багато ходити, а в тому, щоб швидше дійти. Пролетарське мистецтво має йти новими формами, відповідними новому змісту, новій класовій психології, новій обстановці.

Якщо мені не вірять — я дійсно опиняюсь у дуже важкому становищі, з якого маю єдиний вихід. Цей вихід є дальша моя праця в театрі. Це да-льше проведення генеральної лінії партії в мистецтві у своїй роботі, тим я кінець кінцем переконаю компартію і її центральний орган, що цей до-кумент<sup>1</sup> дійсно є документ глибокого, відкритого, щирого продумання своєї роботи і визнання своїх помилок, які я дійсно вбачаю і які, не хита-ючись, засуджую. Щоб на наступному з'їзді не Курбас і “Березіль” кри-тикувались, а щоб ми разом з вами, як з передовою частиною громадсько-сті, на мистецькому фронті боролися за чистоту марксистсько-ленінської ідеології в нашій роботі, в нашому мисленні, в нашій мистецькій практиці.

1.01.1932 р.

## СЛОВО ЗАБИРАЄ “БЕРЕЗІЛЬ”

Класова свідомість, великий ентузіазм і безпосередня творчість ле-нінського комсомолу на всіх дільницях перебудови країни на соціалістич-них фундаментах дали пролетарській справі багато завоювань.

Здійснення п'ятирічки за 4, 3, а то й 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> роки без героїзму комсомолу трудно уявити. Той самий зміст, те саме завзяття і ту саму класову, пар-

<sup>1</sup>Лист до редакції журналу “Радянський театр”.



тійну принциповість і непримиренність вносить авангард пролетарської молоді і в справу культури та мистецтва. Недавня дискусія з ВУСППом, серія більшовицьких ударів по малярському фронту в останніх числах ЦО ЛКСМУ “Комсомолец України” — це свіжі останні факти, які свідчать про те, що комсомол ще щільніше, ніж досі, вмикається в боротьбу на мистецькому фронті, підсумовуючи темпи процесів за перебудову мистецтва, за очищення його від всякого чужого, ворожого мотлоху, за чітке виявлення його класового обличчя, за здійснення гасла “велике більшовицьке мистецтво”.

Недавно у справі театральній, у справі помилок моїх і “Березоля” виступив в “Комсомольці України” т. Горелік.

Цією статтею “Комсомолец України” викликав мене і “Березіль” на-самперед поставитись якимось, і крім того, поставитись правильно до ряду висловлювань, теоретичних формулювань, що з ними передусім я виступив на теа-диспутах і в журналах до 1930 року.

Статтю закінчено вигуком: “Слово за “Березолем”. Відповідаю — “Слово за “Березолем” і забираю слово.

Але насамперед доповнення до статті т. Гореліка.

Гадаю, що воно потрібне, щоб не повторювати того, що вже сказано в іншому місці.

І я, і колектив театру “Березіль” вже забирали слово з приводу своєї політичної лінії і своїх помилок. По-перше, це виявилось у політичній декларації, виголошеній у день МРТО на початку минулого року, надрукованій у “Літгазеті” (не надруковані заяви і мої, і колективу були і раніше).

Потім про свої помилки і політичні збочення я говорив, виступаючи на художньо-політичній раді театру восени 1931 року. Цю заяву я здав до журналу “Радянський театр”. Заява моя була згодом продискутована; неповноту і нечіткість, що була в ній, я виправив, користуючись з того, що число журналу “Радянського театру” запізнилося виходом. Вона буде опублікована уже в новому вигляді, там-таки буде видрукувана і заява колективу.

У своєму виступі-заяві, не вдаючись у деталізацію, я схарактеризував стрижні системи своїх помилок. Я визнав свої помилки, як наслідок націоналістичного збочення, першим і найяскравішим проявом якого на практиці була моя постава п'єси Куліша “Народний Малахій”, націоналістичного збочення, що було у мене спільним з ВАПЛІТЕ, далі — як наслідок метафізичної, недіалектичної постави питання про якість у мистецтві, як наслідок неправильної орієнтації у політиці партії в мистецтві, наслідок своєї відірваності від пролетарської громадськості, як наслідок того, що ніколи я до кінця не почував роботи “Березоля”, як органічної частини всього широкого пролетарського культурного процесу, бо і від нього я був одірваний, а іноді, об'єктивно, навіть проти нього виступав.

Там же я сказав, що, перебудовуючи свій світогляд, в процесі поступового опанування методи діалектичного матеріалізму, у мене було багато неточностей і неправильностей в моїх теоретичних формулюваннях.

В основному цього досить, щоб зробити свої давні висловлювання нешкідливими і дати тому, хто з ними зустрінеться, достатнього ключа для

розшифрування їх там, де вони помилкові. Стаття в “Комсомольці України” вносить в справу дещо нове і дає мені змогу розглянути свою теоретичну діяльність під знаком того, що в ній, як характерне, помилкове виявилось. Я говорив про “неточні” (цебто ті, що не зовсім повно висловлювали мою думку) і про “неправильні” формулювання. Звичайно, це одне й те саме. І одне, і друге є неправильні формулювання. Особливо нині, в час нещадної боротьби з усякою ворожою ідеологічною контрабандою, боротьби за чистоту марксо-ленінської теорії — вимога, яку ми мусимо до себе ставати, це рішуча непримиренність і до своєї свавільності у висловлюваннях (бо за свавільністю може пролізати контрабанда), і до своїх помилок по суті — в жодному разі не безпартійне і не ліберальне ставлення до них. Тому треба брати свої висловлювання так, як вони *дійшли*, як їх *зрозуміли*, треба поставитись до них залежно від того, для кого і для чого вони можуть послужити прапором у своєму об’єктивному безперечному звучанні. І то гостріше треба поставитись до тих своїх концепцій, помилковість яких не випадкова, а істотна.

З критики одного також комплексу глибоких, не зовнішніх помилок я й почну своє освітлення тих моментів, що зачеплені в статті т. Гореліка. Цей комплекс, це “панськість” ставлення до глядача, це теорія культурного авангардизму мистецтва, це вульгарна, недіалектична постава питання про активність театру проти глядача, виявлена у формулі “боротьба з глядачем”, це висловлювання на зразок того: “я гордий, що більшість проти мене”. Звідкіля взяли ці формулювання? Коли я скажу: вони тому з’явилися, що глядач, з яким я був знайомий і з яким зустрічався, глядач, критика якого до мене доходила чи то у висловах, чи то у деяких рецензіях — це був реакціонер-обиватель з усією інерцією смаку, виробленого на буржуазному театрі, що відмирає, це був оборонець лінії найменшого опору, пристосуванства, теоретик “повзучої емпірики”, каси, кількості глядачів і інших надто відносних показників; це був, нарешті, прихований апологет “малоросійщини” в театрі; коли я так сказав би — це було б неправдиво, і не тільки тому, що не всебічно. Я не мав права навіть в азарті боротьби не зауважити, що серед тих, хто критикував, були люди, що думали, як політики, як марксисты, ширше і глибше за мене, що коли вони, виступаючи проти “Березоля”, немовби заступались за те бездарне, малописьменне епігонство (що в той час ще процвітало в деяких наших театрах), то тільки тому, що в цьому епігонстві було дещо таке (неістотне в ньому, звичайно), що треба було використовувати в той час і що не знайшло собі ще нового еквіваленту в “Березолі”. І в жодному разі вже я не мав права узагальнювати поняття “глядач”, втягуючи в нього і пролетарського глядача у всій його масі, і робити цілу неправильну доктрину для простого полемічного загострення.

І, нарешті, вся ця “панськість”, “боротьба з глядачем”, “гордість” і т. п., що це, як не не вижиті до кінця рештки богемської філософії якогось Уайльда чи якогось іншого з митців перезрілого капіталізму, що стояли до свого суспільства, яке загниває, в естетичній опозиції? І ранок панування нового класу, у період його боротьби за світ, такий штандпункт, послідовно проведений, може бути тільки в її ворога.

Зовсім шкідливе і фальшиве твердження моє про межі політичної тематики в театрі, про те, що є такі ділянки політики, в які театр не може встрявати, “не знаючи” і т. д., але виконуючи тільки певні директиви. Практично таке питання взагалі навряд чи може постати, теоретично тим самим воно безпредметне, і в способі мислення — невірне. Ще важливіше тут, одначе, те, що таке твердження, особливо в тій туманній формі, в якій воно у мене вийшло,— це форточка для всіх тих акторів і діячів театру та мистецтва, що, може, ще й досі думають так, як думав Хмурий у своїй книжці, що “цілеспрямування на тематичне обняття суспільно-економічних проблем” має для актора своїм наслідком “декваліфікацію, загибель і т. д.” До відома цих товаришів, якщо вони мій виступ у цьому питанні прийняли для себе як прапор, і в такому змісті, якщо їх це будь-як зміцнило в їхній “академічній позиції”,— до відома цих товаришів,— з такою постановою питання мій виступ по інтенції нічого спільного не мав, я ворог “аполітичності” театру і мистецтва, існування аполітичного театру не уявляю.

І про ці мої переконання багато сказано у моїх виступах і статтях, і на це вказує вся практика “Березоля”, хто її розуміє.

Недопустимим вважаю те узагальнення, яке я застосував до частини комсомолу, характеризуючи її, як носія русифікаторської інерції. Поодинокі випадки не дають права на узагальнення, хоча часткові, і неправильне всяке таке формулювання, що будь-якою мірою може збудити підозру проти комсомолу України, що, безперечно, несхибно здійснює національну політику партії і є її активний помічник також і в цій справі.

І ще про одне моє твердження згадує в своїй статті т. Горелік. Це твердження про потребу для пролетаріату України “ознайомлення і розкриття проблематики ідейних традицій українського культурного процесу в минулому і теперішньому”. З усього контексту очевидно, що тільки через багатозначність слова “освоєння” це твердження сприйнято, як несподівану для мене самого контрабанду. Цю контрабанду я називаю донцовською, фашистською концепцією, і як таку я її категорично засуджую. Пролетарська культура не родиться з нічого. Знання і розуміння ідейних традицій культурного процесу на Україні (не обмежуючись одним Шевченком) потрібне і для того, щоб перемогти легше і швидше те, що в них активно ворожого, “щоб уміти критично читати скарби дореволюційної літератури, щоб і в новій літературі і театрі вміти їх розкрити самому, не чекаючи, поки це зробить критика”. Гадаю, що це правильно, але пропонувати безкритично засвоювати (в такому змісті дійшло слово “освоїти”) ідейні традиції ідеологів гетьманства, купецтва, куркульства, дрібного буржуа — може тільки нацдем або фашист.

Не можу не спинитися на книжечках В. Хмурого про тт. Гірняка і Крушельницького. Політичний профіль цих книжечок цілком очевидний, і т. Горелік розцінив їх правильно і вичерпно. І зовсім правильна сама теза т. Гореліка про те, що в цих книжечках Хмурий перекликається з моїми концепціями, хоча в цьому переклику мої концепції знаходять собі карикатурних сестер; але самий факт цього переклику і є пересторога, і вказівка, що всяке “національне збочення” і одкритий куркульський на-

ціоналізм, хоч і зв'язані з різними політичними, класовими настановленнями, основою своєю є одне і від одного до другого один крок.

Особливого ж значення для мене і для "Березоля" набирає другий факт, що виявляється з книжечки В. Хмурого. Це те, що він сприйняв Малахія Стаканчика, як героя, як лірика певного серйозного своєю вагою світогляду, як носія "національних ідеалів", як ідеалізоване "українське мрійництво", і сприйняв це не з запереченням, як пролетарський критик, що зобов'язаний ще більше насторожуватися щодо класової ідеології спектаклю, аніж середній глядач,— ні, він сприйняв Малахія, як позитивну програму! Жахливе те, що не можна не вірити в щирість т. Хмурого, в цьому разі безперечно. Жахливо, що це сприйняття В. Хмурого,— є найблискучіша, переконлива аксіоматично і нищівна критика "Народного Малахія". Все, що в поставі компрометувало чи, вірніше, мало компрометувати цю фігуру,— все це залишилося при театрі, при режисурі, при акторі Крушельницькому. Малахій у залі впізнав свого класового ідеолога на сцені. І поставився до нього не з добродушністю іронії (як хотів театр), а з усією, нічим не застережною симпатією, навіть ентузіазмом. Він слухав його і повчався. Цей факт сам собою і без коментарів засуджує цю поставу "Березоля", бо доводить безперечну об'єктивну політичну її шкідливість, доводить, як вона промовляла до свого глядача.

Пригадуючи свої виступи і статті, пригадуючи весь шлях, яким я йшов у театральній політиці і практиці, бачу все те, як органіку ще не комуністичну, а тільки скеровану, звернену в бік пролетаріату, в бік його завдання, і то не завжди правильно спрямовану.

Місцевих помилок, що впливають з основних, про які я вже казав, знайдеться, певно, більше, і не тільки в статтях, а й у світовідчуванні, а над методом творчою, над методом виховання кадрів взагалі треба весь час працювати.

Гадаю, що всього сказано досить для цілковитого перекреслення сьогоднішньої актуальності моїх давніх помилок.

"Березіль" переключається, звичайно, не з сьогоднішнього дня, і не з заяви починаючи. Переключення у такій справі, як світогляд, як робоча метода, в такій машині, як театр, через ніч не буває. А з того, що в нас правильне і чого багато дехто ще не бачить, нас ніщо не зіб'є.

Театр "Березіль" в основному здоровий, театр зрозумів і виконає наказ т. Скрипника: вийти на широкий світ з погляду класової і масової творчості соціалістичного життя.

P.S. Зовсім (до ниточки) не згоден з оцінкою роботи "Березоля" за останні два роки, яку дав т. Горелік особисто щодо "Диктатури" і "Народження Велетня". Коли творча дискусія докотиться до театру, повернуся до цієї теми.

28.01.1932 р.

## ДОПОВІДЬ ПРО РОБОТУ ТЕАТРУ "БЕРЕЗІЛЬ"

Перша чистка в нашому театрі підходить під наш десятирічний ювілей, і поскільки я маю завдання сказати кілька слів про напрямок театру, про його політично-художню і ідеологічну платформу і про те, як ми на

протязі останніх двох з половиною років цю свою роботу виконали, платформу здійснили, постільки я не можу не зачепити справи з дуже далекого кінця — спочатку заснування “Березоля”, поскільки зрозуміти суть роботи “Березоля”, його спрямованості і його роль у театрі й театральному житті України, його роль у справі будівництва пролетарського театру — можна, тільки розкривши “Березіль” у його істотній природі. Багато з вас читало в останньому номері “Критики” статтю одного такого Грудини про “Березіль” (“Скажи, хто ти”). Так, правду сказати, коли я прочитав цю статтю, я був здивований. Перше — є в Союзі 3—4—5 тисяч театрів і режисерів, є такі режисери, як Таїров, які своєю ідеалістичною установкою, своєю естетською практикою не криються, її не забороняють, на практиці проводять, і об’єктивно проводять роботу шкідливу, в розумінні далекості від завдань сьогоdnішнього дня. Є багато режисерів, які далеко стоять від пролетарської справи у своїй практичній роботі, яких треба тягти, підтягувати, яким треба вказувати, що їм треба робити, щоб вони не відставали від будівництва, від завдань сьогоdnішнього дня. І є тільки один режисер Курбас і “Березіль”, проти якого можна вести таку кампанію, хамську, яка виражається в тому, що обзивають нас всякими епітетами, закидають нам нашу навіть бездарність. І от я був здивований. І коли я прочитав докладніше статтю Грудини — вона там торкається початків “Березоля” і береться розкривати його соціальну природу.

Очевидно, товариші, хто читав статтю, той ясно знає, що коли так підходити до “Березоля” і до розгляду його роботи, тоді, звичайно, товариші, ми ніякої істини не виловимо, ніякої правильної оцінки не зробимо. Тільки правильна оцінка дасть нам змогу виправити помилки. Ніякий фальшивий підхід, розрахований на сторонні цілі, — тільки правильний підхід до справи може допомогти.

Метод Грудини не може нам допомогти. Справа в тому: з початку свого існування в 1922 році ми далеко не були переконаними до кінця ідеологічно, не такими твердими, як ми маємо право вважати себе сьогоdnі. Тоді, коли ми більш інтуїтивно підходили до справ театру, коли ми керувалися ентузіазмом, в той час “Березіль” виконував скромне гасло, яке показалося у приміненні до театру найбільш правильним гаслом, що зробило те, що “Березіль” не ходив манівцями, а коли помилявся, то не з-за свого нерозуму, а через нечутливість до даного моменту, по об’єктивному сплетенню ситуацій на культурному фронті, але не помилявся через поганій метод.

Не Грудинам прийдеться розцінювати те, що дало наслідки всього будівництва пролетарського театру на Україні, чого не затерти і не змазати нічим, що зробило “Березіль” першим театром на Україні, одним з небагатьох театрів у Союзі, про який у плані театру післяжовтневого варто говорити. В першому номері “Барикад театру” (передова редакційна) було сказано, що “Березіль” не замикається в рамки деяких певних рецептів, хоч кожен березілець має право скласти свій рецепт на певний час; основна принципова установка — це рух, “Березіль” не робить собі догми ні з якого формального прийому, “Березіль” — це живий організм, об’єднуючий людей різних напрямків, — це в той час, коли не було ще в мистецтві такої уточненої політики, яку ми маємо на сьогоdnі, де мистецький процес відбувався більш-менш хаотично, де вся боротьба на мистецькому

фронті велася, може, засобами застарілими й примітивними; в той час “Березіль” зрозумів, що він є частиною процесу і що коли він не зможе відповісти на ті завдання, які перед ним стоять, як перед першовідкривачем нового пролетарського періоду в історії театру, то “Березіль” мусить дивитися і на себе самого, як на процес, і охопити своєю установкою весь процес театральний в цілому і відповісти на нього так, як класова боротьба від нього вимагає. З цього почалось, що “Березіль” зразу взяв широкий, по суті, розмах. “Березіль” не є той театр, що робить якісь цінності, які можна обходити, споглядати, і вони є чимсь одірваним од життя. Ніколи такої установки не було. Рух — це основа. Від початку свого існування театр був театром гострої політичної агітації. “Березіль” перший висунув політику на сцену, не підробку під політику, газетну мову, а останню політичну ситуацію, яка є, перший “Березіль” висунув на сцену (“Рур”, “Жовтень”).

Це був час на переломі від воєнного комунізму до НЕПу, і така тактика була тоді потрібна. “Березіль” цій тактиці відповів. Нова економічна політика принесла деякі зовнішні, на перший погляд, заспокоєння класової боротьби, бурхливість її внесла повільніший темп. Ми говорили, що ми примушені для того, що все є рух, що ми робимо театр, живе діло, що цим театром ми маємо щось змінити, ми мусимо рахуватися з глядачем, ми мусимо перемінити тактику театру акцентованого впливу — агітації на театр акцентованого вияву — пропаганди, і через зображення більше агітувати, аніж у прямому розумінні. Це було правильно. Але в цій установці ми трималися того, що театр — це велика політична робота, і ми це відстоювали до переїзду в Харків.

І нам довелось у Харкові замінити театр Франка: це була погана міщанська установа в той час. Щоб його звідси усунути, ми мусили піти на деякі поступки тим, хто почував потребу відпочинку, розуміючи, що цей акцент культурної й політичної боротьби й роботи має прямий стосунок до НЕПу, що його треба знизити до того, як глядач може сприйняти. Були компроміси.

Але тоді ми вирішили, що раз не можна прямо виконувати своєї культурно-політичної функції, то треба взятися за капітальне будівництво. Роблячи працю прямого діяння на глядача: у нас немає ні шкіл, ні кадрів, ні драматургів, ні балету, ні педагогів, нема нічого. І поскільки є такий час не загостреної до краю класової боротьби, коли публіка не може інакше приймати, як тільки в такому певному способі, в якому вона в даний момент живе, себто не напружено, ми вирішили, що це треба робити тепер, і ми це робили, поглиблювали справу будівництва театральної культури на Україні, будівництва пролетарської культури на Україні. Якраз тоді момент був підходящий, саме тоді треба було це робити. І коли говорити про другу половину нашого перебування в Харкові, то тут треба зазначити, що ми ставилися все дуже чуйно до політичної ситуації, одночасно з великими завданнями, які ми на себе взяли; воно створило те, що ми прослухали заклики партії до повороту на мистецькому фронті, ми не почувли їхньої гостроти, що п’ятирічка — це знову фронти, які були до НЕПу, і що на цих фронтах іде боротьба крайньо гостра, рішуча. Не тільки ми це прослухали, не тільки до нас це не дійшло, не дійшло воно до більшості працівників мистецтва, літератури й т. д. І тільки тоді, коли ми побачили,

що газета “Правда” пише свої заголовки тоном воєнного наказу, тоді ми пізнали, що ми запізнимось. І фактично, не дуже відставши, ми все-таки цього року переключилися. І коли б хто захотів критикувати “Березіль” за ті дрібничкові зриви ідеологічного порядку, які були в “Народному Малахії”, не підійшовши до справи “Березоля” по суті, цей зробить капітальнішу помилку, він нагородить дурниць, як Грудина, і просвітку становища він не знайде, правильного висновку він не зробить, помилок, які є, не знайде, а справу тільки заплутає. Тому, товариші, я взяв у вас стільки часу, щоб сказати про театр під час такої важливої кампанії, як чистка, де переглядається вся робота в цілому, у всій установі, по всіх напрямках, відходячи від неправильного ходу критики, подібного тій критиці, яку роблять деякі недосить розвинені товариші в нашій пресі. Як переключасться “Березіль”? У плані переключалися, на мій погляд, на 100 відсотків правильно. У виконанні ми маємо великі прориви; звідки вони? Вони з того, що план у деякій частині не розроблений. Друге — у нас мало людей. Справа в тому, що театр, який має такі завдання, як “Березіль”, мусить мати куди більше народу, особливо по лінії режисури, педагогів, так само по лінії головних виконавців мусить мати більше народу. Це лежить тягарем над нашим усім плануванням. І от той широкий діапазон громадської, культурної й політичної роботи, яку охоплює “Березіль”, особливо цього року — на нього не вистачає людей і енергії. Коли б було так, що багато людей, що можуть робити роботу, гуляла, це все одно була б не вина планування. Але справа в тому, що люди більш-менш різно по кількості й по змозі примінення їх до плану навантажені. Тріщить режлаб, тріщать актори,— кампанії, виїзди і т. д. Але, у всякому разі, цього року ми маємо великі досягнення. Ми виправили політичну — нехвиленість лінії театру, тобто тоді, коли ми захоплювалися будівництвом культури як такої — в політичному моменті ми були слабкі. Зараз ми виправилися. По суті, оскільки ми взагалі установа з установкою на гостроту політичну, остільки цих схилень немає. Друге — ми цього року маємо великий здобуток у справі виховання кадрів. Наша студія, яка ледве жила на енергії самих педагогів, тулячись по вільних коридорах театру,— наша студія удержавлена, вона — факультет технікуму, музично-драматичний, з прикріпленням його до виробництва. Це великий здобуток, який ми завдячуємо нашій енергії “Березоля” і товаришів, які походили біля цієї справи. Цього року запрацював після перерви режлаб. Ми мали безконечну кількість засідань, які не тільки залишили слід на рості товаришів, але й переключили всю режисерську частину театру на правильні рейки керування художньо-громадською роботою. Режлаб розбитий на цілу низку комісій, які, за винятком однієї, розгортають свою роботу більш-менш планово, більш-менш з ефектом, робота не стоїть, а рухається. Не працює з усіх комісій секція фіксації праці (наукове розроблення нашої системи). Справа в тому, що людина, яку було притягнуто виключно для цієї мети, мусила вибути з театру. Чекаємо слушнішого часу, щоб перешикувати свої лави і цю справу підняти. Ми маємо зроблені перші кроки по лінії зв'язку з робітничими масами Харкова — шефство ХТЗ над нашим театром, яке все-таки намітило деякі форми підшефної роботи і яке, хоч і не розгорнулося на 100%, але воно на правильних рейках, і коли ми не забудемо випустити вільного від других спішних моментів часу, ми повинні розвинути цю справу. Репертуар увесь на

очах. Поза програмою ми також ставили вистави. Щодо складу акторів: нема в Союзі такого театру, який працював би так віддано, як наш колектив, він знає, що таке ударництво, він вмiє брати приступом ударні завдання, вмiє не рахуватися з питанням позачергових і інших моментів, оскільки цього вимагає справа. Мені нагадують, що я вичерпав свій час. Кінчаю.

1932 р.

## ВИЗНАЧЕННЯ КУЛЬТУРИ

Культура — це кваліфікованість мислі, вираз дії, така її кристалізація, що завершена в собі і відповідає основам історичного періоду, смислові, ідеології.

12.07.1932 р.

### “БЕРЕЗІЛЬ” В СЕЗОНІ 1932—33 рр.

Вихідна точка для роботи театру “Березіль” цього року визначена виключною відповідальністю в процесі розвитку театральної справи,— року рішучого зрушення в бік капітального будівництва театру соціалістичної країни,— першого року другої театральної п’ятирічки, нових настановлень в мистецтві, що їх окреслила історична постанова ЦК ВКП(б). Значить: підсилення ролі театру в усіх ланках соціалістичного будівництва, нашого життя: замість екстенсивної, інтенсивніша, активніша участь театру в боротьбі пролетаріату Радянського Союзу за його історичні завдання; ще більша ґрунтовність в підготовці нових кадрів і доведення їх числа до збільшення. Для цього — робимо в репертуарі, в усій роботі наголос на вищій ідейний рівень, не припускаючи зривів з мистецької принциповості,— вбачаємо потребу культивувати, на своєму місці, експеримент, вводимо до репертуару українських і чужоземних класиків-драматургів поряд з сучасними радянськими драматургами.

Відкриваємо спеціально при театрі для підготовки театральних кадрів студію. Починаємо цього року роботу над створенням філії театру, що в перспективі мусить оформитися в самостійний театр. Тому цього року спектаклі “Березоля” йтимуть на двох сценах і поступово театр розмежовуватиметься у два колективи, як самостійні творчі одиниці, так щодо акторів, як і до режисерів.

Склад театру в основному незмінний, лише поповнюється новими силами із студії. Режисура — в особі народного артиста республіки Леся Курбаса (директор та мистецький керівник театру), Дубовика, Діхтяренка, Балабана та Скляренка.

Повесні театр двома складами виїздить на гастролі: основний колектив за маршрутом — Москва — Ленінград, філія — в промислові центри України.

Активний сезон відкриваємо 11 вересня п’есою “Плацдарм” М. Ірчана в новому редакційному переробі, а 18 вересня піде прем’єрою “Мікадо”, оперета, пристосована до злоби дня в зв’язку з подіями в Манчжурії



(текст Остапа Вишні). На п'ятнадцяті роковини Жовтня в поставі Курбаса піде прем'єра — п'єса Р. Примера “Еквівалент”.

Загалом протягом сезону буде дано сім прем'єр: три — “Еквівалент”, “Вічний бунт” — нова п'єса М. Куліша та одна з комедій Аристофана — на головній сцені; чотири — п'єса західноукраїнського драматурга Галана — “Осередок”, Карпенка-Карого (Тобілевича) “Хазяїн”, В. Шекспіра “Король Лір” та М. Ірчана “Америка” — на сцені філіалу театру “Березіль”.

Філія, очевидно, гратиме в помешканні нового клубу залізничників. Коли ж справа з ним не розв'яжеться позитивно, філія обере собі місце в одному з найкращих робітничих клубів.

5.09.1932 р.

## **ПРО ПСИХОЛОГА Л. ВИГОТСЬКОГО ТА ЙОГО НАУКОВУ ШКОЛУ**

Погляньте, які ідеї розвивають наші сусіди — Виготський і його група! Я проговорив з Левом Семеновичем годин п'ять — і вражений його розмахом. Який масштаб особистості! І знаєте, що дивовижне? Він говорив про те, що є важливим передусім для нас, діячів театру. Так, так! Це дуже близьке до того, чим ми намагалися займатися,— звичайно, по-аматорськи, не знаючи азів, інтуїтивно,— ще в “Молодому театрі” і МОБі. Це вам не рефлексологія!

1932—33 рр.

## **ПРО ПРАЦЮ О. ЗАПОРОЖЦЯ В ПСИХОЛОГІЧНІЙ ЛАБОРАТОРІЇ Л. ВИГОТСЬКОГО**

Це добре, що березільська закваска не пропадає. І то не конче всім бути акторами. Мистецтво, може, й потрібне людині лише як засіб для її пробудження. Там, де у людини в серці є мистецтво, там не може, не сміє бути стоячої води. Бо мистецтво дає людині тривогу й неспокій.

1932—33 рр.

## **З ВИСТУПУ НА МОГИЛІ М. К. САДОВСЬКОГО**

Дякуючи за науку, яку одержав, скажу, що театр Садовського був для мене другою alma mater.

9.02.1933 р.

## **ПЕРЕД ПЕРЕГЛЯДОМ “МАКЛЕНИ ҐРАСИ”**

Товариші, перед нами остаточний іспит. За два дні відбудеться перегляд, можливо, останньої нашої спільної праці. Мене може не стати між вами. Отож я просив би вас, щоб ви продумали, до чого ми стриміли, яка

була наша мета. Щоб ви на мене пізніше не нарікали. Я хотів тільки одного: збудувати разом з вами театр.

*Вересень 1933 р.*

## **НАПЕРЕДОДНІ ПРЕМ'ЄРИ “МАКЛЕНИ ҐРАСИ”**

Не перед Тичиною, а перед історією я відповідаю за свої вчинки.

*22.09.1933 р.*

## **ВИСТУПИ НА ЗАСІДАННІ КОЛЕГІЇ НАРКОМАТУ ОСВІТИ УРСР**

*Курбас:* За темою моєї доповіді, коли її можна так назвати, визначено було мені сказати про стан і роботу театру “Березіль” на сьогодні.

Коли вважати, що цей стан і ця робота у зв'язку з останньою статтею з цього приводу в партійному органі “Комуніст”, коли можна вважати, що цей стан набирає гострого значення, коли робиться, так би мовити, до певної міри стан від розгляду вирішальних пунктів щодо його майбутнього, то, звичайно, те, про що говорить т. Хвиля, увійде в цю доповідь, хоча широко історично я не думав сьогодні виступати.

Стан у театрі “Березіль” на сьогодні — це значить почати сезон з певним планом репертуарним, це значить план робіт, що їх намічено на сьогодні, це є лінія театру, якою вона є поміж колективом і громадськістю, поміж колективом і владою. Сезон цього року ми починаємо з певною свідомістю величезної відповідальності за нього. В тому, що минулого сезону ми мали складні обставини, як якісні показники—слабі, так і до певної міри кількісні, оскільки за моєї хвороби план робочий був зламаний, і, крім речі “Хазяїн”, нічого програмового не поставлено; поставлено речі випадкові, які мали значення для того, щоб підтримати афішу, тобто підтримати касу, тощо.

Ми урахували, що цього сезону ми повинні зробити так, щоб наверстати те, що загублено минулого сезону, наверстати щодо кількості, а запасів репертуарних не залишилось, крім “Хазяїна”, і, значить,— цього року ми мусимо надолжити особливу організацію роботи, особливу ефективність — це по-перше; а по-друге, ми вважали за потрібне мати на увазі також і те, що культура нашого театру “Березіль” через такий хід роботи, вона в своїй виразності дуже розхиталася за останній час.

Дійсно, на сьогодні ми маємо чотири редакції репертуару. Перша була складена весною, друга перед літніми відпустками, третя — після літніх відпусток, і четверта вже була затверджена вищим репертуарним комітетом. Кожний раз редакція вносилась до НКЮ, до відділу мистецтв, до вищого репертуарного комітету, де вона пророблялась, де вносили зміни,— виходячи з сьогоднішнього репертуарного ринку вносили певні зміни, і остання редакція була затверджена в такому вигляді, як вона була складена керівництвом, і з тими корективами, які були остаточно дані до цього репертуару. Це перш за все “Маклена Ґраса”, далі “Варфоломі-

ївський ярмарок”, далі Дос Пассос... далі “Загибель ескадри”... далі “Смерть”... Потім ще один переклад п’єси з російської драматургії, не вирішили ще, яку п’єсу вставити. Це той репертуар, який на сьогодні зафіксовано після спільної роботи керівництва театру і репертуарного комітету. Взагалі керівництво, як я казав, змагалось вирівняти політичну лінію так, як це на погляд керівництва при певних корективах вищого репертуарного комітету повинно бути для здійснення театром тих завдань, які на нього покладає радянська влада.

Перша прем’єра, “Маклена Граса”, пройшла цими днями,— може, хто її бачив. Про неї була стаття т. Тарана в газеті “Комуніст”. Ми сподівались, що ця прем’єра досягає іншого ефекту, ніж з цієї статті виходить. Тому, коли ми після прем’єри мали розмову з товаришами, які після перегляду в театрі затримались і обмінялись думками з приводу цього, у нас до деякої міри склалося враження, що театр не зумів довести до глядача те, що він хотів. Тому ми негайно внесли в наш робочий план низку змін.

Слідуюча п’єса за планом — “Загибель ескадри”. Тому що “Маклена Граса” пройшла непоміченою, театр не зумів довести до глядача те, що він хотів, ми перемістили свій робочий план і запросили приступити до роботи режисера, який мав доручення працювати над постановкою “Загибелі ескадри”. “Загибель ескадри” з часів германської війни, п’єса настільки високого політичного напруження й пафосу, що ми вирішили її поставити на Жовтневі свята цього року, й до неї приступили. Також автор приступив до того, щоб вирівняти деякі моменти в цій п’єсі.

Далі іде прем’єра Дос Пассоса... Слідуюча має бути постава “Варфоломійський ярмарок”: це зафіксований на сьогодні порядок вистав.

Стаття, яка появилася позавчора в “Комуністі”, має рішуче історичне значення.

Не можна передбачати конкретних форм, за якими повинна йти перебудова театру, але я знаю, що колектив настільки сильний по своїй якості, що там, де колектив, міцна режисура, міцні актори, і вважаю, що театр з новими формами перебудови впорається. Все залежить від того, наскільки знайдено буде щасливий вихід з того критичного моменту, в який театр попав.

Хто читав статтю, той, безперечно, бачив, що стовпці газети говорять про те, що театр заведено в безвихідний кутець. Ви, напевно, пригадуєте, як обґрунтовано в статті і ясно сказано про те, що театр повинен подумати, як бути в дальшому.

Як я розумію статтю, репертуар мусить бути змінений, мусить бути внесено рішучі зміни і в саме керівництво. Це дійсно було б дуже ненормально, коли б театр залишити в такому становищі, в якому він зараз перебуває.

Отже, я говорю, що змін має бути дуже багато. Дирекція театру, як би вона не була пов’язана з органами народної освіти у своїй роботі, як би не перебудовувала свою роботу,— все ж таки дуже багато випадає на долю керівника, на його власну творчу ініціативу, і тому тут має бути людина, яка має право брати на себе надто багато.

Оце все, що я мав сказати. Якщо не ясно буде що-небудь, я дам відповіді на запитання.

*Запитання:* В репертуарі було передбачено п'єсу Куліша "Прощай, село". Коли і з яких міркувань її знято?

*Курбас:* Не лише "Прощай, село", а був цілий ряд п'єс, які в процесі проробки репертуару з вищим органом — реперткомом змінились та замінювались іншими п'єсами.

Зокрема, з цією п'єсою вийшло так, що в театрі формується зародок філії, і для цієї філії було підібрано п'єсу. Туди ввійшла і ця п'єса. Було ж найдено, що для театру вона не відповідає, і вирішили її замінити іншими речами.

*Хвиля:* Ви, Лесь Степанович, виступаючи, сказали про те, що театр, керівництво театру має право просити до себе довір'я. Після тих декларацій, які були з боку театру, з боку вашого, чи настали будь-які зміни в самому театрі, в роботі театру, і чи є дані говорити про те, що ці зміни відбудуться (я мав на увазі, в якій мірі театр, даючи заяву про виправлення тих величезних політичних хиб, які були в театрі за останні роки), і, як керівник, вважаєте, що ці виправлення відбулись, чи ні. Це одне з кардинальних питань, від яких залежить подальша робота театру.

*Курбас:* Я на це можу просто відповісти, що з самої роботи театру видно, що не зовсім допомагає в справі орієнтації в роботі театру "Березіль", коли більше рахуватися з декларацією, аніж з його роботою. Декларації тільки мотивують роботу та дають напрямок.

Театр не пусте говорив в декларації, що театр зовсім не веде лінії відстоювання своїх, як виявилось, помилкових чи таких, що можуть бути помилковими, позицій. Він старається всю свою лінію тісно пов'язати з певними директивами та безпосереднім контролем керуючих органів. Нема в останні роки такої позиції, такої ситуації, щоб "Березіль" відстоював, боровся,— скажімо, за "Народний Малахій"... Щодо "Маклени Граси", ми виразно заявляли, коли ця п'єса має хоч би яку-небудь ціль політичної шкідливості, коли хтось може зрозуміти з цієї п'єси, що театр хоче протиставити свою лінію, ви скажіть нам —ми цю п'єсу не тільки не випустимо, а навіть не покажемо, хоч вона і готова. "Маклена Граса" — це є все-таки дуже серйозне, по-своєму вперте шукання того реалізму, який на сьогодні для нашого мистецтва є програмовий. Це, може, дуже індивідуально розв'язав театр, може, розв'язав помилково. Візьміть такі речі, як "Плацдарм". Це річ не менш показна з погляду того, наскільки театр переглядає свій шлях, свої методи роботи. Оскільки три роки я, як керівник, нічого не ставив, звичайно, що молодші мої товариші, які виконували репертуар цих років, в поодиноких випадках правіше, в поодиноких випадках лівіше,— вони роблять ще більш помацки, аніж це повинні робити, але те, що вони роблять, свідчить само за себе.

Я не казав, що ми маємо право просити довір'я. Ні, я твердив, що це керівництво не має просити, що треба таке керівництво, яке мало б це просити.

*Хвиля:* Ще одне питання. Ви заявили, що судити про те, чи змінив театр свою лінію, чи не змінив, можна не на основі декларації, а на основі

практики, тої, що є в театрі, себто практичної роботи. Ви, очевидно, вважаєте, що практика, яка зараз є, свідчить про те, що театр змінив свою лінію.

*Курбас:* Я вважаю, що театр в тій мірі, в тих межах, про які тут говорили, в тій мірі, яка можлива в театрі, такому, як “Березіль”, коли три роки нема основної роботи, стержневої роботи,— в таких межах театр робив все можливе, щоб здійснити цю декларацію.

*Курбас:* Я буду говорити з приводу тих питань, що викликала моя відповідь.

Щодо виступу Мар’яненка, то я вважаю його занадто молодою людиною. Я старий робітник сцени, який все життя працював для революції в тій чи іншій формі, і люди, що тут сидять, молоді люди, вони позмішались, якби ви це побачили, то ви були б більш стримані в своїх дійсно глибоких і щирих словах.

Я не згоден з тим, що тут говорили. Я говорю до всіх, це моя відповідь. Всі знають, що я складаю для “Березоля”. Дійсно, бувають моменти, що автор втілює більше режисера, але ця різновидність у нашій системі — то метод у різних постановках.

Такі березильці, як Черкашин та Балабан, не враховують одного — вони сперечались з промовами, що тут були, з промовцями, приймаючи це за думку нашої пролетарської громадськості та комуністичної партії. Нічого подібного, цього не може бути. Ви помиляєтесь. Ви сперечались з Микитенком, з Щупаком, Первомайським, але не це є думка пролетарської громадськості, компартії.

Всі виступи, звичайно, заслуговують на увагу. Те, що говорив Боданський, має рацію.

Тут різні речі — у статті в “Комуністі” немає того, що тут говорилось. Справа в тому, що тут склака, мілка розправа, а не думка громадськості. Тут навіть було сказано, що я скрив від ДПУ справу про Хвильового. Мене називали бездарністю, безграмотним, вредителем, я прийняв це мовчки. Коли б промовці відповідали за свої слова, то вони б спочатку перевірили. Скляренко дістав завдання ставити “Прощай, село”, і з першим приїздом акторів до Харкова мусив приступити до реалізації. Я вимагаю, щоб це робилось без всяких натяків, бо які підстави ви маєте говорити мені “як не соромно”, коли я говорю про факти. Товариш не привіз матеріалу, я йому телеграфував, але він нічого не привіз, і я мусив його звільнити, але зовсім не за те, що він молода сила.

Треба відчути зміст статті, а не розправлятися за те, що ви були ображені.

Мене обвинувачують в тому, що я провадив підпільну роботу, що я фашист. Якби радянська влада так думала, то я сидів би в другому місці.

*Хвиля:* Лесь Курбас, фашистом вас ніхто не називав. Я просив би вас не робити зі свого виступу — виступу, який просякнений на адресу промовців.

*Курбас:* Мені цілу концепцію приписують. Я прошу вибачити, що гаячусь, але ж треба розуміти, що я більше тут не буду говорити, моя сторінка закінчена, я сходжу зі сцени. Тому я хочу, щоб ви знали, як я це

прийняв. Я хочу, щоб березільці не так ставили питання. До такого заклику треба ставитись серйозно. Треба серйозно його переглянути.

От товаришам здається, що це проста річ — переглянути. Переглянемо і завтра зробимо інакше. Я так працювати не вмю. Я так не вмю ставити собі питання. Що значить — я приостановився? Це не є серйозна справа. Тов. Озерський, тов. Яновський правильно поставили це питання. Я на це питання завжди готовий відповідати, але така ситуація — мені нічого відповідати, я не хочу бути паяцом. Мені це непотрібно, і вам це непотрібне, і з моменту статті не потрібна нікому така робота. В цьому місці в НКО я чув такі виступи і чую зараз, я не можу приостановитися в тих справах, які, очевидно, не підлягали моєму контролю, моїй волі. Тут говорили про ізольованість, про зажим. Такі односторонні помилки не можуть бути. Що ми таке? Маленький театр у величезному морі Радянського Союзу, в такому місті, як Харків, театр, який метається серед величезних процесів, серед величезних історичних подій, які нас потрясають, які діють на нас. Ми реагуємо на все це. Ми не машини, ми не ті, товариші, чим хотіли б бути, себто настільки організованими, настільки витриманими, як ви, товариші. У вас це інша справа. Ми не маємо такого безпосереднього стику з політичним життям, такого безпосереднього стику, психологічної залежності, не залежності, а як би сказати, — та все одно. Треба було поставити інакше, ніж сьогодні тут говорили. Справа не в “Березолі”, не в товаришах драматургах, а справа в пролетарській революції, справа в тих завданнях, які поставлені перед всіма театрами нашого Союзу і, зокрема, перед театральним апаратом України. Ми розуміли завдання, які поставлені. Нема розуміння абстрактного, а є розуміння конкретне. В тій справі мистецькій, дуже складній справі, — це не є перестановка стільців, це є велика праця, праця ідеологічна, культурна. Це такий тонкий довгий процес, і не можна так грубо підходити, бо це буде політичним злочином. Не можна так, по-моєму, я говорю те, що повинен говорити, і тому не можна рахуватись з тим, що тут говорили.

Треба рахуватись з тим, що є великі процеси, є велика воля, велике стремління, велика директива, яка є в статті. Ми з нею повинні рахуватись, і рахуємось, і робимо висновки, навіть такий, як самовигнання зі своєї власної роботи, і нічого, зробимо, категорично зробимо. А хто повинен залишитись, той повинен залишитися працювати, перебудувавшись так, як цього вимагає ця велика історична воля, в яку ми включилися. І я гадаю, товариші, що театр “Березіль”, як і всякий колектив, спаяний певною культурною мислю, продумає, проробить у своїй роботі своє відношення з суспільством, з мистецтвом, проробить і колективно, і індивідуально. В театрі “Березіль”, безперечно, можна було почути такі думки, як це говорив сьогодні т. Балабан. Я знаю колектив театру “Березіль”, і я глибоко переконаний у тому, що коли серйозно опрацювати це питання, коли не пустити до “Березоля” Микитенка, Грудини, а прийде туди серйозна людина, що проробить це питання з колективом як слід, я певний, що з “Березоля”, хоч його інакше назовіть, радянська влада буде мати дуже багато користі. Це я вам кажу без жодної задньої мислі чи політич-

ної якоїсь траншеї, де я ховався б від людського ока, ні, я просто вам це кажу.

В “Березолі” є дуже хороші люди, є закладений ґрунт для певної культури. Є певний ґрунт, дуже міцний і здоровий, а на Україні, треба сказати, важко виховувати культуру.

*Микитенко:* Чому на Україні важко виховувати культуру? А мені здається, що легко.

*Курбас:* Вам здається, що легко, і тому вам не вдається зробити щонебудь, а мені здається, що важко.

*Хвиля:* Ви скажіть, чому важко.

*Курбас:* Бо нам царат залишив велику спадщину, залишив гниючу народну масу.

*Хвиля:* Гниючу народну масу?

*Курбас:* Я зараз вам дам пояснення. Я, звичайно, говорю гаряче. Чому ви загакали! Я ж не сказав нічого жорстокого, що розумів, коли казав “гниюча маса” (тобто гниючу культуру), це значить, що людина відстала від культури. Це є марксистський погляд. Лише радянська влада і революція мають змогу з міщанської культури робити пролетарську культуру. Вона відкинула стару культуру і робить нову.

Я гадаю, що мені більш нічого сказати. Це дуже добре, коли вмієш врятувати себе в такий момент.

.....  
*Курбас:* Не кидайте мені образ, а то я зараз же залишу це засідання.  
.....

5.10.1933 р.

## **ПРО ХАРКІВ І “МАКЛЕНУ ҐРАСУ”**

Це відрізано. Цього не було. Хоч цілком можливо, що я ще туди повернусь. Але в іншій якості.

*Жовтень 1933 р.*

## **ПРО С. МІХОЕЛСА І ПОСТАНОВКУ “КОРОЛЯ ЛІРА”**

Готуюсь до постановки “Короля Ліра” в “Державному єврейському театрі”. Міхоелс мене дуже привітно зустрів.

*Листопад 1933 р.*

## **БУТИ КОРИСНИМ СВОЄМУ НАРОДОВІ**

Задоволеним бути не можу: я втратив свій театр; з батьківщини мене вигнано; перекреслено, спалюжено й проклято все, що я зробив. А робив я з єдиною метою: бути корисним своєму народові, прислужитися мірою моїх сил світовій революції — нехай і тільки засобами мистецтва.

Але уявіть собі, радість не цурається мене. Повірте, це велике щастя — працювати в такому театрі, як ГОСЕТ: Міхоелс, Зускін — це таланти сві-

тового ряду. А весь колектив живе їх прекрасними традиціями. Чудовий, чутливий творчий ансамбль!

...Ні, і вночі намагаюся не пускати думок через поріг: мій радіоприймач я ще удосконалив і до рання сиджу з навушниками на голові: а коли, знаєте, турчить тобі у вуха, то не дуже задумуєшся — власних думок за тим світовим радіошелестом та грозовими розрядами не чути.

*Грудень 1933 р.*

## **ПРО ПОСТАНОВКУ ТРАГЕДІЇ В. ШЕКСПІРА “КОРОЛЬ ЛІР”**

Це буде незвичний Лір. Дивак, самолюбєць, засліплий від ілюзії самовладства, але гіркота правди розтуляє йому очі, пробуджує в ньому людяність і людину, гроза життя зриває з нього шати бундючності, повергає його на землю, поміж людей та болещів. Знеможений, лисий, безбородий,— Міхоелс гратиме його майже без гриму,— він мусить, несучи на руках мертву Корделію, звестися у всій своїй людській величі, позбувшись пиhi і злоби засліпленого деспота.

*Грудень 1933 р.*



# **ЗА СОЛОВЕЦЬКОЮ МЕЖЕЮ**

---

---

\*

Тепер добрих письменників у Росії нема; причиною цього є те, що великі соціальні потрясіння викликають застій у художній творчості, і в даній обстановці письменникові, який у ній перебуває, розвиватися не можна, тому що від нього вимагають поєднати в собі і художника [і того, хто працює] в інтересах партійної політики.

Нинішнє становище далеко не таке, як про нього пишуть газети; успіхи колгоспного руху в справі поліпшення побуту і збагачення колишніх бідняків існують лише в газетах. Загалом же народ живе в злиднях і голодує.

*10 червня 1934 р.*

\*

Цілком можливо, що малі держави визнали [СРСР] під диктовку великих. Взагалі дуже важко розібрати політику. Найголовніше, щоб не було зараз війни. В разі війни мені нічого не можна буде зробити за своїм фахом.

*Липень 1934 р.*

\*

Я покараний за те, що люблю українську націю, українську культуру, мистецтво. Я був надто відвертий і не був політиком-дипломатом.

До політичного життя я ніколи більше не повернуся; чи я буду на волі, чи в засланні, але ніколи не завдам найменшої шкоди радянській владі.

Бачу, що все, що я робив, це безсилі спроби пливати проти течії. Мені незрозуміла велика сила більшовицької революції; але я відчуваю, що вона велика й сильна, і що найменші вагання вона нещадно змітає.

*2 жовтня 1934 р.*

\*

Якщо це правда [що про наші арешти постійно кричить західноукраїнська преса], то українські націоналісти роблять нам ведмежу послугу, бо фактично вони ненавидять нас і знають, що Курбаси і Ірчани завжди залишаться їхніми ворогами, але в антирадянській кампанії використовують їхні прізвища.

*28 жовтня 1934 р.*

\*

Чому мене зняли з роботи в театрі і вивезли знову в Сегежу, та ще й на підконвойний пункт,— я не маю найменшого поняття, навіть не можу здогадатися. В театрі я працював весь час чесно, з великим задоволен-

ням, і ніколи в мене не було навіть думки зробити хоча б один протизаконний крок. У театрі мені не раз пропонували відправити листи нелегальним шляхом, але я категорично відмовився, тому що, по-перше, мені рішуче нічого писати такого, щоб обминути табірну цензуру, і, по-друге, я й не думав і не думаю ставити свою родину в нелегальні стосунки з радянською владою.

Чим пояснити моє несподіване перекинення в 4-те відділення, та ще й на табірний пункт 1? Я не знаю, рішуче не знаю. Невже тим, що в своїй останній промові на всеукраїнському з'їзді рад Постишев знову згадав про мене? Але ж протягом 1934 року подібні виступи часто траплялися на сторінках і української, і центральної московської преси. Невже мене вважають занадто небезпечним для роботи в Медвежій Горі? Чому ж? У чому полягають ці побоювання? Пункт у мене — тільки 11-й, отже, навіть за сьогоднішньої ситуації він не грає вирішальної ролі. Можливо, це моє перекинення пов'язане з якимсь підлим, брехливим, але вдалим доносом на мене в III відділ. Мені відомо, що частина верхівки в театрі була проти мене, побоюючись конкуренції. Знаю також, що в театрі я, як режисер, був дуже потрібний, тим більше, що серйозної культури режисури у них немає. І все-таки в самий розпал моєї праці мене вивезли.

Я був завжди великим оптимістом, але тепер побоююсь за себе—я став песимістом, стан мого духу жахливий. Я втратив життєву перспективу. Початкові труднощі давалися легше, тоді ми мали якісь ілюзії. Працюючи тяжко на загальних роботах, вперше в житті і в немолоді роки, ми працювали чесно, ми все-таки знали, що цей етап необхідно пройти, що існує певний план у виправних методах у таборах, і що пізніше нас усе-таки використають за спеціальністю. Тепер бачу, що це не так. Той факт, що мене без усяких причин з мого боку вдруге в житті заарештували і засудили на жалюгідне існування, доводить, що за спеціальністю нам працювати не дозволять. Мало того, я дедалі більше переконуюсь, що нас вирішили повільно, але планово фізично знищити зовсім. Мені дали строк п'ять років, але життя скорочують на двадцять років. Я вперше в житті серйозно замислююсь, чи варто взагалі тягти таке жалюгідне існування і отруювати собі і своїй родині життя. Я не вірю і в те, що буду ще працювати на Медвежій Горі. Вважаю, що на табірному пункті №1 я тимчасово, що мене з цього пересильного пункту перекинуть далі, тому я навіть свої речі залишив в УРЧ. Я часто забуваю, що я в жахливих умовах, що з мене і з мого життя знущаються, і що навколо мене вороги радянської системи і влади, які часто глузують з мене, бо не вважають мене своїм, часом співчувають мені, а бачити співчуття ворога мені огидно і боляче. Все-таки намагатимусь, поки вистачить сил, витримати.

26 січня 1935 р.

\*

До біса гарно тут. Пробую щось організувати. Важко. Але, здається, початок зроблено.

1936 р.

\*

Соціалізм несумісний з природою людини, як вогонь несумісний з водою.

1936—37 рр.

\*

Якби я не вірив в те, що Україна стане самостійною, я б тут не був.

1936—37 рр.

\*

В радянській Україні панує диктатура чорносотенної російської кліки, і ця кліка знищила ленінську національну політику, українську культуру й літературу, і знищує українську мову.

1937 р.

# ТРАГЕДІЯ ЛЕСЯ КУРБАСА

На схилі свого життя, в 1965—1966 роках Павло Тичина зробив спробу написати статтю-спогад про Леся Курбаса, з яким познайомився взимку 1915 року за лаштунками Театру Миколи Садовського: “Я знав Леся Курбаса, не раз зустрічався з ним, розмовляв про різні, що нас обох цікавили, мистецькі та життєві речі. Були у мене деякі записи спільних наших розмов, але все те безслідно згинуло з навалою німецьких фашистів”. Стаття Тичини “Чорнобрович”, на превеликий жаль, лишилася незакінченою і має характер окремих уривків, що їх, наскільки мені відомо, вже після смерті поета систематизував Станіслав Тельнюк, уклавши в логічній і часовій послідовності. Здається, досі лишилося непоміченим, що, власне, цей начерк статті починається і закінчується віршованими рядками Тичини, присвяченими пам’яті Леся Курбаса<sup>1</sup>. Ці рядки мають упорядковану систему римування, рими точні, малюнок строф при ближчому ознайомленні виявляється чітким та виразним. Отже, наводжу цей тичининський вірш повністю; припускаю, що його назва могла збігатися з наведеною вище назвою статті-спогаду.

Із давнього життя десятиліть —  
ось і тепер, в ці дні  
(душа ж не мовчить)  
так ясно чується в мені  
Курбаса любий, доброзичливий голос —  
повний, як колос:  
долункоє хода,  
завжди бадьора, владно-молода.

Із давнини часу,  
що вже назад не вертає,  
переді мною Леся Степановича  
дорогий образ  
високо-чітко виступає,  
образ одного із творців  
нового українського театру,  
образ душевної людини.

І весь час немовби дивляться на мене очі,  
очі, в яких про оновлення драми  
думок таїлися незміряні глибини...

Із давнини десятиліть  
ось і сьогодні чується мені  
чистий його любий голос,  
повний, як колос,  
упевнена хода —  
владно-молода.

Із давнини часу,  
що вже назад не вертає,  
ясно переді мною  
дорогий його образ  
виступає,

<sup>1</sup>Тичина П. Чорнобрович.— Прапор.— 1970.— № 1.— С. 77, 81.

образ творця, організатора й людини.  
А ще ж і очі,  
в яких таїлись  
творчих задумів глибини...

Він не належав до смуглявих,  
а проте  
ми звали його Чорнобрович.

Коли він свою новаторську путь починав —  
уже в розквіті пісню співав  
наш тихий геній — Леонтович.

Процитований вірш, — або, можливо, шкіц, начерк вірша, — інтонаційно нагадує поетичну тканину народних плачів-голосінь. Цей текст хронологічно — чи не останній у низці тичининських реквіємів, таких як “Микола Леонтович говорить”, “Гнатів Михайличенку”, “Пам’яті Оксани Петрусенко”, “Похорон друга”, “Пам’яті мого брата Євгена”, “Срібної ночі” (пам’яті академіка О. І. Білецького).

Свого часу Павло Тичина і Лесь Курбас були товаришами. Зокрема, О. Й. Дейч у своїх спогадах писав про це так: “Їх об’єднувала одна любов. Обидва починали в Театрі Садовського, обидва гостро відчували подих часу; обидва походили з сімей, близьких до стану священиків. Завдяки цьому добре знали Біблію, трактуючи її в дусі Скороди”<sup>1</sup>.

Само собою зрозуміло, що і Павло Тичина, і Лесь Курбас були новаторами, перший у поетичному, другий у театральному мистецтві. Як митці, вони належали двом революціям: першій — визвольній революції українського народу, другій — більшовицькій (якщо можна так назвати захоплення Києва й переважної частини української території військами червоної Росії, що були з чисто тактичних міркувань ледь підфарбовані кольорами українського націонал-більшовизму; останнє не заважало переможцям після захоплення влади знищувати в першу чергу українську інтелігенцію, — поки що не більшовицьку).

І Тичина, і Курбас як митці були народжені саме першою, українською революцією, а після її поразки були змушені коли свідомо, а коли й щиро затемнювати справжні обставини власних творчих народин, заперечувати очевидні факти і своєї біографії, і суспільної реальності 1917—1919 років, вкладати свій мистецький дар у називання білого чорним і навпаки. В цьому була їхня трагедія. Обов’язок сьгоднішніх дослідників — спробувати, нічого не замовчуючи, об’єктивно розібратися в трагічних обставинах нашої культурної історії ХХ століття, неупереджено підійти до творчості майстрів, які були окрасою нашого вимушено негравалого культурного відродження, пов’язаного з національно-визвольною боротьбою українців, і заповідалися стати великими митцями нашої доби. На жаль, історія склалася так, як склалася, і не дала їм на це шансу.

Сказане стосується, певна річ, не лише Курбаса, не лише Тичини, а всієї культурної епохи українського “розстріляного відродження”. Але життєва і творча доля Курбаса якраз і перебуває в самісінькому фокусі її проблематики.

\* \* \*

Курбас — новатор, видатний оновлювач українського сценічного мистецтва? Безперечно. Борець проти застарілого “народницько-етнографічного”, побутового театру, речник європеїзації нашого театрального життя, революційний реформатор, який випередив своїх сучасників у намаганні відповідно до вимог доби модернізувати українську режисуру та сценічну практику, у залученні на нашу сцену перекладного репертуару? Без жодного сумніву.

<sup>1</sup> Дейч О. Людина, яка була театром. — Жовтень. — 1982. — № 6. — С. 99.

Тут мені не обійтися без відповідного цитування, хай, може, й занадто розлогого. Втім, гадаю, воно тут необхідне.

“Революційний реформатор музики Ріхард Вагнер умів дуже влучно схарактеризувати цю обопільну залежність соціального руху та штуки: “Штука і соціальний рух,— каже він,— мають однакову мету, та ні перша, ні другий не зможуть осягти її, коли не будуть іти до неї спільно. Мета ця — красивий і могутній чоловік. Хай же революція дає йому силу, а штука — красу...”

Українські драматурги (я не кажу про ремісників, варварів і паразитів української драматичної штуки) весь час плекали або етнографізм, впадаючи на кожному кроці в шаржівку народних типів, або, в ліпшому разі, малювали нам сіру, одноманітну, як небо восени, прозу життя, вбійчу і притупляючу буденщину. Навіть революційний вітер, що хуртовиною пронісся по нашій землі, не здвигнув їх з тієї мертвої точки, на якій вони впродовж цілих десятиліть спочивали, не виніс їх з болотяних затонів буденщини на широкі простори розколісаного народного життя...

Об’єктивний процес в розвитку соціальних відносин на Україні, нові потреби соціального життя мусять створити у нас і нову соціальну драму. І ця драма малюватиме нам не мертві моменти духовного становища, не деталі буденного життя, не розпач або песимістичні резигнації, не покірливість та нудні, остогидлі стогнання знервованих людей, а радість життя, вічну боротьбу і красу її, красу ненастанного руху, гармонізацію її і *aus einem Guss*<sup>1</sup> могутнього героя поступу людського — маси народні і, звичайно, в першу чергу того, хто найбільше бореться за цей поступ, в чій боротьбі найбільше драматичних епізодів, бо все його життя є одна цілковита драма,— світлих кольорів, чарів, і найбільше елементів для натхнення письменницького — українського робітника...

Застарілість п’єс українського репертуару відчувається вже громадянством нашим, і питання про оновлення його або навіть цілковиту зміну його на новий починає — щодалі — набирати все ширшого інтересу... Власна творчість драматургів українських не здобулась ще на те, щоб в артистичних малюнках подати нам змагання наших народних мас, героїчні моменти їх життя, артистичні проби розв’язання тих різноманітних проблем, які являються тепер для них проблемами першорядної ваги і значення. Нехай тоді приходять із своєю допомогою перекладчики і дадуть ці образи в змалюванні чужих письменників. Нехай тоді перекладні твори драматичні скращують убогий репертуар українського театру і задовольняють потребу нашої публіки в новій драмі.

...Найбільш відповідними для такої мети являються п’єси, де моменти соціальної, політичної і національної боротьби пригнічених класів громадянства стоять на першому плані. Лише тоді, коли такі п’єси перебуватимуть до нашого театрального репертуару, можна сподіватись, що це стане на користь нашому театру; вони допоможуть реформувати його, створити нову живу течію в театральному репертуарі, яка, злившись згодом з рідним джерелом української соціальної драми, залле буйним потоком застарілий і в значній частині наскрізь цвілий сьогочасний репертуар”.

Кому належать ці слова? Чи не Лесеві Курбасу? Ні, це уривки зі статті Симона Васильовича Петлюри “Уваги про завдання українського театру”, опублікованої як передмова до п’єси Є. Чирикова “Євреї” в перекладі з російської Леоніда Пахаревського (Київ, 1907). Того самого Петлюри, що його більшовицька пропаганда десятиліттями таврувала як найлютішого ворога трудового людо, Михайло Булгаков у “Білій гвардії” висміював як “міф”, якого “більше не буде ніколи”; того самого Петлюри, що його 25 травня 1926 року застрелив на паризькій вулиці агент ДПУ Самуїл Шварцбард, а ліва, “прогресивна” громадськість західних демократій, вкупі з громадськістю правою, “реакційною”, без жодних на те підстав оголосила запеклим антисемітом і винуватцем єврейських погромів, тим самим виправдовуючи злочин підсланого вбивці. В цьому зв’язку не зайвим буде нагадати, що писав С. В. Петлюра про національну проблематику п’єси: “Страждання Нахмана з “Євреїв” Чирикова викличуть

<sup>1</sup>З моноліту (нім.).

глибокі спочуття у кожного, хто й не належить до тієї нації, якій волею історичної долі судилось нести тяжкий хрест утисків і насильств, бо всіх страдальців сучасного капіталістичного ладу золотою струною солідарності з'єднає одна доля, одні надії й поривання"<sup>1</sup>.

Ідеї Леся Курбаса про оновлення українського театру, багато разів висловлені ним у 1910—1920-х роках і втілювані ним у творчій практиці, не раз перегукувалися з думками Петлюри — театрального критика, автора низки театрознавчих і літературознавчих статей. Чи був обізнаний з ними Курбас? Щодо цього немає жодного сумніву. Так, наприклад, київське видання 1907 р. “Євреїв” Чирикова (отже, й передмова Петлюри) було у Курбаса в руках, коли він восени 1909 р. як режисер ставив цю п'єсу на сцені львівського аматорського театру при товаристві “Сокил” (сам Лесь Курбас грав роль Нахмана, і гра його була вдалою: за свідченням очевидця, Хоми Водяного, “в кінці вистави єврейська частина публіки піднесла Лесеві лавровий вінок”). Є й інші відомості про знайомство Курбаса з театрознавчою есеїстикою Петлюри: досить порівняти, наприклад, його виступ на врочистому відзначенні 40-річчя творчої діяльності М. К. Заньковецької (15.12.1922 р.) з відомою статтею Петлюри 1907 р. “До ювілею М. К. Заньковецької”: перегук думок двох авторів очевидний. Але справа, зрештою, не в ситуативній близькості текстів і навіть не в прямих збігах. І Петлюра, і на вісім років молодший від нього Курбас мали, по суті, єдину мету: всебічне оновлення і відродження України, — відродження духовне, культурне, політичне та економічне, — після століть рабської неволі та чужоземного імперського панування. Інша річ, що з кінця 1910-х років вони діяли в надто різних царинах: Петлюра — як чільний державний, політичний і військовий керівник (навіть чи він часто мав змогу згадувати свої театрознавчі статті 1907—1908 рр.), Курбас — як видатний діяч театральний: театр, на думку Курбаса, як найвище з мистецтв, був покликаний модернізувати й змінити на краще все українське суспільство, вивести його з провінційного колоніального стану. В політичному сенсі їхні шляхи рішуче розійшлися після військової поразки української визвольної боротьби. Петлюра опинився в еміграції і продовжив там свою державно-політичну діяльність. Курбас, навпаки, прийняв радянську владу і протягом кільканадцяти років намагався творити новий український театр в умовах більшовицького панування. На зміну дорадянському, національно-демократичному “Молодому театрові” прийшов з усіх поглядів радянський театр Леся Курбаса — у 1920 р. “Кийдрамте”, а з весни 1922 р. — “Березіль”.

Петлюра загинув від кулі вбивці у 47-річному віці. Курбасові йшов 47-й рік, коли він був заарештований; через неповні чотири соловецькі роки, 3 листопада 1937 року він був розстріляний в урочищі Сандормох, за 16 км від Медвеж'єгорська (Карелія). Серед 1111 соловецьких в'язнів, страчених там між 27 жовтня і 4 листопада 1937 року, — Микола Зеров, Павло Филипович, Марко Вороний, Валер'ян Поліщук, Валер'ян Підмогильний, Микола Куліш, Мирослав Ірчан, Михайло Ялович, Олекса Слісаренко, Антон Крушельницький, Матвій Яворський, Володимир Чехівський...

\* \* \*

Якщо не зоворити про передісторію театральної праці Леся Курбаса, — в аматорських драматичних гуртках Львова (1909—1910), у “Гуцульському театрі” Гната Хоткевича (1912), на сцені львівського театру “Руська бесіда” (1912—1914), театру “Тернопільські театральні вечори” (1915—1916) і Театру Миколи Садовського (1916), початком створення власне театру Леся Курбаса треба вважати організацію 16 травня 1916 р. в Києві театру-студії з числа студентів Музично-драматичної школи імені М. Лисенка, визначення завдань і принципів майбутнього “Молодого театру”. Повалення царизму в лютому 1917 р. і українська національно-демократична революція, очолена Центральною Радою, до якої, зокрема, увійшли М. Грушевський,

<sup>1</sup>Петлюра С. Статті.— К.: Дніпро, 1993.— С. 53.



С. Петлюра, В. Винниченко, С. Єфремов, створили умови для піднесення української культури.

12 березня 1917 р. Лесь Курбас виступив на перших вільних зборах українських театральних діячів Києва з пропозицією про скликання всеукраїнської театральної наради. Курбаса було обрано секретарем організаційного комітету та відповідальним секретарем рідколлеї новоствореного часопису “Театральні вісті” (1 квітня цього року вийшов його перший номер). У часописі було надруковано низку статей та перекладів Курбаса 1917 р.<sup>1</sup>

Здається, найдокладніше цей період описав видатний режисер, актор і театрознавець Василь Василько у своїх спогадах “Театру віддане життя” (тут і далі цитую за машинописним примірником з архіву М. Г. Лабінського, оскільки в книжці, що вийшла 1984 р., текст спогадів істотно скорочений): “24 квітня при Центральній Раді заснувався “Комітет національного театру”, головою якого було обрано В. Винниченка. До складу його увійшли М. Грушевський, С. Черкасенко, Л. Старицька-Черняхівська, О. Олесь, М. Вороний, Д. Антонович, І. Мар’яненко, Л. Курбас, В. Кричевський, М. Старицька. Мета комітету—допомогти Центральній Раді утворити міністерство культури, яке має організувати по всіх великих містах України українські трупи, хори, музеї, майстерні, школи. Першим своїм завданням комітет вважав організувати “Національний театр” у приміщенні Троїцького народного дому в Києві... 20 і 21 травня були оголошені днями українського національного фонду. В ці дні скрізь влаштовувались мітинги, концерти, вистави, гроші від яких надходили в розпорядження Центральної Ради на утворення національного фонду. 20 травня в Оперовому театрі відбувся мітинг, а після нього — концерт за участю багатьох видатних акторів та хорів. У тому концерті була поставлена жива картина “Прометей” у супроводі співу “Вічний революціонер” Івана Франка. Я виконував роль Прометея. 21 травня в приміщенні Театру Миколи Садовського гурток театральної молоді, керований Лесем Курбасом, показав на користь національного фонду виставу “Базар” В. Винниченка... Це були перші публічні виступи студії, яка, не маючи ще програмної вистави, не декларувала себе як театр, а лише як “група молоді”. В майбутньому ця група прибере назву “Молодий театр у Києві” (стор. 193—194 машинопису).

До сказаного В. Васильком варто додати, що до складу “Комітету українського національного театру” (така була його точна назва) також входили М. Бурачек, О. Кошиць, Іван Стешенко<sup>2</sup>. Крім того, студією молодих акторів були поставлені: 13 травня 1917 р.— “Зіля Королевич” С. Васильченка, а 20 травня — серія живих картин “Історичні ілюстрації”, однією з яких саме й був названий В. Васильком “Прометей розкутий”. Прем’єра Винниченкового “Базару” відбулася трохи раніше від згаданої В. Васильком вистави 21 травня, а саме 9 травня 1917 р. в Лук’янівському народному домі. Режисером усіх трьох вистав студії був Лесь Курбас.

Свій перший сезон “Молодий театр” відкрив 24 вересня 1917 р. в приміщенні театру Бергоньє (нині — театр ім. Лесі Українки) п’єсою В. Винниченка “Чорна Пантера і Білий Медвідь”; Лесь Курбас, режисер вистави, також виступив у головній ролі художника Корнія. Театр проіснував неповні два роки — з вересня 1917 р. до березня — квітня 1919 р., коли він був націоналізований радянською владою. Та й ці два роки якнайменше надавалися до будь-якої мистецької, тим більше театральної діяльності. 26 січня 1918 р. В. Василько записав у своєму щоденнику: “З 15 по 26 січня (старого стилю) Київ пережив надзвичайно жакливі часи. На Київ наступали більшовики. Справа дійшла до обстрілу гарматами. Канонада тяглася 10 днів, жертв намічувалося десятками сотень. Спочатку репетиції в “Молодому театрі” провадились регулярно. Репетирували “Йолю” Жулавського в режисурі Курбаса, “Розбійники” в режисурі А. Щепанського. Але коли місто захопили більшовики, коли погасла електрика, репетиції припинились... Щоденні розстріли, терор навели страшний страх між населенням”<sup>3</sup>. “Робітнича газета” № 240 (за 16 березня 1918 р.) повідомляла: “Молодий

<sup>1</sup> Переклади Л. Курбаса див. у виданні: Курбас Л. Березіль.— К.: Дніпро, 1988.— С. 333—371.

<sup>2</sup> Див.: Лесь Курбас. Спогади сучасників.— К.: Мистецтво, 1969.— С. 330.

український театр після перерви знов розпочинає свої вистави в колишньому театрі Бергоньє. З приходом до Києва більшовицької влади театр змушений був перервати свої студії на невідомий час. Зараз до “Молодого театру” повертаються артисти, котрі яко вояки виступали з українським військом”. А газета “Боротьба” № 19 (за 19 березня 1918 р.) писала: “Під час більшовицької влади у Києві тяжко поранено в лице артистку “Молодого театру” Антоніну Смереку (Баглій). Розстріляно артиста-співробітника Олександра Глуценка, як українського соціал-революціонера”.

Що ж навіть за таких вкрай несприятливих історичних обставин, в умовах війни, змін влади, голоду, загальної дезорганізації суспільного життя зумів показати глядачам колектив “Молодого театру” під проводом Леся Курбаса? Подаю хронологію молодотеатрівських прем'єр (окремо зазначено, якщо прем'єра відбувалася не в Києві).

“Чорна Пантера і Білий Медвідь” В. Винниченка. 24 вересня 1917 р. Режисер Л. Курбас. Художник М. Бойчук.

“Молодість” М. Гальбе. 15 жовтня 1917 р. Перекладач і режисер Л. Курбас.

“Драматичні етюди” О. Олеса. 17 листопада 1917 р. Етюди “Осінь”, “Танець життя”, “При світлі ватри” поставив Л. Курбас; етюд “Тихого вечора” — Г. Юра. Художник А. Петрицький.

“Лікар Керженцев” (“Мисль”) Л. Андреева. 8 грудня 1917 р. Перекладач і режисер Г. Юра. Художник А. Петрицький.

“Йоля” Є. Жулавського. 12 квітня 1918 р. Перекладач і режисер Л. Курбас. Художник М. Бойчук.

“У пуці” Лесі Українки. 19 серпня 1918 р., Одеса; 3 грудня 1918 р., Київ. Режисер Л. Курбас. Художник С. Гречаний.

“Горе брехунові” Ф. Грільпарцера. 21 серпня 1918 р., Одеса; 12 грудня 1918 р., Київ. Перекладач і режисер Л. Курбас. Художник А. Петрицький.

“Доктор Штокман” (“Ворог народів”) Г. Ібсена. 24 серпня 1918 р., Одеса. Переклад М. Загірної. Режисер С. Семдор.

“Едіп-цар” Софокла. 16 листопада 1918 р. Переклад Івана Франка. Режисер Л. Курбас. Художник А. Петрицький.

“Кандіда” Б. Шоу. 19 листопада 1918 р. Перекладач і режисер Г. Юра. Художник А. Петрицький.

“Затоплений дзвін” Г. Гауптмана. 31 грудня 1918 р. Переклад М. Голубця. Режисер Г. Юра. Художник А. Петрицький.

“Різдвяний вертеп”. 8 січня 1919 р. Режисер Л. Курбас. Художник А. Петрицький.

“Тартюф” Мольєра. Січень 1919 р. Переклад В. Самійленка. Режисер В. Васильєв. Художник А. Петрицький.

“Гріх” В. Винниченка. 30 січня 1919 р. Режисер Г. Юра. Художник С. Гречаний.

Поетичний вечір П. Тичини. (За книжкою “Соняшні кларнети”). 11 березня 1919 р. Режисер Л. Курбас.

Вечір пам'яті Т. Шевченка. (“Іван Гус”, “Великий льох” та ін.). 14 березня 1919 р. Режисер Л. Курбас. Художники А. Петрицький, С. Гречаний.

Дитяча опера “Коза-дереза” М. Лисенка. 22. 04. 1919 р. Режисер Л. Курбас. Художник А. Петрицький.

Навіть просте ознайомлення з репертуаром “Молодого театру” дає уявлення про співіснування в ньому різних сценічних стилів і творів різних культурних епох європейського театру: антична трагедія Долі (“Едіп-цар”) і Шекспір (підготовлена, але так і не показана глядачам трагедія “Ромео і Джульєтта”), символістський театр О. Олеса і імпресіонізм “Йоля” Є. Жулавського, натуралістично забарвлений психологізм “Чорної Пантери і Білого Медведя” В. Винниченка і неоромантичні мотиви “У пуці” Лесі Українки, близька до експресіонізму поетика Шевченкових “Великого льоху” та “Івана Гуса” — і по-крегівськи “знеосіблений” ляльковий “Різдвяний вертеп”, глибоко закорінений, втім, у традиціях нашого народного святочного дійства,

<sup>3</sup>Цит. за: Молодий театр.— К.: Мистецтво, 1991.— С. 255.

української карнавальної культури в цілому. Все це свідчить аж ніяк не про естетичний еклектизм, а, навпаки, про досить усвідомлене прагнення в межах порівняно малого часового інтервалу “переграти” хоча б основні віхи і явища європейської театральної історії. Звідси — й небувалий вибух творчої енергії молодого колективу, що ніби передчував свій близький кінець — принаймні в цій своїй якості. Втім, як передчував? В умовах постійної зміни влад і режимів у Києві, включно з “білим” денікінським і “червоним” муравйовським терором, “Молодий театр” і його працівники перебували в постійній “пограничній ситуації”, яка більш ніж реально вимагала від актора не “читання”, а “повної загибелі всерйоз” (Б. Пастернак).

Не слід забувати, що в рамках “Молодого театру” творчо працювали як режисери також Г. Юра, С. Семдор і В. Васильєв — люди значною мірою відмінних від Курбасових мистецьких принципів, що не перешкодило їм внести свою додаткову складову в колективну працю “Молодого театру”, що її доречніше все-таки було б назвати колективним подвигом. Назва одного з Курбасових текстів молодотеатрівського періоду (“На грані”) якнайкраще характеризує і життєво-реальну, і творчу ситуацію театру. Якщо Ю. Бобошко слушно наголошує, що Курбас у ролі Едіпа “приймав свій трагічний жереб, не втрачаючи сили духу, бо робив це в ім’я народу своїх рідних Фів”, як режисер при цьому вимагаючи від акторів синтезу, “злиття воедино музики слова, ритмізованої пластики і жести”<sup>1</sup>, і тим самим стаючи на шлях театру умовного, протиставленого життєподібним театральним формам,— то й саме півторарічне діяльно-творче існування “Молодого театру” можна розглядати під знаком всесильного і нищівного історичного фатуму. Ю. Бобошко відзначив роль античного хору, як довіреної особи, віддзеркалення думок і почуттів Едіпа, як співрозмовника, коментатора дії і дзеркала душі героя; цей засіб режисер застосовував і у виставах наступних років. Що ж, тут варто нагадати слова Йосипа Бродського з його нобелівської лекції про відмінність між трагедією античною і трагедією ХХ століття: “В сучасній трагедії гине не герой — гине хор”<sup>2</sup>. Можна уточнити: гинуть і герой, і хор.

\* \* \*

Про “Молодий театр” написано чимало. Це — спогади, щоденники, есе, інтерв’ю та листи безпосередніх його творців (С. Бондарчук, В. Васильєв, Г. Юра, П. Самійленко, І. Стещенко, С. Мануйлович, П. Нятко, Л. Болобан, В. Чистякова та ін.), і статті сучасників (П. Рулін, Д. Антонович, О. Дейч, Ю. Блохин, Ю. Смолич та ін.), і розвідки трьох останніх десятиліть (Н. Кузякіна, Ю. Бобошко, М. Лабінський, В. Гаккебуш, Н. Корнієнко, Н. Чечель та ін.). Однак найдостовірнішим свідченням про це справді феноменальне явище в історії нашого театру, безперечно, є все написане самим Курбасом у 1917—1919 роках. Приблизно півтора десятка його текстів цього періоду дають досить широке уявлення і про політичні погляди, і про характерні особливості мистецького самовираження Курбаса, і про його творчі пошуки, і про впливи таких художніх напрямків, як імпресіонізм, символізм, експресіонізм, футуризм тощо, і про непрості розв’язання проблем взаємодії режисера з актором, “розумним Арлекіном”, і про очевидну неспівмірність Курбасових пошуків самодостатньої театральності, мистецької умовності з намаганням частини колективу працювати у звичних формах психологічного, реалістичного театру. Як приклад, наведу хоча б лист Курбаса до групи товариства “Молодий театр”<sup>3</sup>, що, на жаль, доховався лише в уривках. Лист датується лютим 1919 року:

<sup>1</sup>Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас.— К.: Мистецтво, 1987.— С. 43.

<sup>2</sup>Бродский И. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы. В 2 тт.— Минск: Эридан, 1992.— Т. 2.— С. 458.

<sup>3</sup>Оригінал зберігається в архіві ІМФЕ, фонд 42, од. зб. 49. Перша публікація: Культура і життя.— 1986.— 7 груд. Ми друкуємо лист з певними текстологічними уточненнями.

“...Артист мусить постійно розвивати свої средства, виховувати їх і удосконалювати, щоб наблизити той час, коли його індивідуальність зможе вільно проявити себе без чужої помочі, коли він зуміє втілити те, що почуває, наскільки можливо без решти, і поспорити з автором і з режисером, во ім'я своєї індивідуальності. І тоді тільки спектакль може бути захоплюючим видовищем змагання індивідуальностей, а не картиною безвольної підлеглості режисера авторові, актора режисерові... Але для того треба щось вміти, і треба вміти щось бажати, себто розвинути талант.

І я вірив про себе. Одсунувши себе, як актора, на другий план (хоч не зовсім зрікаючись), оддати себе цій великій справі. Не задумуючись довго над своїм “досвідченням і підготовленістю”, почати працювати над собою як над режисером, спеціалізувати себе до певної міри і довести Незалежну студію, а з нею і весь “Молодий театр” до днів тріумфу і биткових зборів, котрі, я глибоко вірю, мусять прийти. Я віддаю себе вашому розвитку, як акторів, і “Молодому театрові”, як театрові революційному. Роблю це не так, як отрицающий себе плачущий Лазар (не Шевченко), а з повним захопленням віри в успіх задоволення себе і вас, і в обов'язок, котрий я зараз обставинами примушений сповнити.

Принципи моєї роботи будуть такі:

1. Скасування прем'єри: кожен спектакль є прем'єра, після якого, чи ж на слідуєчій репетиції роблять поправки і поліпшення. Спектакль і роль мусить жити для публіки і для актора, хоч би грало їх у 20-те.

2. Абсолютно ніяких компромісів з чим би то не було (реквізит, декорація). Спектакль об'являється, коли вже все готово.

3. Обов'язкова генеральна репетиція (а то 2 і 3) з реквізитом і декораціями.

4. Педагогічний бік в театрі мусить бути поставлено якнайширше. Танці чи пластика мусять бути в театрі щодня. Фехтування хоч двічі на тиждень. Систематичні заняття за Волконським.

5. Кожен актор мусить по змозі постійно мати свіжу роботу.

6. Всяка акторська робота ведеться в інтимному, приятельському порозумінні з режисером. Цей останній мусить завжди бути поінформований про бажання актора, могли давати йому ролі по схемі, потрібній для його розвитку, бути в курсі творчого життя актора і розвою його техніки і у всім йому допомагати.

Щодо §1, то режисер мусить бути дзеркалом актора і в той спосіб допомагати розвиненню самокритики в ньому, пізнанню себе і творчих своїх сил і засобів.

7. У виборі репертуару кермуюся не літературною вартістю, а театральною для наших часів.

...Але я вірю, що зможу винести цей великий тягар, який беру на свої плечі, вірю тому, що знаю, що нам тільки бракує роботи; що як робота буде дана, то ви одречетеся від міщанського провадження життя у вічному і безперервному спочивкові, і всієї своєї роботи не складете на режисера.

Я твердо переконаний, що коли нам не перешкодять нові гарматно-політичні обставини, то ніяке правительство (з виїмком хіба чорносотенного) не дасть нам загинути.

До праці, захоплень, досягнень!

Хай ніхто не кида театру в скрутний час, бо це час найгірший.

Жоден день хай не проходить без того, щоб кожен з вас не зробив кроку вперед.

Хай це буде нашим гаслом.

Цілую всіх у ваші збакирені бунтарством голови.

*Ваш і свій  
Лесь Курбас”.*

Як бачимо, в цьому дивом уцілілому листі акцентуються передусім завдання актора з погляду його фахового самовдосконалення, окреслено рамки практичної підготовки спектаклю, названо критерії вибору драматичного репертуару, наголошено на бунтарському характері творчої діяльності театру, на активізмі його працівників.

Інші Курбасові тексти молодотеатрівського періоду містять, зокрема, розгорнутий виклад проблематики становлення нового театру. Так, у статті “Молодий театр (генеза, завдання, шляхи)” з’ясовано глибокі причини виникнення новочасного за своєю суттю театрального колективу, висвітлено його “зворот прямо до Європи і прямо до себе, без посередників і без авторитетних зразків”; необхідність для модерного українського театру рішуче долати спадщину антиукраїнського режиму, — а до цієї спадщини, за словами Курбаса, належать “недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон”, атмосфера епігонства і дилетантства, в якій “жменька самостійних талановитих одиниць ламає своє життя, поневолі теряє індивідуальність, і, зживаючись з традиціями, старіється для всякого нового почину”. Курбас тут особливо наголошує на тому, що “революція відкрила нові перспективи і нові обов’язки” (статтю датовано 23 вересня 1917, отже, жовтневого перевороту ще не існувало в природі): “Ми не могли спокійно займатися деталями напівготового вже “Царя Едіпа”, коли на вулиці гриміло “Ще не вмерла”. І в цій же статті постулюється фундаментальний принцип творчої діяльності “Молодого театру”: “Мистецтво твориться не для сторонньої мети, а мета в ньому, в причинах його постання”. Пізніше, за часів, що настали після “Молодого театру”, театру вільних, тобто щойно визволених людей, — все було зовсім інакше.

Есеїстика Курбаса дає уявлення про розмаїття мистецьких впливів на його художню свідомість. Так, зокрема, у статті “Нова німецька драма” аналізується доробок німецьких драматургів-експресіоністів, хоч знайомство з їхньою творчістю зі зрозумілих причин відбувалося, сказати б, заочно — з літературних джерел, а не з театральної практики (Ю. Бобошко). Проте й ці, по суті, скупі відомості так чи інакше позначилися на Курбасовій режисерській практиці і молодотеатрівського періоду, і пізнішого часу.

Особливе значення для розуміння творчих засад Курбаса періоду “Молодого театру” мав “Театральний лист”, адресований уявній приятельці пані Ліллі. В ньому викладено міркування режисера про тогочасний стан театру, а також про перспективи його розвитку: це — своєрідна мініантологія думок тридцятирічного Курбаса, думок найчастіше дискусійних, інколи—парадоксальних, але завжди сміливих і вільних, ще не скутих жодною догмою чи ідеологією. Курбас відзначає загальне неблагополуччя в “театральному царстві”, посилаючись при цьому на Елеонору Дузе, Г. Фукса, Г. Крега, Ансельма Фейербаха, Ю. Айхенвальда, М. Євреїнова. Загрозу театрові сучасного світовідчужання, на думку Курбаса, становить реалізм: “Реалізм, навіть не доведений до кінця, ця найбільша протимистецька поява наших днів, всевладно запанував у театрі і паралізує всякий його творчий відрух... Не доведений до кінця реалізм, позбавлений всякої форми, жесту і слова, крайньо безстильний, всуміш із рештками сценічних традицій давно забутих епох, плачливий патетизм, як пафос, фальшиво невідчутний, всуміш із справжніми фотографованими життєвими формами—оце ті шаблони, в яких каменіє сучасне мистецтво...” Певна річ, під реалізмом Курбас розуміє сценічно-побутову імітацію життєвої реальності, театральну рутину й стійкі шаблони. Разом з тим у центрі уваги режисера — наголошення специфіки театру, утвердження рівноправності і самоцінності театру в колі інших мистецтв, — так, на його думку, література не повинна диктувати театрові свої закони. Нові покоління, що відзначатимуться сильною волею й індивідуальністю, мусять, вважає Курбас, забезпечити потужне відродження театрального мистецтва; цей новий, омріяний Курбасом актор не шукатиме людських типів для зовнішньої імітації: “Він піде шукати себе”. Можливо, найістотніше в “Театральному листі” — це бажання Курбаса побачити в майбутньому новітні форми театру, які вимагатимуть нового репертуару, коли п’єси чи лібрето писатимуться людьми театру, тими, хто сприймає і мислить світ крізь призму театральних засобів: “Не п’єсу писати будуть, а заповнюватимуть пустий простір сцени тим, що можна виявити тільки засобами сцени”. Певна річ, становлять значний інтерес і всі інші Курбасові тексти 1917—1919 років, причому не всі вони привертали до себе увагу театрознавців і істориків театру. В цілому, ґрунтовне

дослідження всього написаного та сказаного Курбасом — протягом усього його життя — віритися, справа близького майбутнього.

Наприкінці наведеного вище листа до групи товариства “Молодий театр” читаємо по-своєму знаменну фразу Курбаса про те, що перешкодити праці театру можуть “нові гарматно-політичні обставини”. Саме так: на час написання листа з-за Дніпра дедалі виразніше чулася канонада червоних військ, які в черговий раз наближалися до Києва. Дослідник Курбасового театру пише про те, що сталося далі, з суворою лапідарністю, що якнайкраще відповідає серйозності моменту: “У лютому 1919 року Київ визволила Червона Армія, і “Молодий театр” став радянським”<sup>1</sup>. Справді, яким ще міг стати театр у “визволеному” більшовиками місті?

\* \* \*

Після лютого 1919 року в Києві, крім червоних, побували і денікінці, і поляки (що їх у нас чомусь і донині називають “білополяками”: це слово, як і “білофінни”, є очевидним рудиментом сталінських “коротких курсів” історії); проте саме це лютневе захоплення Києва більшовиками стало вирішальним для долі “Молодого театру”. Різні очевидці й учасники подій по-різному цей момент висвітлюють.

Степан Бондарчук: “Ще курилися воєнні згарища, ще не встигли як слід розташуватися і на повну міць розгорнути роботу радянські установи, ще кияни, зокрема інтелігенція, не цілком отямилась і зорієнтувалися в подіях, а вже до готелю “Франсуа”, на розі Володимирської і Фундуклеївської вулиць, до похідного кабінету Голови Центрального Виконавчого Комітету України Володимира Петровича Затонського з’явилася делегація у складі трьох акторів-молодотеатрівців у складі П. Долини, М. Терещенка та С. Бондарчука з короткою, але виразною заявою: “Товаришу Голово ЦВК України! Нам доручено доповісти вам, що наш колектив “Молодого театру”, на чолі з художнім керівником Лесем Курбасом, вважають себе більшовиками на ділянці культурної роботи. Просимо розпоряджатися нашими силами!” Така заява, особливо на ті часи, була недвозначним і поважним політичним кроком. В. П. Затонський схвально сприйняв нашу заяву”<sup>2</sup>.

Поліна Самійленко: “Незабаром Червона армія визволила Київ і було встановлено радянську владу. Актори “Молодого театру” з великим піднесенням ставили вистави для червоноармійців. Пригадую такий випадок. У виставі “Тріх” В. Винниченка я грала героїню, а Семдор — жандарма. У сцені допиту Марії жандармом якийсь червоноармієць навіть хотів застрелити з рушниці Семдора, але його товариші по зброї перепинили вразливого глядача, що сприйняв умовність на сцені театру як дійсність. Дуже нам допоміг тоді комісар В. Затонський. “Молодий театр” було оголошено державним. Вперше у колективі запроваджувалось політнавчання, бо більшість наших акторів розуміли дуже поверхово і революцію, і народну владу”<sup>3</sup>.

Це були оцінки пізніші, з відстані кількох десятиліть. А ось як про це писав поет і театральний діяч Микола Вороний, який після об’єднання більшовиками “Молодого театру” з Державним у “Перший театр Української Радянської Республіки імені Шевченка” був якийсь час режисером окремих вистав і завідував літературно-художньою частиною об’єднаного театру; отже, його нотатки зроблено ще по свіжих слідах подій: “Молодий театр” два роки токанив жебрацьке життя, вбачаючи перед собою привид голодної смерті, і нарешті не видержав, “пішов до Каноси”, цебто обернувся до більшовицької влади з проханням, щоб і його також “націоналізували”. Більшовики взагалі дуже симпатизували “Молодому театру” за його революційний характер, але націоналізувати ще один інтелігентський український театр не схотіли”<sup>4</sup>. І ще: “Курбас... засновує “Молодий театр” і з легкістю морської піни перелітає з хреб-

<sup>1</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас.— К.: Мистецтво, 1987.— С. 50.

<sup>2</sup> Молодий театр.— К.: Мистецтво, 1991.— С. 155.

<sup>3</sup> Там же.— С. 199.

<sup>4</sup> Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика.— К.: Наук. думка, 1996.— С. 405.

та на хребет революційної хвилі... Мистецтво упокорюється єдино цілям пролетарської агітації, цілям виховання мас в комуністичному дусі, де нема місця для творчості індивідуальної, яку натомість заступає ніби творчість колективу”<sup>1</sup>.

Втім, хто краще за самого Курбаса міг би висвітлити саме цей момент переходу “з легкістю морської піни” між двома політичними силами, двома революціями, двома владами? Якихось подробиць цього моменту він, здається, не подає, але в статті “Шляхи “Березоля” і питання фактури” (1925) характеризує пройдений своїм театром шлях у такий спосіб: “Від ображеного українського націоналізму до служіння пролетаріатові, інтересам революції, від дрібнобуржуазної ідеології українського інтелігента до чіткого марксистського світогляду передового пролетаріату”<sup>2</sup>. Як бачимо, ці метаморфози відбулися не за Сквородою і не за Рудольфом Штайнером.

Втім, сучасна дослідниця Курбаса Неллі Корнієнко у своїй по-справжньому цікавій монографії (яка, поряд зі статтями В. Василька та згаданою книжкою Ю. Бобошка, мабуть, належить до найкращого з досі написаного про Курбаса) якраз про отой поворотний момент згадує в набагато м’якших, пастельно-приглушених тонах. Поразка української революції і перехід курбасівців у табір переможців описані так: “Лютий 1919 року до певної міри(?! — М. М.) змінив ситуацію в Києві. Нарком освіти В. Затонський сформував перший театральний відділ, ядром якого стали три молодотeatрівці — С. Бондарчук, М. Терещенко, П. Долина — то був акт визнання діяльності театру Курбаса і його соціальної спрямованості”<sup>3</sup>. Тут нема помилки? Йдеться про визнання театру владою — чи про визнання театром більшовицької влади, тобто про капітуляцію перед нею в рамках самим Курбасом (див. попередній абзац) окресленої “соціальної спрямованості”?

\* \* \*

Отже, все свідчить про те, що театр Курбаса без особливих вагань перейшов на радянські рейки.

Чому сталося саме так?

По-перше, не можна скидати з рахунку згаданого М. Вороним “привиду голодної смерті”: “привид” цей був аж ніяк не метафоричний, а навпаки, цілком реальний, позбавлений будь-якої умовності.

По-друге, не останню роль, мабуть, відіграло й те, що Курбасові та його акторам у разі неприєднання до нових господарів життя з усією очевидністю загрожувала доля тієї частини української інтелігенції, яку більшовики винищували, починаючи з 1918—1921 років: досить згадати імена композитора Миколи Леонтовича, поета Грицька Чупринки, художника Олександра Мурашка, вченого-помолога Лева Симиренка, письменника, літературознавця і політичного діяча Івана Стешенка, історика літератури, видавця і педагога Володимира Науменка... Цей ряд легко продовжити. Що заважало тоді “революційним матросам” або “частинам особливою призначення” розстріляти і Курбаса, і Юру, і Василька? Не означивши свою позицію, молодотeatрівці ще в тому ж 1919 році виявилися б “петлюровской контрой”, з усіма наслідками, що з того випливали.

По-третє, навіть якщо на мить вивести за дужки реальність червоного терору, все одно ніщо в 70-річній історії радянської України не свідчило про саму можливість існування в ній нерадянського театру. Театрові, як мистецтву, покликаному “виховувати маси” відомо в якому дусі, відводилося хіба що місце в “надбудові”, тобто в ідеологічному обозі комуністичної (а у випадку України — колоніальної комуністичної) влади.

Все це так, але це ще не все правда. Причини переходу Курбаса і всього “Молодого театру” в більшовицький табір були і глибші, і серйозніші.

<sup>1</sup> Там же. — С. 456—457.

<sup>2</sup> Курбас Л. Березіль. — К.: Дніпро, 1988. — С. 247.

<sup>3</sup> Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К.: Факт, 1998. — С. 99.

Справа в тому, що театр Курбаса кінця 10—20-х років був за своєю природою яскравим явищем бунтарського — стихійно-революційного, антибуржуазного “лівого” мистецтва. Його театр був, без сумніву, театром європейського мистецького авангарду і, судячи з усього, в цій якості ясно себе усвідомлював.

Мистецький авангардизм був внутрішньо тісно пов’язаний з революційними переворотами ХХ століття: переворотом соціально-політичним, економічним і, певна річ, естетико-художнім. Революційний переворот, що на нього свідомо чи несвідомо працювало не одне покоління європейської (і зокрема української і російської) інтелігенції, що супроводжувався “революцією в мистецтві”, охоплював усю ідеологічну сферу і був спрямований проти всієї “буржуазної”, “міщанської”, “прозаїчної”, “консервативної”, “старої” художньої культури. Не забудьмо, що проти останньої повставали ще предтечі “лівих” експресіоністів, футуристів, конструктивістів, сюрреалістів і т. п. — символісти. Адже, як ми знаємо, “у світоглядному плані символізм був по-своєму шаленою реакцією на позитивізм, у плані естетичному — такою ж реакцією на натуралізм; причому позитивізові символісти надавали розширювального тлумачення, в їхньому сприйнятті й трактуванні він поставав як якийсь універсальне духовне та розумове вираження “буржуазної епохи”, з її грубим матеріалізмом та бездуховністю, з її переможним меркантилізмом і плоским раціоналізмом”<sup>1</sup>. В авангардистському мистецтві, яке стало законним спадкоємцем символізму, зокрема в мистецтві театральному, в контексті соціальної революції та всіх інших спроб здійснення соціалістичної утопії на перший план виходили прагнення “довести до кінця зруйнування старого мистецтва” (тобто в нашому випадку — “старого”, читай класичного українського театру), зруйнування “старого світу” в цілому; набувала актуальності внутрішня необхідність революційного митця брати пряму участь у революційному ж перетворенні дійсності, і зокрема “свідомості мас”, творити нове, “пролетарське” мистецтво, як платонівський прообраз “нового світу”, вільного від “буржуазного філістерства” та “дрібновласницької ідеології”.

Справді: як було Курбасові не оголошувати себе “більшовиком на ділянці культурної роботи”, борцем за “виховання мас у пролетарському дусі”, коли навіть прекраснодушні УНРівські соціалісти, такі, як В. Винниченко і С. Петлюра, вірні у монастирях епохи, віддавали свою данину міфів про визвольну місію пролетаріату, з усіма наслідками, які випливають для театру з “революційних конфліктів” та “боротьби нового зі старим”: “В інтересах більшої свідомості народних українських мас, і перш усього—українського пролетаріату, що стоїть один на сторожі розвою цілого нашого народу, треба побажати, щоб українська драма стала драмою боротьби, соціальних катастроф, революційних конфліктів, щоб вона розробляла,— пригадуємо аналогічні бажання талановитого російського публіциста Луначарського, висловлені ним щодо російської драми,— нові теми: “боротьби, титанічних поривань і упертості, новаторства, то гнівного, то з ясною усмішкою”, передового борця народних мас — пролетаріату”<sup>2</sup>.

Курбас, судячи з усього, ніколи не піддавав сумніву вікопомну авангардову парадигму. Я принаймні не пригадую жодного Курбасового тексту, де б він всерйоз засумнівався щодо очевидної для нього переваги “нового” над “старим”, “революційного”, “пролетарського” — над “консервативним”, “буржуазним”, “прогресивного”, “передового” — над “відсталим” чи “реакційним”.

Парадокс, однак, полягає в тому, що суспільний переворот на одній шостій частині земної кулі (в самій Росії та в тих її колоніях, які шляхом “громадянської війни” були силоміць втягнені в реалізацію російських суспільних проектів,— отже, і в Україні), переворот, значною мірою підготовлений, напрацьований “лівою”, “передовою” частиною спектру культурно-мистецьких та політичних сил, на практиці означав катастрофу — історичний провал у дохристиянську, рабовласницьку архаїку. Росія та більшість її колоній з перемогою більшовиків опинилися в світі, який змушує зга-

<sup>1</sup>Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили.— К.: Мистецтво, 1985.— С. 249.

<sup>2</sup>Петлюра С. Статті.— К.: Дніпро, 1993.— С. 54.



дати давньосхідні деспотичні імперії, царства, здавалося б, давно забутих Ассаргонів, Навуходоносорів та Ашшурбанапалів.

Те, що європейські “ліві” захоплено називали “досі нечуваним експериментом” на шляху до вселюдського щастя, “будовою нового світу”, насправді мало яскраво виражені архаїчні риси. Ось найголовніші з них: абсолютна влада напівбезумного деспота, який прийшов до влади “силовим” шляхом; гіпертрофований чиновницько-бюрократичний апарат, який підтримує вождя і в усьому чинить його волю; постійний геноцид, масовий терор, жертвами якого є мільйони й мільйони супротивників влади — і реальних, і вигаданих; обоження володаря, що сягає меж екстатичного релігійного почуття або має характер колективної параної, аж до сакральних поховань мумій обожнюваних вождів у піраміді-мавзолеї та періодичних сходжень на мавзолей (подобу вавилонського зіккурата) вождів-жерців у строго визначені врочисті моменти календарного циклу; примусовий характер “суспільно корисної” праці мільйонів ув’язнених і масові вбивства тих, хто цієї праці не виконував; вкрай низький рівень механізації трудових процесів; нечувано низька ціна людського життя; мілітаризація суспільства; військова експансія по всіх напрямках, де це було можливим; створення з цією метою великих армій, необхідних для наступальних війн; мобілізація підконвойних “трудова армій”, потрібних для здійснення амбітних “проектів віку”; побудова грандіозних іригаційних споруд та каналів на кістках сотень тисяч і мільйонів жертв; винищення освічених і суспільно активних верств, у першу чергу на завойованих територіях; переселення до столиці або центрів військової промисловості тих висококваліфікованих працівників, які могли принести якусь користь переможцям (реальні високотехнологічні прориви, — атомна енергетика, ракетна техніка, космос, — були переважно в галузях, прямо пов’язаних із військовим виробництвом); зруйнування культур і виселення цілих народів з їхньої історичної батьківщини, з перспективою їхньої повної асиміляції або знищення; зруйнування природного середовища проживання “малих” народів; організація голодоморів як доповнення до масового терору в потенціально не до кінця впокорених колоніях або “провінціях” (Україна, Казахстан, Дон, Кубань та ін.); тотальний нагляд за всім населенням і по можливості за кожним громадянином зокрема; систематичне “промивання мізків” шляхом невинної багаторічної пропаганди, заснованої на прямій або завуальованій брехні; виховання нових поколінь у дусі “беззавітної відданості” вождеві та деспотії, яку він уособлює.

Таким чином, символістична “соборність” за посередництва футуристів, експресіоністів, лефівців тощо у реальному житті 20—30-х років здійснилась як колективний ентузіазм та колективний безум об’єднаних єдиним поривом і єдиною волею “трудова маса”; символістське “діонісійство” та “синтез християнства та язичництва” в дусі Вячеслава Іванова або Рудольфа Штайнера увійшли в життя як дикі оргії безумців, що руйнували храми, палили ікони, вбивали священників; “надлюдина” ніцшеанського стибу, прихід якої у нас звітували і російські, і українські речники “нового” мистецтва рубежа століть, “вагомо, грубо, зримо” постала в подібні “нової людини”: більшовика, енергійного будівничого соціалістичної — комуністичної кривавої утопії.

Не можна не наголосити на тому, що західні демократії в цілому спокійно, а то й схвально поставилися до більшовицького “соціального експерименту”, а “ліва громадськість” прямо пов’язувала з ним свої сподівання і свою активність. Так, виправдання паризьким судом більшовицького агента Шварцбарда, вбивці Симона Петлюри, послужило сигналом кремлівським вождям, що можна сміливо фабрикувати процес СВУ і широко розгорнути винищення без суду й слідства української інтелігенції (поки що позапартійної) та української автокефальної церкви — Захід зрозуміє потребу новаторства... Не слід забувати, що саме в 1933 році США визнали СРСР і встановили з ним дипломатичні відносини. Це був рік чи не головного сталінського “експерименту” — голоду-геноциду на Україні. Це був і рік арешту Курбаса.

Ставши “більшовиком на ділянці культурної роботи”, Курбас великою мірою перестав бути митцем, вільним у своїх творчих устремліннях. Певна річ, уже перша його вистава в “Першому театрі Української Радянської Республіки імені Шевченка” — “Танець бюрократів” Р. Біринського (прем’єра — в лютому 1920 р.) — відзначалася “революційною” тенденційністю: у фарсі було висміяно царського генерал-губернатора, який інсценізував замах на себе, щоб привернути увагу начальства. Новий, набагато масштабніший і поворотний для Курбасового театру задум — втілення на сцені Шевченкових “Гайдамаків”<sup>1</sup> — ще більшою мірою ніс у собі момент політичного дійства: “Вистава... стала полум’яним закликком до боротьби з білопольськими інтервентами, показана червоноармійцям, сприймалася ними як заклик до бою. “Кари панам, кари!”—скандував слідом за героями твору глядний зал. Постановку Курбаса одностайно було прийнято як справжній маніфест нового радянського театру, символ його політичного спрямування, мистецького новаторства”<sup>2</sup>. У 1920 році театр Курбаса “Кийдрамте” цілком реально опинився в червоноармійському обозі і харчувався пайком 45-ї дивізії. Як згадував згодом В. Василько про перебування театру в Білій Церкві, “ми товаришували з героями боїв за радянську владу, були присутні на судах над ворогами революції, які відбувалися в приміщенні театру”<sup>3</sup>. До суду над СВУ в приміщенні харківської опери лишалося цілих десять років, але театри, як бачимо, вже в 1920 р. пристосовувались до більшовицьких судилищ. Втім, і це десятиріччя не слід вважати таким собі ренесансом, щасливою добою наркомівської українізації. Так, у травні 1921 р. відбувся процес “Української партії соціалістів-революціонерів” (так звана “справа Голубовича”), у 1924 р.— процес “Київського обласного центру дії” (найвідоміший зі звинувачених—академік М. Василенко), у 1927 р.— процес “Української національно-козацької партії”, у 1929 р. були засуджені члени “Комітету визволення України”. Частина засуджених на цих процесах була розстріляна. Тотальний терор, однак, був ще попереду.

Як на мене, особливий інтерес становлять нечисленні, але тим більш дорогініні відомості про те, як сприймався перехід Курбасового театру на бік більшовиків українськими селянами, тими, кому мав би нести світло театр новаторів. Пошлюся знов-таки на нецензурований машинопис мемуарів В. Василька:

“До Умані приїхав представник села Дзензелівки і попросив нас приїхати до них на тиждень з виставами. Село святкувало храм, і тому нас запросили. Збори і квартири акторам вони гарантували. Для нас це була дуже вигідна пропозиція, і ми згодились. У домовлений день приїхало декілька підвод і перевезли нас до Дзензелівки. Акторів одразу ж розібрали по хатах. У селі прекрасний сільбуд, а в ньому зала на 250 місць і невеличка, але пристойна сцена, навіть з кімнатою для акторів. Тоді це було ще вдивовижу. Але що нас всіх надзвичайно вразило, це те, що портал театру, завіса й декорації були мальовані в імпресіоністичній манері! Виявилось, що дочка одного з селян художниця<sup>4</sup> і все зробила власними руками. Ми довго розмовляли, що

<sup>1</sup> Див.: Довбищенко Г., Лабінський М. Поема народного гніву.— К.: Мистецтво, 1972; Довбищенко Г., Лабінський М. На сцені “Гайдамаки”.— К.: Мистецтво, 1989.

<sup>2</sup> Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас.— К.: Мистецтво, 1987.— С. 60.

<sup>3</sup> Василько В. Замість передмови.— У кн.: Лесь Курбас. Спогади сучасників.— К.: Мистецтво, 1969.— С. 10.

<sup>4</sup> Цей уривок з Василькових спогадів я дозволю собі прокоментувати трохи докладніше. Художниця, про яку згадує Василько,— Ганна Никонівна Москаленко (дівоче прізвище — Бабенко, за другим чоловіком — Солоха, 1883—1982), бабуся з батькового боку автора цієї післямови. Вона не була місцевою селянкою, а походила з уманських міщан, на початку 1900-х років навчалася у художній школі в Мюнхені (цим пояснюється те, що Василько назвав імпресіоністичною манерою декорацій). Від неї я дістаю перше уявлення про Курбаса, якого вона згадувала з великим пієтетом, особливо відзначала уманські вистави “Макбета” і “Гайдамаків”. У Дзензелівці вона викладала малювання. Як видно з ар-

як би добре було, коли б у кожному селі був такий будинок, де б театр міг давати вистави. Почали ми п'єсою “Невольник” і мали величезний успіх. Другого дня, коли ми зійшлися до театру й почали розповідати одне одному, як кожний влаштувався, виявилось, що всі хазяї годують нас безкоштовно і вважають актора своїм дорогим гостем.

Минуло декілька місяців. Банди були ліквідовані, і політвідділ знову послав наш театр для обслуговування сіл. Після кількох сіл, де нам жилося неважно, потрапляємо нарешті до такої нам гостинної Дзензелівки. Кожен, пам'ятаючи гостинність хазяїв, старається попасти на постій до своїх знайомих. Але тепер ми “непрошені” постояльці. До хати пускають, але ставлення до нас зовсім інше. Ніхто не частує, не запрошує до столу, одмовляються продати щось з їжі, кажуть, що вони самі нічого не мають. Це була демонстрація проти нашого приїзду, бо нас послало командування червоної армії.

Але ж ми актори! Кожен знаходить до такого становища своє пристосовання. Актор Гайворонський після вистави, перед тим, як лягати спати, довго голосно молиться Богу, хреститься, б'є поклони і... на третій вечір хазяйка не витримала, розчулилася і, сказавши, що це “своя людина”, як же їй не дати поїсти, з дозволу свого чоловіка нагодувала постояльця” (стор. 377—378 машинопису).

Ось вона, зустріч щиросердих селян із винахідливим “революційним митцем”, що його прислали “нові люди” з політвідділу 45-ї армії! Певна річ, селяни Дзензелівки не знали, що несе їм “робітничо-селянська влада”, але інстинктивно відчували найгірше. Як тут не згадати обмін думками між Дядьком Тарасом і Мокієм з Кулішевого “Мини Мазайла”: “Їхня українізація — це спосіб виявити всіх нас, українців, а тоді знищити разом, щоб і духу не було...” — “Провокація. Хто стане нищити двадцять мільйонів самих лише селян-українців, хто?” Микола Куліш, подібно до безхитрісних дзензеліян, очевидно, так само не знав того, що знала його душа.

\* \* \*

Театр Леся Курбаса “Березіль” проіснував неповних дванадцять років — з весни 1922 по осінь 1933 року. Це був найактивніший період Курбасового творчого життя: за цей час він підготував до двох десятків своїх вистав, а також тією чи іншою мірою керував виставами своїх учнів, помічників та колег — Ф. Лопатинського, Г. Ігнатовича, В. Василька, П. Берези-Кудрицького, Б. Тягна, Я. Бортника, В. Інкіжинова, В. Склярєнка, К. Діхтяренка, Л. Дубовика, Б. Балабана<sup>1</sup>. Саме в березільський період розкрилися найхарактерніші прикмети режисерської праці Курбаса-новатора, що надали його театрові самобутнього творчого обличчя. І це при тому, що “Березіль” був театром передусім і в першу чергу політичним, активним носієм і пропагандистом утопічної комуністичної ідеології та “революційного” мистецтва.

Мабуть, найсерйознішу спробу якось упорядкувати, каталогізувати (певна річ, без жодних претензій на вичерпність) режисерський досвід Курбаса в його “бере-

хнів “Кийдрамте”, у Дзензелівці з 12 по 14 листопада 1920 р. було показано вистави: “Невольник” і “Пошились у дурні” М. Кропивницького, “Панна Мара” і “Гріх” В. Винниченка. Уманська газета “Вісті” за 14 листопада 1920 р. повідомляла: “Трупа Київського драматичного театру перервала на кілька днів вистави в Пролетарському театрі і виїхала в село Дзензелівку. Дзензелівка — це одне із кращих сіл на Україні: є там політехніка, трудова школа 2-ї степені, кооператив, театральна зала; була й декоративна художня студія, однак її закрито. Тепер працює в Дзензелівці уманська художниця Москаленко. Як бачимо, в такому селі напевно знайдеться поважне число відвідувачів вистав Київського драм. театру... Як довідуємось, передбачається націоналізація Київського драматичного театру, в якій справі тов. Лесь Курбас виїхав до Харкова”.

<sup>1</sup> Курбас Л. Березіль.— К.: Дніпро, 1988.— С. 487—490.

зільський” період зробив В. Василько<sup>1</sup>. За Васильком, у Курбасовій системі праці з актором, зокрема, наявні такі “штандпункти” (часто вживаний Курбасом термін):

Актор-митець і створений ним образ — це різні речі; сучасний актор не ототожнює себе з роллю, а об’єктивізує її. Сценічний твір—образ, утворений актором, хоч він і твориться його свідомістю, почуттями, нервами, голосом, рухами, темпераментом,— мусить бути об’єктивізований, тобто існувати окремо як зроблений художній твір і не залежати від життєвих настроїв та переживань актора як людини.

Мистецький твір, у тому числі і створений актором образ, існує тоді, коли він втілений у чітку, зафіксовану форму. Вміння виявити своїм тілом, жестом, голосом, темпераментом у певній зробленій формі максимум не життєвих (натуралістичних) рефлексів, а глибоко внутрішніх нюансів і прагнень,— це і є об’єктивізація ролі.

Актор повинен вміти зафіксувати зроблене.

Згідно з законом виразності, щоб тисяча присутніх у театрі могла побачити жест, рух актора, його мімічний вираз, треба навчитися робити їх виразно, тобто більш підкреслено, ніж то буває в житті, вміти відбирати промовисті, виразні жести і користуватися ними.

Закон ощадливості: мінімум засобів — максимум враження, впливу на глядачів у театральному мистецтві діє беззастережно. Не можна засмічувати роботу зайвими рухами, треба відбирати лише конче необхідне, виразне, забувати про свої власні, індивідуальні рухи.

Закон сприймання світу, що складається з трьох, більш елементарних процесів: 1) сприйняття — тобто того, що почуто, побачено або відчуте (нюхом, дотиком, смаком); 2) усвідомлення — тобто оцінки, вирішення; 3) реакції дії — вчинком чи словом.

Закон послідовності діяння. На сцені актор повинен робити все чітко, послідовно, доступно для сприймання глядача. Геть рефлексивність і хаотичність! Кожний рух на сцені має свій малюнок, свої знаки зупинок: коми, крапки, тире тощо. Як виняток, бувають і раптові реакції, але на сцені вони обов’язково психологічно насичені, свідомо зроблені актором.

Закон мотивації. Усе, що робить актор на сцені, має бути доцільним, виправданим логікою поведінки дійової особи, вмотивованим не лише психологічно, але й фізіологічно. Жоден рух, жест, вчинок актора не повинен бути випадковим, а мати свою причину. Треба навчитися виявляти ці причини. Найважче розкрити рух думки на сцені. Це вершина майстерності психотехніки актора.

Закон перспективи. Інакше його можна назвати законом архітекtonіки сценічного твору — чи то мімодрами, чи монолога, чи навіть цілої ролі. Суть його полягає в умінні розташувати матеріал за законом розвитку почуття, дії, думки, визначити ударні місця ролі або монолога (ікти), свідомо використовувати засоби виразності.

Закон ритмічності. Враження від роботи актора може бути сильнішим і слабшим, але обов’язково безперервним. Це досягається ритмічністю виконання. У ритмі немає порожнечі, пауза—теж ритмічна величина. Малюнок ролі повинен мати ритмічну лінію, “переливатися” з виразу у вираз, як процес творчості, а не складатися механічно з набору акторських прийомів.

Закон контрастів, світлотіні. Кожне явище, характер, вчинок треба показувати в розвиткові, зміні, а це значить — у боротьбі протилежностей — контрастів сили й слабості, тьми й світла, горя й радощів, висоти й глибини — виявляється динамічність дії. Потрібно навчитися компонувати свою роботу за контрастами, за протиставленням.

Однією з принципових засад системи Курбаса був метод перетворень, що надає дійсності нового вигляду — нового щодо життєвих форм, до яких звик глядач. Лівий театр прекрасно розбирається в реалістичному методі відтворення життя, але не скочується до побутового театру, до ілюстрації дійсності, до пасивного побутописання. Для його творчості побут є не змістом, а матеріалом, і то лише остільки, оскільки він потрібний для виявлення певної ідеї. Метод перетворення тому й зветься пере-

<sup>1</sup>Лесь Курбас. Спогади сучасників.— К.: Мистецтво, 1969.— С. 14—19.

творенням, що він не наслідує звичних для глядача форм життя, не створює ілюзії дійсності, а так подає подію на сцені, виводить її в такому вигляді, в такій відмінності, в такому перетворенні, яке б викликало найбільшу кількість асоціативних та аперцептивних процесів і цим активізувало розуміння вистави. Перетворення — це образне іносказання, часом метафора, перенесення; це образний вияв суті поняття, події засобами театрального мистецтва. Переживання перетворюють на дію, поняття — на образ, підсвідоме — на відчуття, видиме. Перетворення намагається у звичайному, звичному знайти новий, більш глибокий смисл і цим привернути до нього увагу або розкрити якусь ідею. Справжнє художнє перетворення ніколи не може бути надуманим, раціоналістичним, а лише образно-емоційним і органічно виникати з розвитку дії на сцені: зі змісту п'єси, стосунків дійових осіб, характеру і режисерського плану постановки, творчої індивідуальності актора та його майстерності. Воно не повинно виявляти малу правду, побутову дрібницю, психологічний нюанс. Ні, перетворення — це засіб поглиблення змісту, засіб насичення ролі чи постановки великою правдою, засіб розкриття ідеї.

Принципи й закони, сформульовані Курбасом у процесі праці з акторами, у більшості своїй не були його винаходом у точному розумінні слова: вони в тій чи іншій формі існували в європейській театральній практиці й раніше, проте саме Курбас вперше почав систематично застосовувати їх у практиці української сцени, беручи до уваги і її специфіку, і особливості конкретного етапу нашої історії, що йому “революційний театр” (ще один часто вживаний Курбасом термін) мав строго відповідати.

\* \* \*

Навряд чи буде помилкою сказати, що і в “березільський” період умови для праці Курбасового театру були якнайнесприятливіші, попри більше зовнішнє благополуччя порівняно з роками війни. Трагедія Курбаса-творця і більшовицькому соціумі не перестає бути трагедією від того, що він сам зробив свій вибір у 1919 році, а в наступні роки не скористався з можливості емігрувати, яка ще певний час існувала.

Якщо придивитися ближче до деяких істотних, сутнісних прикмет новітньо-рабовласницького царства більшовиків, легко помітити, що життя в ньому великою мірою йшло під знаком воскреслого маніхейського<sup>1</sup> дуалізму: непримиренної боротьби сил світла і сил темряви. Нагадаю, що згідно з доктриною “великого вчителя” Мані (III ст.), який проповідував у Персії, Середній Азії та Індії, світ складається з двох рівноправних буттєвих начал — Світла (Добра) і Пітьми (Зла); кінцем історії мусять стати визволення Світла, полоненого Пітьмою, і вирішальний двобій Князя Світла — Ормузда з Князем Пітьми — Ариманом і загибель матеріального світу в космічному полум'ї — світовій пожежі. В I тисячолітті нової ери маніхейство було поширене від Китаю до Іспанії, зокрема було панівною релігією в Уйгурському царстві. Те, що у нас кілька десятиліть називалося “класовою боротьбою”, “класовим підходом” і означало винищення мільйонів людей за “класовою” або псевдокласовою ознакою, мало безсумнівний маніхейсько-дуалістичний характер, не без присмаку пізньої апокаліптики.

“Класова” парадигма більшовицького царства в Курбасовому театрі “Березіль” (як, по суті, і в інших театрах тодішнього СРСР) була визначальною і з кожним новим спектаклем повторювалась і відтворювалась, хоч художні засоби її втілення, природно, були різними і еволюціонували.

Справді, що, як не двобій пролетарського (або незаможницького) Ормузда з буржуазним (а в межах Країни Рад — міщанським, непманським або куркульським) Ариманом зображено у таких Курбасових виставах, як “Жовтень” (де перед очима глядача проходять нестерпні страждання гноблених пролетарів, що прагнуть визволитись від царату, розкішний бал буржуазії та повсталі робітники, що на бал врива-

<sup>1</sup> Від сирійських слів “Мані хайя” — “Мані живий”.

ються, змова контрреволюції та перемога пролетаріату, радість визволення і дружна впевнена праця); як “Рур” (хижий Капітал зазіхає на радянську землю, а також посилає військо анексувати Рур, гра в карти Капіталу зі Смертю; нарешті, червоноармійці допомагають солдатам Капіталу скинути з очей пов’язки, побачити світло і разом виступити проти класового ворога); як “Газ” (гротескні буржуї у фраках і юрби пролетарів у робочих робах; загибель гноблених трударів внаслідок вибуху газу — і фінал, у якому робітнича маса вдихає нове життя у зруйнований завод, у дусі соціалістичної відбудови та індустріалізації); як “Джیمмі Гігінз” (тут знов-таки протистоять пролецові робітники і імперіалістичні держави з їхніми посіпаками-експлуататорами). Чи не задовгий цей одноманітний перелік? Я назвав лише чотири Курбасові спектаклі, але з таким же успіхом міг би довести рахунок до кількох десятків, згадавши й зроблене учнями Курбаса в цей період: не було, та й не могло бути жодної вистави, включно з “Народним Малахієм” і “Миною Мазайлом”, що існувала б поза координатами цієї класової “бінарної опозиції”. (Навіть у “Макбеті”, заново поставленому в 1924 р., блазень сипав жартома про повалення царя, Лігу Націй, релігійні забобони, тобто так само викривав підступи Аримана.)

Тільки в названих рамках, на марксистсько-ленінській світоглядній основі й могло здійснюватись Курбасове новаторство, від “Жовтня” до “Загибелі ескадри” О. Корнійчука—чи не найвідомішої спроби в дусі “Короткого курсу”, м’яко кажучи, тенденційно зобразити на сцені епізод з української революції 1917—1919 років<sup>1</sup>. Курбас, як відомо, брав участь у режисерській підготовці названого спектаклю, підказував О. Корнійчукові та режисерові — Б. Тяглові окремі сценічні ефекти, редагував I і III дії, а також фінал. Сумно говорити про такий ось прихід Курбаса до сталінського “соцреалізму”, але так було: про це сам О. Корнійчук розповідав Л. Танюкові в 1964 і 1969 роках<sup>2</sup>.

\* \* \*

Від початку 1960-х років, коли слідом за політичною реабілітацією Курбаса (1957) почалися перші спроби його реабілітації творчої (такі, як здійснена В. Васильком постановка “Гайдамаків” в інсценізації Курбаса 4 березня 1961 р., вечір пам’яті Курбаса в Харківському театральному інституті 12 листопада 1961 р., виступ О. Корнійчука на письменницьких зборах у Києві 21 листопада 1961 р. з вимогою повернути Україні її геніального режисера, вечір пам’яті Курбаса 14 травня 1962 р., підготовлений Клубом творчої молоді при Київському міськкомі комсомолу),— намітилася тенденція, що її я умовно назвав би “шістдесятницькою” або “катеемівською”. Нема чого й говорити: завдяки зусиллям В. Василька, М. Лабінського, Л. Танюка, Н. Корнієнко, Н. Кузякіної, Ю. Бобошка, Р. Скалій, багатьох інших у 60-х роках з Курбаса було поступово знято облудні політичні ярлики та звинувачення, що тяжили над ним, його пам’яттю і доробком протягом попередніх десятиліть: адже Курбас таки не був ні “буржуазним націоналістом”, ні “формалістом”, ні “прихованим ворогом” радянської влади. Навпаки. Проте в шістдесятницькій системі координат, в умовах спочатку “відновлення ленінських норм” (за часів Хрущова), а згодом і повзучої ресталінізації (за часів Брежнєва), театрознавці, природно, позитивно оцінювали творчу працю Курбаса в рамках більшовицької парадигми,— так, немовби його театр не сприяв об’єктивно утвердженню і зміцненню у свідомості широких мас “революційних”, “партійних”, “ленінських”, “класових” начал, а значить, і відповідної суспільної практики. Певна річ, Курбас не був ворогом “нового ладу”, як про це безліч разів писали кон’юнктуристи 30—50-х років; але не був він і таким собі бунтарем проти “засад партійності”,

<sup>1</sup> Про реальні історичні обставини подій, у перекрученому вигляді зображених О. Корнійчуком, див., наприклад: Підлущкий О. Загибель ескадри.— Дзеркало тижня.— 2001.— № 13 (337).— 31 березня.

<sup>2</sup> Танюк Л. Марьян Крушельницький.— М.: Искусство, 1974.— С. 112—113.

яким його нерідко зображують у шістдесятницьких, а ще більше емігрантських театрознавчих студіях. Ось приклад того, як писали про Курбасову постановку “Диктатури” І. Микитенка зарубіжні прибічники такого підходу: “Він вирішив побороти: побороти п’есу, побороти її вислуженого автора, побороти партію й уряд та їх диктатуру над мистецтвом”<sup>1</sup>. Хоч як це дивно, подібні думки виразно перегукуються з присудами вульгарно-соціологічних писань 30-х років: “Такі п’еси, як “Диктатура” Микитенка, потрапивши до Курбаса і пройшовши через його експресіоністську методу, з’являлись на сцені з вихолощеним революційним змістом. Вони деформувались в основній своїй ідейній суті”<sup>2</sup>. Гаразд. Але як про цю ж “Диктатуру” пишуть курбасознавці-шістдесятники? “Застосований Курбасом прийом дав режисерові змогу сховати одні Микитенкові тексти за музикою, інші — перетлумачити через спів або речитатив, надавши їм іноді цілком протилежного звучання”<sup>3</sup>. Виходить, таки правий був С. Щупак: Курбас переробив “Диктатуру” на свій копил (і тому він — ворог); Н. Корнієнко, по суті, каже те саме, тільки з протилежним знаком (і тому Курбас — друг усім нам, прогресивно налаштованим прибічникам прав і вольностей). Добре. Але чому б при цьому не вислухати ще й самого Курбаса? Адже про свою працю над “Диктатурою” він говорив не раз, причому не завжди для преси, і його слова до нас дійшли. Отож: “Ми поглибимо ідею диктатури пролетаріату, доведемо виставу до філософського звучання. Ми поставимо високопатетичний агіт. Пафос класової боротьби треба виявити відповідними формами” (запис В. Василька, січень 1930 р.). “Завдання по п’есі: поглибити тему “Диктатури”... Хлібозаготівля є фабула, і тільки на ній, як на фабулі, розгорнути ідею “Диктатури” (режисерські настанови до п’еси “Диктатура” І. Микитенка, 2 січня 1930 р.). “Велика тема. Тема справжня і потрібна. Ми всі знаємо, що таке диктатура, але мало хто з нас спиняється на ній, як факти порядку пізнання” (запис Ф. Радчука, весна 1930 р.). “Диктатуру” Микитенка “Березіль” ставить, як спробу намітити перші віхи революційного музичного видовиська, що має в майбутньому заступити сучасну оперу... Революція в опері мусить вийти саме з драматичного театру і втілитися в новій категорії синтетичного спектаклю, що цілком відповідатиме всій добі диктатури пролетаріату” (Л. Курбас, газета “Пролетар”, 31 травня 1930 р.). Хочеться запитати: де тут вольності? де права? де намагання “побороти партію й уряд та їх диктатуру над мистецтвом”? Автор п’еси, на думку режисера, написав її “в жанрі соціально-побутової драми”. За Курбасом, реалістичної драми мало: треба, використовуючи музику<sup>4</sup>, в музичному ключі (“тут приблизний фон — нюанси Скрябіна”) піднести до філософського звучання, розширити і поглибити “ідею диктатури пролетаріату”. Тобто завданням Курбаса було поставити мистецьке дійство, в якому мусило бути багато речитативів, широка палітра симфонізму (див. про це докладніше в нашому виданні — статтю музикознавця Діани Лабінської “Музичне” в театрі Леся Курбаса”), багато музичної драматургії — але не було й не могло бути правди про “великий перелом”, яким він був насправді, про реальну трагедію українського селянства — власне, найбільшу трагедію української історії. Натомість був великий обман (аж ніяк не Курбасом придуманий, але Курбасом

<sup>1</sup>Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Е. В масках епохи. Йосип Гірняк.— (Б. м.): 1948.— С. 33.

<sup>2</sup>Щупак С. Творчі завдання радянської драматургії.— За марксо-ленінську критику.— 1934.— № 7.— С. 6.

<sup>3</sup>Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього.— К.: 1998.— С. 371.

<sup>4</sup>Приблизно за рік до постановки “Диктатури” Курбаса, з весни 1929 р. В. Мейерхольд у своєму театрі працював над агітаційною п’есою І. Сельвінського “Командарм 2” і висловлювався про це так: “Ми намагаємося показати цю п’есу, як твір музичний... Мені здається, що цю п’есу треба розігрувати, як певну ораторію. Все це буде у трактуванні музичного порядку”. (Мейерхольд В. Э. Статті, письма, речи, беседи. Часть вторая. 1917—1939.— М.: Искусство, 1968.— С. 180). Прем’єра відбулася під час гастролей театру Мейерхольда в Харкові 24 липня 1929 р. Чи був на ній Курбас? Якщо навіть не був, то не знати про неї він не міг.

повторений і мистецьки втілений): міф про “класового ворога”, “куржуля”, як нібито винуватця всього, що сталося з українським селянством у 1929—1933 роках.

Трагедія Курбаса, — і тепер немає причин цього прямо не визнати, — це не тільки його соловецьке ув'язнення і загибель від кулі капітана НКВД Матвеева під час масового розстрілу соловецьких в'язнів на ознаменування 20-ї річниці більшовицького перевороту. Трагедією було і все його кільканадцятирічне служіння справі Леніна і “пролетарської революції”, яка насправді виявилась російською націонал-імперською революцією, бо зумовила збереження російської імперії в її більшовицькому варіанті. Я маю на увазі, певна річ, аж ніяк не саму тільки Курбасову постановку “Жовтневого огляду” — спектаклю на відзначення поки що 10-ї річниці захоплення більшовиками влади в Петрограді, не тільки здійснювану ним режисерську підготовку масових першотравневих святкувань, не тільки його вистави радянського часу, всі, від першої до останньої пройняті ідеєю класової боротьби і класової непримиренності. Трагічними були і Курбасові ілюзії щодо можливості виживання паростків українського культурного відродження — і це в умовах провалу Росії та її колоній у безодню комуністичної варварської архаїки. Трагічними і врешті-решт марними були і його намагання знайти спільну мову з переможцями (“дозвольте мені бути революціонером”), при цьому відмежовуючись від приреченої на першочергове винищення “старої” української інтелігенції, аж до осуду “ворогів” із міфічної СВУ (див. його статтю про постановку “Заповіту пана Ралка”), і навіть спроби пропонувати своє, глибше, ніж у “плужан”, “гартованців” або “вуспівців” розуміння і втілення засобами театрального мистецтва більшовицької доктрини.

Коли ж ми чуємо, що “такий був час”, що “всі мусили робити так” — згадаймо митрополита УАПЦ Василя Липківського і академіка Сергія Єфремова<sup>1</sup>, драматурга та історика театру Людмилу Старицьку-Черняхівську і поета, перекладача й літературознавця Миколу Зерова. Всі вони врешті-решт розділили трагічний кінець Курбаса (а Зеров був розстріляний разом з ним — в один день і в одному місці). Проте ні Липківський, ні Єфремов, ні Старицька-Черняхівська, ні Зеров не присвятили відпущених їм земних строків танцям із кам'яною сокирою та пропаганді серед широких мас ідеології своїх катів і тюремників.

\* \* \*

Свого часу мене немало здивував зовсім уже несподіваний погляд на Курбасову театрознавчу спадщину: “Він не був ані теоретик, ані критик... Перегортаючи недбало записані “протоколи режистабу” та “лекції”, я не впізнаю його. Зовсім про іншого Курбаса розповідали мені ті, що дружили з ним, ті, що грали у нього в театрі... Друкувати все це поспіль — навряд чи слід”<sup>2</sup>. Виходить так, ніби комусь можуть пошкодити повніші відомості про уславленого режисера; так, ніби нам можуть стати на заваді конкретні знання про Курбасові творчі відкриття і неминучі, невіддільні від них розчарування. Що Л. Танюк “не впізнає його”—тут нема нічого дивного: все ж таки він не був з Курбасом знайомий, не бачив його вистав і не чув його лекцій. Твердження, що Курбас “не був ані теоретик, ані критик”, підозрюю, спростовується самим фактом існування книги “Філософія театру”. Що ж до спогадів про Курбасів театр тих, хто бачив його спектаклі або й був їхнім учасником, то це — як розповідь про особливості виконання музичних партитур, які відлунали кілька десятиліть тому. Розповідь про музику не дає можливості впізнати або не впізнати віртуоза-виконавця, навіть якщо партитура й збереглася (в нашому ж випадку далеко не всі

<sup>1</sup> До речі, в єфремівських щоденниках розкидано чимало спостережень та безпосередніх вражень від спектаклів Курбасового театру. Див.: Єфремов С. Щоденники. 1923—1929.— К.: ЗАТ “Газета “Рада”, 1997.— 848 с.

<sup>2</sup> Танюк Л. Під знаком Леся Курбаса.— Україна.— 1987.— № 9.— С. 11. Передрук у кн.: Танюк Л. Монологи.— Х.: Фоліо, 1994.— С. 30.



партитури віділили). Отож дивно чути побажання — не бачити друком того, що було майстром сказане або записане.

Думаю, що набагато ближчий до істини Юрій Шерех, який висловився так: “Театр відтворити не можна. Вистава живе, доки її грають. Ні збляклі афіші й фотографії, ні шкіци оформлення чи костюмів не відтворюють цілості вистави, зникає в них те, що, власне, робить виставу виставою: співгра різних мистецтв і живі люди, як матеріал театрального твору. Це—голове, і воно невідтворне. З-поміж усіх нетривких мистецтв найнетривкіше те, чийм матеріалом є людське тіло й дух. Нема на світі нічого нетривкішого, ніж життя. А театр — це сума життів... Вистава живе, поки її грають. Після того вона живе у враженнях тих, хто її бачив. Поки живуть вони. На тому все уривається... У випадку Курбаса і його “Березоля” скороминущість помножується тим, що враження глядачів роками й десятиріччями переслідувалися й глушилися. Тут кожне зернятко тексту, хоч би яке неповне й неточне, заслуговує на оприлюднення”<sup>1</sup>. Якщо бути точним, Юрій Шерех говорив, власне, про свої спогади “Леся Курбас і Харків”. Але хіба сказане ним про спогади такою ж або й ще більшою мірою не стосується текстів самого Курбаса, всього, що було написано ним, а також усього, що було ним сказане й занотоване його учнями, колегами, однодумцями? Отож думкою Юрія Шереха про важливість “кожного зернятка тексту” якраз і керувалися упорядник і редактор цього видання теоретичної спадщини Леся Курбаса.

\* \* \*

Шлях до книжки статей, виступів, лекцій, нотаток, різного роду фрагментів та висловлювань Леся Курбаса був довгий і непростий. Ясніша справа з його статтями та виступами, які друкувалися в періодиці з 1917 по 1932 рік, отже, лишилися тією чи іншою мірою доступні театрознавцям та історикам театру.

Режисерський щоденник, що його Курбас вів з 1920-го до початку 30-х років, зберігався у режисера вдома. Доля цього щоденника невідома; це саме стосується близько 300 Курбасових листів 1934—1937 рр. з місць ув’язнення. Що насправді сталося з цими текстами, могла б сказати тільки одна людина — дружина Курбаса В. М. Чистякова; проте вона таких свідчень не залишила. Відомо тільки з її заяви генпрокуророві СРСР Руденку (1956 р.), що обшуку в її квартирі не було, з листуванням Курбаса ніхто не знайомився. Частина Курбасового режисерського щоденника відома нам завдяки випискам М. П. Верхацького—режисера, педагога і театрального діяча, який у 1926—1934 рр. працював у “Березолі” секретарем режистабу та режисером-лаборантом. Йому ж належать численні виписки з Курбасових лекцій та інших матеріалів.

Великий масив стенограм лекцій Курбаса з режисури та практики сцени, а також стенограм засідань режисерського штабу та станції фіксації і систематизації досвіду “Березоля” щасливо зберігся завдяки двом людям. Записи лекцій Курбаса і виступів березильців на засіданнях режистабу зробив, а потім ці стенограми розшифрував технічний секретар і стенограф режистабу “Березоля” Володимир Цвицишин (згодом був репресований, як і Курбас). Сталося так, що після усунення Курбаса з посади мистецького керівника “Березоля”, у 1935 році другі примірники машинопису цих розшифрованих стенограм у Цвицишина взяв для роботи студент-дипломник режисерського факультету Харківського музично-драматичного інституту М. Г. Новиков. Бажаючи зберегти їх і відчувачи непевність власного становища, М. Г. Новиков вклав ці машинописи до великого диктового ящика для посилок і відправив їх поштою в рідне село до сестри (усне повідомлення М. Г. Новикова М. Г. Лабінському 1968 р.). Там вони й пролежали на горищі близько десяти років. Повернувшись наприкінці війни з діючої армії, Новиков знову взяв до себе ці тексти і відтак за символічну ціну продав їх архіву Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії. У Харкові ж перші примірники цих стенограм пропали безслідно. (Згодом В. М. Чистякова

<sup>1</sup> Шерех Ю. Поза книжками і з книжок.— К.: Час, 1998.— С. 173—174.

вимагала від інституту, щоб тексти, збережені Новиковим, були віддані їй; проте їй не пішли назустріч. Можливо, й тут Курбасовим матеріалам пощастило: в іншому випадку чи не зникли б вони, подібно до листів і режисерського щоденника?)

Лекціям і протоколам засідань режштабу не пощастило в іншому: у них склалася невисока репутація. Думаю, що даремно. Чи не перший, хто зневажливо про них відгукувався, був театрознавець М. К. Йосипенко, як відомо, людина взагалі до Курбаса неприхильна. В. С. Василько, якого, навпаки, не можна запідозрити в жодній упередженості, у своєму виступі на курбасівському вечорі 1962 р. в Києві сказав так: “До стенограм курбасівських лекцій треба ставитись дуже обережно. Хорошого, кваліфікованого стенографа в “Березолі” не було. Товариш Цвицишин, що стенографував лекції, був самоуком і записував дуже неточно. Це мусять взяти до уваги історики театру, до рук яких потраплять ці стенограми”. (Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.)

Театральний педагог і режисер, колишній березилець Г. Г. Ігнатович, який, як і М.П. Верхацький, на рубежі 60—70-х років редагував частину Курбасових лекцій, зробив важливі уточнення: “Не можна нам подавати Л. Курбаса в кривому дзеркалі. А в цих матеріалах все так і виглядає. Виною цьому неповноцінний запис. Навіть там, де більш-менш гладенько, трапляються провали, нісенітниця, а часом грубі перекручення думки” (лист до М. Г. Лабінського від 5 квітня 1971 р.). Ю. К. Смолич, який також доклав чимало сил до справи повернення доброго ім’я Курбаса в нашу культуру, у своїй схвальній рецензії від 10 червня 1967 р. на підготовлений у 1966—1967 роках М.Г. Лабінським однотомник “Лесь Курбас. Інсценізації. Театральні композиції. Переклади” (який поневірявся по видавництвах аж до 1972 р., коли остаточно був викреслений з планів) писав про стенограми так: “Відомо, що Л. Курбас був видатним педагогом. Збереглися записи лекцій Курбаса. Ці лекції являють собою дорогоцінну спадщину режисера-новатора. З них можна скласти великий том, що стане в пригоді не тільки істориків театру, не тільки театрознавцві, а й кожному працівникові сцени... Над ним мають пильно попрацювати спеціалісти-театрознавці”. (Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.)

Так чи інакше, хоч би як оцінювати ці матеріали, все одно пройти повз названі великі масиви Курбасових текстів і неможливо, і недоречно, попри їхні очевидні текстологічні недоліки. При підготовці збірника теоретичної спадщини Курбаса мені залишалось одне: зробити літературно-стилістичну редакцію стенограм, повністю зберігаючи Курбасові думки, впорядкувати стиль їхнього викладу, унормувати лексику, знімаючи значну кількість полонізмів і ще більше — русизмів, виправити написання багатьох іноземних прізвищ, з якими не впорався записувач, розв’язати низку інших проблем. Це, вважаю, було тим більш правомірним (наголошую, що я маю на увазі *лише* стенограми лекцій і протоколів), що ці тексти не були прочитані, а тим більше правлені Курбасом, отже, в кожному випадку лишалося велике поле для сумнівів: чи належить те або інше відхилення від мовних норм, та або інша стилістична неоковирність самому Курбасу — чи Володимирі Цвицишину, чи, можливо, іншому записувачеві. Навпаки, при передруці Курбасових статей, опублікованих у періодиці, жодних втручань у тексти (крім хіба що уніфікації орфографії) не було допущено.

Ще одне джерело думок і висловлювань Курбаса, наведених у нашому виданні,— це спогади його сучасників, переважно акторів і режисерів “Молодого театру”, “Кийдрамте”, “Березоля”, а також письменників, учених, театрознавців. Зрозуміло, що людська пам’ять недосконала і, можливо, сама трохи нагадує неякісну стенограму (крім тих випадків, коли після розмов робилися записи і ці записи збереглися,— такими є, наприклад, нотатки І. А. Криги). В інших випадках автентичною треба вважати радше думку Курбаса, якою вона запам’яталась мемуаристові, аніж слова, якими її передано. Втім, працівники театру — це, як правило, люди з професійною, фахово добре натренованою пам’яттю; до того ж ті, хто оточував Курбаса, в переважній своїй більшості були свідомі значення висловлених ним думок, а в таких випадках здатність запам’ятовувати почуте додатково стимулюється. Крім того, як переко-

нається читач, наше видання інколи дає можливість зіставити й порівняти Курбасові висловлювання, зафіксовані друкованим свого часу (або архівним) джерелом — із тим, що зафіксувала пам'ять співбесідника або слухача.

I, нарешті, в розділі “За соловецькою межею” (цю назву я дозволив собі запозичити у Н. Кузякіної, автора, зокрема, однойменної статті-розслідування<sup>1</sup> ще на той час невідомих обставин масового знищення соловецьких в'язнів у листопаді 1937р.) використано те, що на відомчому жаргоні називають “документами оперативної розробки” ув'язнених, простіше кажучи — реляції концтабірних стукачів. Найпершим і елементарним людським бажанням було б оті “донесення” обминути; проте це істотно звузило б наші й без того мізерні знання про Курбасове життя “за межею”, в 1934—1937 роках. Певна річ, користуватися рапортами анонімних “інформаторів”, які доповідали про сказане Курбасом, треба вкрай обережно, беручи до уваги його висловлювання попередніх років, загальний характер його думок, іноді навіть “інтонацію” мовленого. При читанні цих скупих матеріалів<sup>2</sup> людині, більш-менш обізнаній із рештою Курбасового доробку, одразу стає ясно, де в “донесеннях” справді звучить голос Курбаса (таких текстів, зрештою, менше десятка). Всі вони подані в нашому виданні. На користь достовірності цих уривків свідчить, наприклад, те, що й на своєму останньому життєвому рубежі Курбас не зрікався “ленінських принципів”, що було характерне для нього й до арешту. Зрозуміло, що це не вписувалось у створений каральними органами образ Курбаса — ворога влади і всього “радянського народу”, а тому й не могло бути предметом фабрикації.

\* \* \*

Збірник теоретичної спадщини Леся Курбаса “Філософія театру”, судячи з усього, не є вичерпним. Припускаю, що він містить приблизно 95—98% текстів, що збереглися до сьогодення. Ще можливі архівні знахідки; імовірно, ще будуть виявлені й ті або інші публікації текстів Курбаса у важкодоступній нині періодиці. Проте можна з певністю твердити, що основний масив Курбасових текстів вперше зібрано саме в нашому виданні. Вперше всі вони подаються без купюр — без скорочень, наявних в усіх попередніх виданнях, не виключаючи навіть американського. Вперше зроблено спробу охопити практично всі жанри й різновиди есеїстики Курбаса-теоретика. Вперше зібрано тексти з усіх періодів творчого життя зрілого Курбаса — від “Молодого театру” до вкрай уривчастих даних про керований ним театр у соловецькому ув'язненні. Отже, якщо це видання ще не можна вважати повним або остаточним, воно все ж являє собою перший масштабний підсумок пошуків і спроб оприлюднення Курбасового теоретичного доробку. Нагадаю хоча б основні віхи цих ось уже майже сорокарічних зусиль.

У другій половині 1964 року недавній випускник Київського театрального інституту ім. Карпенка-Карого, мало кому тоді відомий М. Г. Лабінський звернувся до видавництва “Мистецтво” з пропозицією: зібрати, впорядкувати і видати книжку спогадів про Леся Курбаса — мемуарних свідчень ще живих тоді кількох десятків березильців і молодотеатрівців. Цю ідею підтримав тодішній головний редактор видавництва О. І. Микитенко, він же поставив цю позицію у перспективний, а згодом і в робочий тематичний план видавництва, що передбачало кількоступеневе затвердження у Держкомвидаві УРСР та в двох відділах (пропаганди та культури) центрального комітету компартії України. (Певна річ, ці затвердження ще нічого не гарантували.) Ідею такого збірника гаряче підтримав уславлений актор, режисер і театрознавець В. С. Василько, він же погодився стати титульним редактором (і фактичним організатором, поряд з М. Г. Лабінським) книжки. Видання було підготовлене, і книжка ви-

<sup>1</sup> Кузякіна Н. За соловецькою межею.— Київ.— 1988.— № 7.— С. 130—134.

<sup>2</sup> Остання адреса. До 60-річчя соловецької трагедії. В трьох томах.— К.: Сфера, 1997—1999.

йшла в світ через п'ять років, у серпні 1969 р. Шлях збирання матеріалів, укладання і проходження рукопису виявився тернистим. Бувало різне: і недовіра частини березильців до молодого театрознавця-упорядника, і життєва втома цих далеко вже не молодих людей, і зрозуміла інерція попередніх десятиліть, зокрема перестраховництво видавничих редакторів. Та що редактори? Сам Микола Бажан, Курбасів учень (а в останні роки свого життя — автор мемуарів “У світлі Курбаса”), тоді, у 1967—1968 роках взяв майже готовий машинопис спогадів на ознайомлення, збираючись написати й кілька своїх сторінок (це істотно підвищило б шанси книги на вихід), протримав його у себе близько року і не написав ні рядка, що, певна річ, не могло додатково не насторожити офіціоз; була й відмова (під досить непереконливим приводом) В. М. Чистякової взяти участь у збірнику; була й вкрай несподівана для В. С. Василька і М. Г. Лабінського атака на підготовлений до набору рукопис з боку колишньої актриси “Березоля” перекладачки І. І. Стешенко: її нищівна рецензія на 42 сторінках (до того ж подана у видавництво, а не титульному редактору або упоряднику), за всією логікою тодішніх видавничих реальностей та узвичаєнь однозначно мусила торпедувати це видання. Проти цієї логіки рішуче повстав головний редактор видавництва. В умовах чергової хвилі ідеологічних гонінь і пошуків крамоли О. І. Микитенко виявив принциповість і громадянську мужність. По суті, завдяки його аргументованій і виваженій позиції книжка спогадів таки побачила світ, а наслідки атаки І. І. Стешенко<sup>1</sup> було зведено до мінімуму. Активно сприяла виходові книжки Н. О. Хоруженко — видавничий редактор спогадів, людина сумлінна, кваліфікована і доброзичлива.

В архіві М. Г. Лабінського зберігається унікальне листування В. Василька 1964—1969 рр. з авторами спогадів, видавництвом, упорядником (близько 1200 стор. машинопису), з якого постає вся нелегка історія створення книги спогадів про Курбаса. Це листування ще чекає свого видавця, як і повний текст Василькових мемуарів.

Книжка вибраних творів самого Курбаса, підготовлена М. Г. Лабінським у 60-х роках (про неї вже згадувалось вище), друком не з'явилася. Тільки у 1988 році у видавництві “Дніпро” вийшов підготовлений М. Г. Лабінським великий том Курбасових творів “Березіль”: це була вже якісно нова книга. Упорядник намагався подати в ній по можливості різні жанри доробку Леся Курбаса. Цим зумовлена й певна фрагментарність власне теоретичної частини збірника.

На рік раніше, у 1987 р. в Москві побачив світ російський збірник творів Курбаса і статей про нього (Лесь Курбас. Статті і воспоминання о Л. Курбасе. Литературное наследие.— М.: Искусство, 1987.— 463 с.). Упорядники книжки — М. Г. Лабінський і Л. С. Танюк. Видання цікаве й ґрунтовне. Як на мене, єдиний, але істотний його недолік — це те, що текстам самого Курбаса в книзі відведено лише 86 сторінок, тобто 20% обсягу. Іншими словами, Курбас у книжці репрезентований скромніше, ніж курбасознавці. Загалом же московський одностомник справляє добре враження: до нього увійшла і низка спогадів про Курбаса з книжки 1969 року, і кілька цікавих розвідок пізнішого часу, таких, як статті Н. Кузякіної та Н. Корнієнко.

<sup>1</sup>Наскільки я пригадую, в цей самий час у видавництві “Мистецтво” з міркувань знов-таки “ідеологічних” були зупинені і не вийшли в світ такі видання, як альбом Т. Яблонської з “фольклорними” віршами І. Драча, “Мойсей” І. Франка з ілюстраціями Є. Безніска, альбом творів О. Архипенка. Це було наслідком прямого втручання вищих партійних інстанцій у видавничі справи. Рішення, ухвалені “нагорі”, як правило, реалізувалися у вигляді негативних рецензій. Видатне керівництво часто не могло нічим зарадити.

Ось як писав про цей епізод В. С. Василько у листі до І. І. Стешенко від 8 червня 1967 р.: “Ваша рецензія написана в недопустимому, зарозумілому тоні панської нетерпимості до товаришів, які зробили велику справу... Ви, знаючи, яке значення має справа відродження чесного імені О. С. Курбаса, якої ваги для історії театру набуває видання першої книжки про Олександра Степановича, в яких труднощах вона створюється і скільки треба перебороти упереджень, щоб книга з'явилася — посміли стати її першим ворогом!!”

Ще одним помітним фактом оприлюднення текстів Курбаса (і про Курбаса) стало американське видання<sup>1</sup> 1989 р. Великий обсяг, чудовий папір, гарна оправка. Самі за себе промовляють розділи: “Творчість Леся Курбаса”, “Сучасники про Леся Курбаса”, “Леся Курбас і театральний диспут 1929 року” та інші. Примітки, бібліографія, покажчик імен та назв, багатий ілюстрований матеріал. Творчість Курбаса подано в широкому контексті його часу, включно з виступами компартійних бонз та їхньої ідеологічної челяді, аж до апокрифічних (але не тільки) відомостей про соловецький період Курбасового життя. Це видання здобуло високу оцінку української критики, в цілому слушну й справедливу. І все ж є в цьому виданні вади, про які не хочеться мовчати.

Упорядник О. Зінкевич у своїй передмові пише про своїх попередників у справі друкування Курбасової творчої спадщини: “Вершиною цинізму треба уважати цензуровані уривки із щоденника Курбаса, опубліковані в журналі “Україна” (№ 3, 19 січня 1986 р.)”. Невже? Значна частина виписок М. П. Верхацького з Курбасового щоденника, підготовлена до друку М. Г. Лабінським і М. А. Шудрею, справді побачила світ у згаданому номері часопису. Але ж “Україна”—це “тонкий” журнал, природно, обмежений обсягом. Публікації в таких журналах, якщо це не мініатюри, як правило, і не претендують на повноту. До речі, й американське видання не містить повного корпусу всіх наявних виписок з Курбасового щоденника: тільки наш збірник “Філософія театру” вперше дає, нарешті, їхній повний текст, до останнього слова. Крім того, не слід забувати, що січень 1986 року—це час, коли в Україні ще не було найменших ознак “перебудови” чи якихось ідеологічних послаблень. Ще не минуло й півроку від смерті в концтабірному карцері на Уралі В. Стуса, ще попереду був Чорнобиль, після якого було побито всі рекорди тоталітарної брехні. Перші непевні “перебудовчі” віяння в Україні стали відчуватися не раніше 1988 року. Публікація ж щоденників Курбаса була сміливим, як на той час, кроком людей, які прагнули відновити справедливість, якнайменше при цьому дбаючи про себе.

Далі. Дивна річ, але в розкішній 52-сторінковій курбасівській бібліографії американського видання, укладеній О. Зінкевичем, не знайшлося місця для київського видання Леся Курбаса “Березіль”, яке вийшло на рік раніше (1988) від видання американського (1989). Може, послатися на київський “Березіль” вже не було технічної змоги? Ні, така можливість була: в бібліографії наведено з добрий десяток українських публікацій про Курбаса, датованих вже й 1989 роком. Може, “Березіль” просто собі випадково проскочив повз увагу американських упорядників? Ні, не проскочив. Американське видання Курбаса 1989 р. містить низку передруків саме з київського видання 1988 р., зроблених без жодних посилань на останнє. На доказ сказаного наведу лише два приклади, хоч міг би ними не обмежитися.

У київському “Березолі” на стор. 327 надруковано статтю Л. Курбаса “Вузол братерського зв’язку”. Вперше вона побачила світ російською мовою в газеті “Заря Востока” за 12 липня 1931 р., Курбасів первісний текст не зберігся. У “Березолі” (1988) цю статтю подано в перекладі з російської М. Лабінського, про що й сказано у примітках (стор. 514). В американському (1989) виданні цей переклад М. Лабінського передруковано слово в слово (стор. 266—267),— щоправда, одне слово таки замінено: в першому рядку статті Тифліс виправлено на Тбілісі. Інших різницотань немає. Але тепер, в американському виданні, цей переклад став безіменним “перекладом з російської”. Так, нині ні в кого нема ні монополії, ні авторських прав на Курбасові тексти. Але ж усякий переклад є інтелектуальною власністю перекладача, а тому передрук перекладного тексту без згоди й відома перекладача, а тим більше без його імені неприпустимий і повинен кваліфікуватися однозначно.

Ще один приклад. Статтю Курбаса 1917 р. “На теми дня” у виданні “Березіль” (1988), на жаль, було надруковано у вимушено скороченому, підцензурному вигляді

<sup>1</sup> Курбас Л. У театральній діяльності, в оцінках сучасників,— документи.— Балтимор — Торонто: Українське видавництво “Смолокип” ім. В. Симоненка, 1989.— 1026 с.

(саме так і подав її упорядник, адже у 1988 р. у своєму повному вигляді вона не мала шансів побачити світ). Наведу перші два речення.

У Курбаса насправді (цитую за: “Театральні вісті”, 1917 р., № 2): “В московсько-му стилі поставлений будинок Лук’янівського народного дому, поставлений для “обрусення” української Лук’янівки, мав учора вигляд дуже химерний. На чолі його видніє напис: “Український робітничий клуб”, скрізь чується українська мова, мають блакитно-жовті стрічки, кокарди, продається і масово купується “Робітнича газета”. (Тут і до кінця післямови курсив мій.— М. М.)

У підцензурному “Березолі” (1988): “Будинок Лук’янівського народного дому мав учора вигляд дуже химерний. На чолі його видніє напис: “Український робітничий клуб”, скрізь чується українська мова” (стор. 193).

В американському виданні (1989), певна річ, вільному від будь-яких утисків, читаємо до болю знайомий текст, теж без усяких там блакитно-жовтих стрічок і кокард: “Будинок Лук’янівського народного дому мав учора вигляд дуже химерний. На чолі його видніє напис: “Український робітничий клуб”, скрізь чується українська мова” (стор. 83).

У підцензурному “Березолі” (1988), на жаль, бракує і таких фраз: “Химерний і смішний той бородатий руський мужик, в червоній “рубашці”, розмальований у весь зріст на завісі театру, занесений сюди безневинно в центр України бозна-ким і завіщо”. На жаль, цього речення бракує і в американському виданні (1989). “Український інтелігент не муситиме ходити в руський театр, щоб заспокоювати свої культурні вимоги!” На жаль, і цього речення, слідом за “Березолем”, бракує в американському виданні. Безсумнівна перевага упорядника “Березоля” М. Г. Лабінського над упорядником американського збірника—це те, що він не береться викривати “вершини цинізму” свого колеги.

Нарешті, останнім у низці дотеперішніх видань творчого доробку Курбаса та спогадів сучасників був збірник “Молодий театр”, випущений 1991 р. видавництвом “Мистецтво”. Автором проекту названої книжки, ініціатором її видання можна з повним правом назвати В. М. Кордуна, який на той час очолював у видавництві редакцію естетики театру і кіно. (В попередні роки з його ініціативи та за його редакцією побачили світ переклади мистецтвознавчих праць В. Гюго, Е. Г. Крега, Ф. Гарсія Лорки, Б. Брехта, Р. М. Рільке; він же був фаховим редактором вже не раз згадуваної книжки Ю. М. Бобошка “Режисер Лесь Курбас”—першого в Україні монографічного дослідження творчої діяльності майстра,— а також уважним рецензентом і “Молодого театру”, і “Березоля”.) Упорядник “Молодого театру” М. Г. Лабінський підготував це видання, як продовження великого циклу публікацій творів Курбаса та інших матеріалів, з Курбасом пов’язаних.

Проїшов час. Наше видання, яке, повторюю, хоч і не є ще підсумковим, все ж у багатьох відношеннях є найповнішим. Зокрема, це перша спроба дати українському читачеві, театрознавцеві, теоретикові та практикові сцени Курбасів теоретичний доробок, як певну цілість — по-своєму різномірну, але разом з тим внутрішньо організовану й структуровану.

Багато що з того, що здавалося Курбасові фундаментально важливим і неспростовним, виявилось внутрішньо неспроможним і історично безперспективним. Не в пошуках ідеологічних цінностей звертатимуться до Курбаса майстри театру майбутніх часів. Вони шукатимуть у нього таємниць режисерської майстерності, докопуються до великої таїни творчих начал театру, яка все ж виявляється тривкішою від ідеології, політики, соціальних утопій та безумних суспільних вакханалій, у ХХ столітті оплачених кров’ю багатьох мільйонів людей, зокрема й кров’ю Курбаса.

Хочеться вірити, що вдумливий читач, свідомий усіх міражів та оман, на які була надто щедра новітня доба, зуміє все ж відчитати й збагнути Курбасове послання. Адже Лесь Курбас — автор, досі як слід не прочитаний.

Михайло МОСКАЛЕНКО

# “МУЗИЧНЕ” В ТЕАТРІ ЛЕСЯ КУРБАСА

Театр, як і музика, вийшов з ритуалу, обряду, гри. На межі ХХ століття ці колись неподільні мистецтва знову почали шукати своє первинне ество. Через відродження містерії, літургії чи інших форм давнього дійства музика та театр знову поверталися до своїх витоків.

“Мистецтво — площа, на якій звершується наше загальне об’єднання”. Ці слова написані Лесем Курбасом у той час, коли думка про перетворення світу силою мистецтва захопила багатьох. Про злиття в єдиному пориванні до космічних сфер мріяв Скрябін. У необхідності єднання сцени та глядача був переконаний Мейерхольд. Виявом соборності став театр і для Леся Курбаса.

На початку 20-х років разом з Нарбутом, Тичиною, Семенком, Козицьким він організовує товариство, яке стало працювати над створенням справжньої театральної комуні — “акторського монастиря”. Курбас захоплюється утопічними ідеями Платона, Кампанелли, Руссо, Сквороди, а з часом у нього визріває філософія Театру-Храму, де глядач встановлюватиме гармонію між собою та Космосом, де він зможе відчутися часткою безмежного Всесвіту. Магічно-містеріальну сутність театру Курбас знаходить у театрі античної трагедії, японському театрі Кабукі, народних видовищах: його увагу привертають ті прадавні форми, коли мистецтво становило єдине ціле.

“Музика, як ритм, мелодія і звук, малярство, як гармонія ліній і фарб, скульптура, як почуття планомірності, танок, як голос вічно рухливої душі, поезія, як музика почувань — що з цього сміє одкинути актор?.. Мистецтво — єдине і нерозривно-органічне”<sup>1</sup>.

Український режисер прагнув створити театр, де б у стрункому ансамблі “зазвучали” усі “інструменти” театральної “партитури” — слово, пластика, музика, світло, декорації, грим. Він мислив “як скульптор, творячи найцікавіші мізансцени, відтинаючи все зайве, даючи виразні об’єми, просторові вирішення; як художник — накреслюючи якусь деталь одним мазком; як композитор — організуючи голосоведення виконавиць в гармонійні акорди і контрапункти; як хореограф — примушуючи актрис передавати окремими рухами... найрізноманітніші стани”<sup>2</sup>.

Очевидно, Курбас глибоко усвідомлював найсуттєвішу рису найдавніших видів мистецтва — особливе відчуття ритму<sup>3</sup>. Ритм як “принцип, що пронизав усю світобудову... який вніс порядок у передвічний хаос...”<sup>4</sup>, — розуміє людина давня. До такого ж розуміння повертається й людина сучасна. Ритм для Курбаса — це шлях досягнення цілісності, принцип гармонії у побудові художнього часу<sup>5</sup>: “Все на світі має ритм. І стіл має ритм, і моя мова, і вітер”; “краса там, де є яскравий ритм”<sup>6</sup>. Нарешті, ритм — це основа, котра творить на сцені його театру “триєдність” слова, музики та руху.

<sup>1</sup> Курбас Л. Березіль. — К.: Дніпро, 1988. — С. 224.

<sup>2</sup> Чистякова В. М. З листів до В. В. Гаккебуша. — кн.: Молодий театр. — К.: Мистецтво, 1991. — С. 242.

<sup>3</sup> Великий вплив на його погляди мало вчення К. Бюхера, книгу якого “Робота й ритм” режисер добре знав.

<sup>4</sup> Бюхер К. Работа и ритм. — М.: Новая Москва, 1923. — С. 297.

<sup>5</sup> Тонке відчуття Курбасом стихії ритму виявило себе хоча б у його ритмізованій переробці “Джیمмі Гігінз” Е. Сінклера.

<sup>6</sup> Курбас Л. Березіль. — К.: Дніпро, 1988. — С. 37, 56.

Концепція Леся Курбаса народжувалась в один час із ритмічним “вибухом” І. Стравинського, “елементарною музикою” Карла Орфа, ритмізованою прозою Андрія Белого, теорією темпоритму К. Станіславського<sup>1</sup>.

Андрій Бєлий вважав, що ритм — це “дух музики”. Розмірковуючи над основними параметрами часового виміру — метром, темпом, акцентністю, паузами,— Леся Курбас також розглядав їх як категорії музичні<sup>2</sup>. “Що таке “паузи” в важкі, рішачі моменти п’єси? Чи це не широке, розбите “grave”, набринілі болем акорди”<sup>3</sup>.

За цією метафорою стоять принципи для курбасівської театральної естетики положення:

“Треба драматичний твір будувати, як музику. Драматичний твір, як факт, є явище музичного порядку”.

“Відділить театр від музики абсолютно здається неможливим, тому що музика основна й типічна для відчуття в часі”.

“Сучасний театр — це театр режисера і композитора”.

Своє бачення музичної природи театру Леся Курбас втілював не лише у теоретичних працях — лекціях та щоденнику. Вони відбилися на акторському, а головне — режисерському аспектах його творчості. Музична стихія пронизувала всі театральні спроби Леся Курбаса. Втім, вона виявляла себе не лише в безпосередній присутності звукової партитури: кожна його виставу сповнювала “метамузика”, сила якої формує композицію, керує емоційними підйомами та спадами, народжує довершене художнє ціле.

\* \* \*

Леся Курбас був обдарованим музикантом. У свій час він здобув піаністичну освіту — виконував твори Шопена, Скрябіна, Рахманінова, Чайковського. Добре читав “з листа”, імпровізував. На репетиціях часом брав на себе роль хормейстера. На сторінках спогадів Курбасових сучасників зустрічається багато згадок про його обізнаність у царині світової оперної літератури, про зацікавлення музичною драмою Вагнера. Невипадково й шлях Курбаса-митця почався з його виступів у музично-драматичних виставах Львівського та Тернопільського театрів (1912—1917 рр.), а згодом — і театру Миколи Садовського.

У 1919 році разом із Степовим, Петрицьким та Мордкіним Курбас очолив новостворену “Державну українську музичну драму”. До цього часу належить його досвід у галузі оперної режисури. Він ставить балетні вистави (в одній з яких сам виконує мімічну роль) та опери Лисенка — “Коза-Дерева”, “Утоплена”, “Тарас Бульба”.

У постановці “Утоплена” кожна сцена мала детальне розроблений, точно зафіксований малюнок — пластично-хореографічну “партитуру”. Виразна пластична “лейттема” характеризувала Панночку; їй контрастувала тема русалок. Коли у музичній фактурі “з’являлись імітаційні звороти... дві лінії танцівниць... розходилися в різні боки... і наспівними рухами створювали своєрідну пластичну імітацію”<sup>4</sup>. Хореографічна поліфонія—від простих імітаційних рухів до складних контрапунктичних побудов — формувала багатопланову образність спектаклю.

Пізніше увагу Леся Курбаса приверне оперета. Тоді, у середині 20-х, він активно включився у дискусію з приводу “легкого” жанру на сцені національного театру, котра саме розгорнулася у тогочасній пресі. Свої погляди на цей новий для української

<sup>1</sup> На його думку, *темпоритм* драматичної вистави мусить стати своєрідним “внутрішнім диригентом” для кожного актора.

<sup>2</sup> Сприйняття драматичного театру як явища по суті музичного розкриває й великий сучасник Леся Курбаса Всеволод Мейерхольд: “Якби мене спитали: який головний предмет на режисерському факультеті майбутнього університету, я сказав би: звичайно, музика. Якщо режисер не музикант, він не зможе побудувати справжній спектакль” (Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи.— М.: Музыка, 1991.— С. 18).

<sup>3</sup> Курбас Л. Березиль.— К.: Дніпро, 1988.— С. 32.

<sup>4</sup> Станішевський Ю. Шляхами створення українського радянського балету // Українське музикознавство. Вип. 12.— 1977.— С. 39—40.



сцени жанр театр Курбаса реалізував у постановках п'єс “Пошились у дурні”, “За двома зайцями”, “Шпана”, “Мікадо”. За свідченням критиків, найбільш яскравою була вистава “Алло, на хвилі 447”: тут поруч із ритмами фокстротів зазвучали мелодії коломийок. Це були перші кроки на шляху створення українського реву.

У 1920 році при “Молодому театрі” відкривається Курбасова Незалежна студія; вона стає справжньою школою майстерності для молодих акторів. Першим і головним пунктом в її роботі поставала робота над словом. “Театр є передусім мистецтвом слова,— писав режисер.— Треба звернути увагу... на слово і звук — два надзвичайно важливі компоненти у фактурі актора”<sup>1</sup>.

Віра Курбаса в магічну силу “словозвуку” була надзвичайною. Ще в пору своєї юності, перебуваючи у Відні, майбутній режисер захопився теософським вченням Рудольфа Штайнера, згідно з яким звучання є віддзеркаленням духовного світу.

Філософські ідеї Штайнера стануть вирішальними і для іншого видатного майстра сцени — російського актора та режисера Михайла Чехова. 20-ті роки були для нього періодом активного спілкування з Андрієм Белим<sup>2</sup>, котрий познайомив його з філософією Штайнера.

Теоретична праця “Техніка актора”—наслідок творчого засвоєння М. Чеховим основних штайнерівських принципів. Чехов був переконаний, що кожен звук — мовний чи музичний — має свій пластичний еквівалент (“евритмічний жест”), здатний “розкодувати” музику, поетичні рядки або навіть прозу. В пошуках найбільш точної інтонації він пропонував відпрацьовувати її лише у поєднанні з рухом. Сам Чехов досконало володів цією пластичною мовою: будь-який текст він блискуче відтворював у динаміці свого тіла.

Курбас також практикував подібні вправи. Як згадує актриса “Березоля” Г. Мацкевич, вони проводились на основі одного або кількох слів і мали на меті утворення відповідних проєкцій пластичними “фарбами”.

Переконаність у великій дієвій силі слова стала наскрізною для всієї творчості Леся Курбаса. Грунтовність у підході до цієї справи виявилась у заснуванні режисером двох комісій: з питань голосу і з питань мови. Обидві комісії були відповідальними за якість сценічного мовлення учасників студії<sup>3</sup>.

Поряд із музичними заняттями — хором, грою на інструментах, читанням партитур,— студійці працюють над мовним апаратом, вдосконалюють артикуляцію та техніку дихання. Надзвичайно цікаво проходили заняття з розробки тембральних градацій голосу, котрі проводив викладач вокалу Й. Кунін. За його системою, для найбільш точної передачі емоцій актор повинен свідомо керувати своїм голосом, направляючи його у сім сфер (центрів) тіла. “Голос, що посилався в лоб, давав “мозкову інтонацію”; це перша сфера. Друга — в ніс: нудьга, сплін, роздратування. Третя — в горло: лірика, воркування, наївність. Четверта — в бронхи: захоплений романтизм. П'ята — в легені й серце: бадьорий, щиросердний, стверджуючий, відвертий оптимізм. Шоста — у діафрагму, це голос обурення, страждання, тривоги і, нарешті, сьома сфера... в самий низ живота: трагічне звучання пристрасті, зненависті, гніву, нестримного болю”<sup>4</sup>.

Численні експерименти у Курбасовій студії були скеровані на розкриття у словесному матеріалі його звукової суті. “Первісна поезія — явище музикальне, слухове...— писав режисер.— Раціоналізм (зміст говореного) і типографія (писання поезії) убили музикально-природне начало поезії”<sup>5</sup>.

<sup>1</sup>Гладишева Г. Мистецтво художнього слова.— Український театр.— 1967.— № 2.— С. 27.

<sup>2</sup>У 1924 році М. Чехов інсценізував та виконав головну роль у виставі за “Петербургом” А. Белого. Ритмізована проза роману стала яскравою “канвою” для розкриття внутрішньої музикальності цього твору.

<sup>3</sup>Нагадаємо, що тогочасна українська мова проходила етап активного відродження та формування новітньої лексики. В цей час виходять підручники, дослідження з мовознавства. Курбас, включившись у цей процес, пильно стежить за чистотою мови в театрі: назвемо хоча б систематичні заняття з української мови з російськими акторами.

<sup>4</sup>Авдієва І. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки.— У кн.: Лесь Курбас. Спогади сучасників.— К.: Мистецтво, 1969.— С. 250.

<sup>5</sup>Курбас Л. Березиль.— К.: Дніпро, 1988.— С. 36.

Власне, уся історія музично-поетичного мистецтва — це історія стосунків між словом та музикою — від повного їх відокремлення до спроб знову поєднати ці давні мистецтва. На зламі XIX—XX століть поезія й музика у прагненні до своїх першоджерел знову пішли назустріч одне одному. Розмовні інтонації надзвичайно тонко та різноманітно втілились у вокальних партіях оперних персонажів Мусоргського та Даргомижського (“Одруження”, “Камінний гість”); пізніше вони зазвучали в романах Метнера, Танєєва, Аренського, Лисенка, Степового<sup>1</sup>. Шукав зв’язок між мовою та музикою і європейський експресіоністський театр. Результатом його пошуків стала манера *sprechgesang* (“словоспів”); її зразки знаходимо в творчості композиторів нововіденської школи (“Місячний П’єро” Шенберга, “Воцек” Берга).

У ті роки виникає жанр мелодекламації — читання поезії під музику. Показово, що в 1925 році при Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка був заснований “Театр читця” (керівник — Й. Кунін). У театрі працювали над речитативним багатоголоссям. Виконавці — сольо та ансамблево — виголошували вірші сучасних поетів (Семенка, Тичини, Плужника, Зерова, Драй-Хмари, Рильського, Бажана), максимально наближаючи віршовану мову до співу.

У цьому руслі рухалася думка і Леся Курбаса. Український режисер відчував глибинну звуко-ритмічну спільність словесного та музичного і був переконаний у можливості їх поєднання<sup>2</sup>.

Великого значення у Незалежній студії надавалося вихованню пластичної культури. Перетворення актора на “розумного арлекіна”, що віртуозно володіє своїм тілом, також стає одним із принципів курбасівських положень. У студії викладали ритміку, основи балету, фехтування, акробатику, опановували систему французько-го балетмейстера та теоретика естетичної виразності людського тіла Дельсарта.

Учні студії вивчали давньогрецьку скульптуру, що часом перетворювались на матеріал для наслідування поз, міміки, жестів. Так, наприклад, виглядав побудований за мотивами античних скульптур етюд під назвою “Ревнощі”:

“1-й кадр. Вона зібгалась у клубочок, читає потай якогось листа.

*Він* стоїть, нахилившись над нею, заглядаючи в те, що вона ховає.

2-й кадр. *Він* з силою підняв її і повернув обличчям до себе.

Вона стоїть прямо, безвладно опустивши руки.

3-й кадр. *Він* застиг у німому запитанні, пильно дивляючись у неї, шукаючи відповіді.

Вона відвернула голову, знітилась, не витримавши його погляду.

4-й кадр. *Він* усім тілом відкинувся назад — страшна догадка пройняла його, наче вогнем.

Вона зігнулась, низько схиливши покірну голову.

5-й кадр. *Він* гнівно підніс караючу руку.

Вона впала до його ніг, благаючи прощення”<sup>3</sup>.

(Надзвичайна рельєфність — навіть певна утрованість — пластики у поєднанні з лаконічним просторовим рішенням ніби “оголює” ритмічний “скелет” етюду, окреслює його часові акценти.)

Керуючи навчанням, Мордкін та Ніжинська шукали нові засоби експресії, прагнули розширити поняття танцю. Так у творчій лабораторії Незалежної студії стверд-

<sup>1</sup> По-іншому музично-поетична єдність була знайдена поетами-символістами — Бальмонтом, Сологубом, Мережковським, Северяніним. Чудовий звукопис їхніх поезій досягався чуйним ставленням до слова, вслуховуванням в його ритмічну структуру, підвищеною увагою до колористики. Особливою була навіть манера виголошення віршів, цілком відмінна від манери реалістичної: вона незмінно підкреслювала метричне “дихання” поезії, відтісняючи на задній план її змістовну форму.

<sup>2</sup> У контексті сказаного закономірним здається виникнення у 20-ті роки інтонаційної теорії музикознавців Б. Асаф’єва та Б. Яворського, а також осягнення проблем звукомови сучасною лінгвістикою (праці О. Потебні, Л. Щерби, Б. Ейхенбаума.)

<sup>3</sup> Мацкевич Г. Курбас у студії театру.— У кн.: Леся Курбас. Спогади сучасників.— К.: Мистецтво, 1969.— С. 250.

жувала себе — вперше на українській сцені — пластика модерного балету. Рух візуалізував свою внутрішню “музику”, жест наслідував лінію музичної фрази, тіло починало “співати”, наповнюючи сценічний простір обрисами примхливої пластичної “мелодії”. Такий “омузикалений” рух гармонійно поєднувався зі словом, внутрішній сенс якого — також музика.

\* \* \*

“Едіп-цар” Софокла був першою реформаторською виставою режисера. У період роботи над нею в театрі поглиблено вивчали культуру давньої Еллади, закони віршованої мови, пластичні мистецтва. Тоді — а це був 1918 рік — вперше в історії українського театру на сцену вийшов античний хор. Хор поставав як величний, підкреслено скульптурний образ-символ — своєрідний пластичний коментар сценічної дії та творець узагальнень найбільш важливих філософських моментів твору. І саме хор творив “музику” усїєї вистави: “Музики у постановці не було, але вистава була надзвичайно музикальною за своїм внутрішнім ритмом, музикою в голосоведенні й пластиці”<sup>1</sup>. Справді, в “Едіпі” “звучала” музика голосу та музика тіла.

В інсценізації трагедії Софокла Лесь Курбас дотримувався тієї кількості хористів, яку використовував давньогрецький театр (12—14), і подавав їх як єдиний організм, що розмовляв та рухався синхронно. Для побудови цілісної тканини спектаклю актори відточували текст п’єси під метроном, досягаючи тим самим узгодженості у ритмі почуттів, динамізму й граничної виразності слова. Кожен мав відчутти себе інструментом в утворенні звукового ансамблю, самостійним голосом у поліфонії цілого. Емоційні сплески жіночого хору урівноважувалися стриманістю чоловічої його частини: “Гордощі родять тирана... Гор-до-щі”, — скандуючи кожен склад, декламував чоловічий хор; “...родять тирана”, — підхоплював жіночий. “...Гор-до-щі”, — знову вступав чоловічий.

Звукова партитура видовища природно поєднувалась із пластикою стилізованого під барельєфи хору — кожній хоровій репліці відповідав певний жест<sup>2</sup>. “У ритмі декламації хор симетрично коливається, ділячись по четверо, по двоє, беручись за руки... то наближається до рампи, то відходить від неї в глибину сцени... розгортається і витягується в одну лінію”<sup>3</sup>.

Музично-ритмічний синкретизм “Едіпа” був багато в чому зумовлений просодичною основою гекзаметра: подовжене звучання голосних підказало режисерові ту форму сценічного синкретизму, при якій поезія творила гнучкий “малюнок” рухів, а мовлення майже уподібнювалось до співу.

Величезним тріумфом “Молодого театру” стала постановка “Гайдамаків” за поемою Шевченка. Вона здійснила справжню революцію на українській сцені. Хоровий план, вже знайдений в “Едіпі”, тут вперше був трансформований через суто національну традицію.

Прем’єра відбулася у 1920 році на сцені Київського оперного театру. Музичне оформлення належало Р. Глієру<sup>4</sup>.

<sup>1</sup>Василько В. С. У “Молодому театрі”.— У кн.: Молодий театр.— К.: Мистецтво, 1991.— С. 215.

<sup>2</sup>Додамо, що звуковий простір п’єси був проникнутий багатою “шумовою” гамою — стогонами, шепотом, вигуками, зітханнями. Її доповнювали чудові декорації А. Петрицького та різноманітні світлові ефекти.

<sup>3</sup>Чечель Н. Українське театральне відродження.— К., 1993.— С. 35, 38.

<sup>4</sup>Партитура складалася з інтродукції, оркестрових номерів до кожної сцени, сольних партій Яреми та Кобзаря й заключного хору. Крім власних номерів, Глієр використав фрагменти творів М. Лисенка та К. Стеценка. Диригував оркестром учень Глієра Н. Пруселін. Він же був і автором музики до фінальної сцени вистави.

Глієр часто був на репетиціях, обговорюючи з режисером музичне втілення мізансцен. У своїх спогадах композитор зазначав, що сценічні образи поставали перед Лесем Курбасом як образи музичні; він прекрасно орієнтувався у законах композиції, а головне, вимагав точного відтворення художнього задуму, засуджуючи так звану ілюстративну музику: “Музика в театрі повинна мати місце постільки, поскільки вводить або допомагає ритмові п’єси чи сцени. Музика для “настрою” з загальним *moll* або *dur* характером — це шарлатанство”<sup>1</sup>.

Центральним персонажем драми був хор “Десять слів поета” — десятеро однаково одягнених дівчат. Хор трактувався Курбасом надзвичайно багатопланово: то “нервовий організм, тонко реагуючий на кожний рух душі... то холодний безпристрасний обвинувач, то пророк майбутнього країни і народу, то... розповідник далекого минулого, то гострий полемік сьогоденної злоби дня”<sup>2</sup>.

Висока майстерність у володінні мовою і пластикою хористів робила органічними переходи від однієї сцени до іншої—від зажури до пристрасності, від лірики до трагедії, від статички до могутнього динамічного наростання. Рухи акторів чітко узгоджувались із загальним темпоритмом вистави. Прискорення дії у масових сценах супроводжувалось рвучкістю рухів та напруженим голосоведенням. Плавні лінії тіла у поєднанні з м’якими інтонаціями голосу переважали у сценах елегійних. Пластична “партитура” наочно підкреслювала й смислові паузи: зупинялася музика — і люди завмирили у своїх позах. Символічна пластика людських постатей “звучала в унісон” з музично-емоційною хвилею п’єси.

Музика буквально сповнювала сценічну фактуру. Вона відчувалася у співучості вимови, звукових *crescendo* чи *diminuendo*, текстових повторах та своєрідних “відлуннях”:

Черниця: Не журися.

Хор (мов луна): Не журися.

Черниця: Сподівайся.

Хор (мов луна, але тихіше): Сподівайся.

Черниця: Та Богу молися.

Хор (зовсім тихо): Та Богу молися.

Останній фрагмент “Гайдамаків” будувався як номер суто музичний. Після оркестрового вступу:

*Помірно*

на кону з’являлися “Десять слів поета”. Погойдуючись у такт музики, вони співали:

<sup>1</sup> Курбас Л. Березіль.— К.: Дніпро, 1988.— С. 33.

<sup>2</sup> Свідчення Л. Дубовика. Цит. за: Довбищенко Г., Лабінський М. На сцені “Гайдамаки”.— К.: Мистецтво, 1989.— С. 60.

На мінорно забарвленому тлі звучав текст “Трай, море! Добре море! Добре буде, Галайда!”. Окрім цього, внутрішнє протиріччя було закладене в самій музиці: плачові інтонації в партії оркестру контрастували з козачковою жанровою основою хорового наспіву. Музичний зміст цього епізоду підсилював складний психологічний підтекст фіналу.

В цілому прийом контрастів виявився одним з провідних у драматургії “Гайдамаків” (найбільш вражаюче він був застосований у сцені поховання дітей, коли трагічний монолог Гонти відтінявся веселим танцювальним наспівом). Ритмічні чергування контрастних епізодів визначали пульсацію театрального дійства, диктували кольорову й музичну динаміку всієї вистави.

Відчувши у поемі масштаби грецької трагедії, Курбас здійснив талановиту музично-драматичну інсценізацію Шевченкового твору. Внутрішній музикальний потенціал цієї вистави розкривався не лише через наспівність віршованого слова Шевченка та народно-пісенну природу глієрівського оформлення. Насамперед він виявляв себе у розробці хорового плану, у єдності пластичного та звукового малюнків, у ритмічній логіці, котра стала наскрізним прийомом Курбасової режисури. Звичайно ж, глибоким відчуттям національного був проінятий і український дореволюційний театр із його надзвичайно сильним музичним струменем, і театр “корифеїв”, котрий високо підняв культуру сценічного слова. Проте “Гайдамаки” Курбаса постали перед глядачами вже не як “малоросійська драма з піснями і танцями”. Цей спектакль утверджував національні традиції на рівні світового театру.

Праця Курбаса над “Диктатурою” І. Микитенка (1930) була новим етапом у розкритті взаємин між словом та музикою. П’єса, на думку режисера, мала розв’язати проблему української радянської опери: “Вистава... за характером свого матеріалу примушує звернутися до такої форми, як опера... Це буде музичне видовисько, в якому драматична мова інтонується таким чином, що інколи вона може переходити в буквальні музичні інтервали. Використовуємо музику. Де можна, дамо хор. Сприйняття буде більш оперове, аніж драматичне”<sup>1</sup>.

Музика до “Диктатури” (автор Ю. Мейтус<sup>2</sup>) була надзвичайно різноманітною, відтворювала урбаністичні звуки міста (рух поїзда, шум заводу), зображувала звучання навколишнього світу (спів півня, кашель). Окрім усіляких натуралістичних виявів, вона мала й власні — суто музичні — функції. За свідченням Ю. Мейтуса, оркестровий супровід лише зрідка дублював те, що відбувалося на сцені. Частіше він виглядав як своєрідний контрапункт, додаткова сценічна барва. Кожного персонажа змальовувала своя інструментальна лейттема. До того ж архітектоніка картин підпорядковувалась композиційним законам музичних форм<sup>3</sup>.

Найважливішим був для Курбаса пошук “омузикаленого” слова: “Вся проблема у винаході речитативу... говорити треба, щоб голосівки були широкі... від широкої голосівки до співу дуже близько”, — читаємо там же, у спогадах М. Верхацького. Курбас вважав, що побудований на українській ладовій основі речитатив стане у майбутньому основним елементом оперного мистецтва. До речі, деякі з вокальних партій своїх героїв Курбас складав та фіксував у нотах самостійно<sup>4</sup>.

<sup>1</sup>Верхацький М. Скарби великого майстра.— У кн.: Лесь Курбас. Спогади сучасників.— К.: Мистецтво, 1969.— С. 315.

<sup>2</sup>На жаль, партитура (а вона нараховувала близько 400 сторінок) вважається сьогодні втраченою, тому подальший виклад спирається лише на свідчення самого Курбаса та спогади сучасників.

<sup>3</sup>I картина — сонатна форма; II картина — тричастинна форма АВА; III картина — 6 прелюдів; IV картина — АВА; V картина — тема й 12 варіацій.

<sup>4</sup>Цікава паралель: окремі документи, пов’язані з французьким театром доби класицизму, свідчать про те, що Расін диктував своїм акторам інтонації, які сам записував у вигляді нот. На цих інтонаціях вчився Люллі: речитативи його опер — не що інше, як “озвучення” декламації акторів драматичного театру.

Поділяючи героїв на два конфліктуючі табори — куркулів і пролетаріат — режисер та композитор протиставляли їх і в музичному плані. Вирішено це було досить несподівано. Реальна мова пролетаріату контрастувала з алегоризованою мовою-співом куркулів; вокальні форми ставали, таким чином, узагальненнями певних соціальних типів<sup>1</sup>. Життєву силу молодого пролетаріату втілювали цілком реалістичні інтонації; натомість, спів перетворився на вияв класового знесилля куркулів (“Жебрак, старець, прохає милостині лиш співаючи...”)<sup>2</sup>.

Отже, “Диктатура” І. Микитенка, поставлена Лесем Курбасом, стала справжнім вокально-речитативним музичним дійством і наблизилась до принципів синтетичної театральної вистави, що було мрією багатьох музикантів різних часів.

\* \* \*

Підбиваючи підсумки, відзначимо, що розвиток Курбасового театру йшов паралельно з розвитком режисури Мейерхольда, Таїрова, Комісаржевського, європейського театру 20-х років. Але при всій причетності сучасному йому театральному досвідові театр Леся Курбаса мав своє власне обличчя. Його неповторність — у глибокому національному корінні, давні джерела якого дали поштовх для народження нового синтетичного мистецтва. Відмовившись від штампів провінційного етнографізму, оновивши репертуар, впровадивши закони ритмічної узгодженості всіх сценічних компонентів, Курбас підняв українську сцену на новий рівень. Він створив модель театру, у якому об’єднались слово, музика і рух, а музично-ритмічне начало набуло концепційного значення.

10 липня 1920 року Курбас записав у своєму щоденнику: “Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи — релігійного акту... Воно — могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр — храм, хоч усякі будуть молитви в ньому”.

*Діана ЛАБІНСЬКА*

---

<sup>1</sup>Узагальнення вносила й сценографія В. Меллера. Вона застосувала рухомі планшети, котрі дозволяли подавати акторів піднесено і навіть метафорично.

<sup>2</sup>Гладишева Г. Мистецтво художнього слова.— Український театр.— 1967.— № 2.— С. 28.

# ПРИМІТКИ

## “МОЛОДИЙ ТЕАТР”

“Молодий театр” був заснований Лесем Курбасом у 1917 р. Цим же роком датуються перші Курбасові статті та виступи. Ідея заснування “Молодого театру” виникла у Курбаса раніше: ще в листі 1914 р. до актриси К. Л. Лучицької (1889—1971) він писав: “Театр буде зватись “Молодий український театр”; у планах можливого репертуару в цьому ж листі серед інших п’єс були названі “Йоля” Є. Жулавського, “Чорна Пантера і Білий Медвідь” В. Винниченка, “Кандіда” Б. Шоу.

### Перші вільні збори українських діячів Києва

Подається за: Театральні вісті.— 1917.— № 1.

Очевидно, в заголовку наявний механічний пропуск: судячи з тексту статті, мало б бути: “*українських театральних діячів Києва*”.

*Троїцький народний дім* у Києві (вул. Велика Васильківська, 53/3) — починаючи з 1902 р. відомий театральний і культурний осередок.

*Садовський Микола Карпович* (справж.— Тобілевич, 1856—1933) — український актор, режисер, театральний діяч, письменник.

*Черкасенко Спиридон Феодосійович* (1876—1940) — український поет і драматург.

*Вороний Микола Кіндратович* (1871—1938) — український поет, перекладач, критик, режисер, актор, театрознавець і історик театру.

*Корольчук Олександр Іванович* (1883—1925) — український актор і режисер.

*Хуторна Єлизавета Олексіївна* (справж.— Островерхова, 1886—1980) — українська актриса.

*Бондарчук Степан Корнійович* (1886—1970) — український актор і режисер, один із засновників “Молодого театру”. В 1922—25 рр. працював у “Березолі”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Березняк Ілля Григорович* (справж.— Пивоваров, 1877—?) — український актор.

*Овдієнко Іван* — український актор і театральний діяч.

*Ковалевський Іван Іванович* — український актор і театральний діяч кінця XIX—20-х рр. XX ст.

*Миленко М.* — український актор і театральний діяч.

Мішта Олександр — український актор. Зокрема, грав роль Лейби в Курбасовій постановці “Гайдамаків” 1920 р.

### На теми дня

Подається за: Театральні вісті.— 1917.— № 2.

*Лук’янівський народний дім* — працював у Києві на вулиці Дігтярівській, 5. Після повалення самодержавства приміщення було передане робітничому клубові. Митці Києва зробили внесок у його фонд, показавши 3 квітня 1917 р. “Батькову казку” І. Карпенка-Карого. Вистава була здійснена силами молодіжного театру, організованого 1917 р. при Лук’янівському народному домі.

*Мар’яненко Іван Олександрович* (справж.— Петлішенко, 1878—1962) — український актор, режисер і педагог. У 1923—34 рр. працював у театрі “Березіль”. Був організатором молодіжного театру при Лук’янівському народному домі.

“*Історичний Земляника*” — тут: персонаж з “Ревізора” М. В. Гоголя.

*Островський Олександр Миколайович* (1823—1886) — російський драматург.

*Карпенко-Карий Іван Карпович* (справж.— Тобілевич, 1845—1907) — український драматург, актор, режисер, театральний діяч.

*Кропивницький Марко Лукич* (1840—1910) — український драматург, актор, режисер, композитор.

*Старицький Михайло Петрович* (1840—1904) — український поет, прозаїк, драматург, перекладач, театральний і культурно-громадський діяч.

## Баламутні гасла

Подається за: Театральні вісті.— 1917.— № 5—6.

*Суходольський Олексій Львович* (1863—1936) — український актор, режисер, драматург.

*Давидов Володимир Миколайович* (справж.— Горелов Іван Миколайович, 1849—1925) — російський актор. Навчався у 2-й київській гімназії.

*Преміса* — передумова.

*Грабина Олексій Трохимович* (1861—1924) — український драматург.

## Думки і проекти

Подається за: Театральні вісті.— 1917.— № 5—6.

“*Просвіта*” — культурно-освітня громадська організація в Україні.

## “Молодий театр” (Гене́за — завдання — шляхи)

Подається за: Робітничка газета.— 1917.— 23 вересня.

*Лайк* — тут: дилетант, профан (діал.)

“*Ми рішили брать російських навчителів*” — серед викладачів були Б. Ніжинська, В. Сладкопєвцев, О. Дейч, В. Васильєв та інші.

“...*в перших параграфах нашого статуту*”.— Л. Курбасові належала провідна роль у написанні Статуту Товариства на вірі “Молодий театр у Києві”. Тут подається повний текст статуту (за виданням: Молодий театр.— К.: Мистецтво, 1991.— С. 258—262):

### І. Мета і права Товариства

§ 1. Товариство на вірі “Молодий театр у Києві” ставить собі на меті творити і проводити в життя такі форми театрального мистецтва, в яких цілком могла б проявитися творча індивідуальність сучасного молодого покоління українського акторства не “україно-фільської”, а європейської, в національній формі, культури, що, цілком порвавши з обанальненими традиціями українського театру, збудує свої нові цінності як у мистецтві театру взагалі, так і в мистецтві актора особливо, не будучи рівночасно провінціалізмом чужих культур.

§ 2. Згідно з вищенаведеним в § 1 принципом Товариство провадить роботу з поділом її на такі шляхи досягнення своєї мети:

а) праця в студії;

б) ведення театру репертуарного.

§ 3. Для досягнення своєї мети Товариство влаштовує театральні вистави, реферати, лекції і відчити як по питаннях театрального мистецтва, так і питаннях штуки і культури взагалі, оповіщає конкурси, організовує курси і школи, впоряджує концерти, літературні вечірки, дискусії і екскурсії з метою наукових досвідів в сфері мистецтва, видає періодичні органи, а також і окремі видання, засновує музеї, бібліотеки, художньо-артистичні клуби і т. п.

§ 4. Товариство на вірі “Молодий театр у Києві” є юридична особа і має право купувати у власність і брати в оренду, продавати, закладати і брати під заклади всяку маєтність, як рухому, так і нерухому, складати скарби (капітали), позичати собі і давати в позику другим як капітали, так і всяке інше добро, вступати у всякі умови, позивати і відповідати на позови і взагалі зав’язувати зносини як з окремими особами, так і з громадськими і урядовими інституціями.

§ 5. Товариство носить назву: “Молодий театр у Києві” і має відповідного змісту печатку.



## II. Кошти Товариства

§ 6. Кошти Товариства складаються: з членських внесків — 1) повних членів-товаришів, 2) членів-кандидатів, 3) вкладок членів-вкладників, з прибутків од вистав, концертів, лекцій і т. п., процентів од скарбів (капіталів) і державних паперів, доходів з маєтностей, а також пожертв як від окремих осіб, так і від громадських чи урядових інституцій.

§ 7. Кошти Товариства поділяються на капітал: а) основний, б) операційний, в) спеціальний.

§ 8. Основний капітал складається з процентів від членських внесків: повних членів-товаришів, членів-кандидатів і членів-вкладників в розмірі, який призначається загальними зборами Товариства: з пожертвувань, зроблених спеціально в цей капітал, і з відсотків до прибутків Товариства з вистав і т. п. теж в розмірі по призначенню загальних зборів.

*Примітка.* Основний капітал витрачається на покупку чи збудування різного майна, а також можуть робитися тимчасові позички з цього капіталу на поточні справи, але тільки з рішення загальних зборів.

§ 9. Оборотний (операційний) капітал складається з внесків повних членів-товаришів, членів-кандидатів, членів-вкладників і всіх прибутків Товариства.

*Примітка.* Оборотний капітал призначається для ведення поточних справ Товариства і витрачається по рішенню господарської ради Товариства.

§ 10. Спеціальний капітал може складатися або з пожертвувань, призначених на якусь певне міроприємство, або з асигнувань, внесених з певною метою загальними зборами Товариства.

§ 11. Розмір членських внесків призначається: для членів-кандидатів десять карбованців (10), для повних членів-товаришів сто карбованців (100). Виплата цих внесків може робитися частками, але, зробивши повний внесок у вищенаведених сумах, члени обох категорій більше ніяких внесків не платять. Розмір однієї вкладки для членів-вкладників призначається в п'ятдесят карбованців (50). Кожний вкладник Товариства може внести необмежену кількість вкладок.

§ 12. Чистий прибуток од підприємства поділяється так:

1) двадцять відсотків іде на основний капітал, 2) двадцять відсотків — на операційний капітал і 3) потім на видачу дивіденду на паї всіх членів Товариства одраховується така частина прибутку, щоб на кожного пайового карбованця припадало не більше десяти відсотків рокових. Решта прибутку, коли вона є, ділиться між повними членами-товаришами або по постанові загальних зборів Товариства повертається на що інше.

§ 13. Дивіденд, не забраний на протязі десяти літ, стає власністю Товариства. На незабраний в пору дивіденд відсотки не нараховуються.

§ 14. Обов'язки Товариства по позичках, зроблених для побільшення оборотних коштів, не можуть бути більше основного капіталу Товариства як удесятеро. Загальні збори Т-ва можуть змінити цю норму.

## III. Склад Товариства

§ 15. Члени Товариства поділяються на:

- а) повних членів-товаришів
- б) членів-вкладників
- в) членів-кандидатів.

§ 16. Повними членами-товаришами можуть бути тільки актори, і то такі, що цілком визнають програмні завдання Т-ва, зазначені в § 1-му цього статуту, і приймають на себе відповідальність за ідейний і матеріальний бік справ Т-ва.

§ 17. Повними членами-товаришами можуть бути і люди інших споріднених з театром фахів мистецтва, але з умовою обов'язкової праці в Товаристві по своїй спеціальності і при задоволенні вимогам § 1-го цього статуту.

§ 18. Повні члени-товариші керують всіма справами Товариства, а на випадок банкрутства Товариства, крім своїх вкладів, відповідають за борги Товариства всім своїм майном.

§ 19. Членами-вкладниками можуть бути особи, що співчують меті Товариства і внесуть одну чи декілька вкладок в касу Т-ва.

§ 20. Члени-вкладники не втручаються в керівництво справами Товариства; на випадок же збанкрутування Товариства відповідають тільки своїми вкладами. Для контролю фінансових справ Товариства і для контакту з господарською та художньою радою Товариства члени-вкладники вибирають на загальних зборах кураторію, котра в справах художніх має право дорадчого голосу.

§ 21. Члени-вкладники за згодою загальних зборів можуть переходити в категорію членів-товаришів при виконанні §§ 1, 16, 18 цього статуту.

§ 22. В члени-кандидати приймаються артисти, що заявляють про своє бажання вступити в Товариство, але, не будучи споріднені з ідейними завданнями Товариства, не можуть поки що прийняти на себе відповідальність, яка §§ 1, 16 і 18 накладається на повних членів-товаришів.

§ 23. Члени-кандидати користуються правами тільки дорадчого голосу і за борги Товариства відповідають тільки своїми членськими внесками.

§ 24. Первісний склад Товариства засновується з акторів, що прибудуть на установчі збори Товариства і підпишуть статут як повні члени-товариші.

§ 25. Всі члени Товариства за вчинки, які плямують ім'я Т-ва або свідомо зроблені, аби заподіяти шкоду Товариству, можуть бути виключені з Товариства по постанові загальних зборів.

#### IV. Керування справами Товариства

§ 26. Справами Товариства керують: загальні збори, господарська рада та художня рада Товариства.

§ 27. Загальні збори Товариства вибирають голову Товариства, вирішують питання щодо затвердження інструкцій і програм діяльності Товариства, затвердження і змін статуту, справи покупок і збуття нерухомого майна, прийому і звільнення повних членів-товаришів і інші справи, які ради Товариства признають потрібним внести на розгляд зборів.

§ 28. Загальні збори дійсні, коли відбуваються в присутності не менше 3/4 членів-товаришів; коли ж на перші збори прибуде менше 3/4 всіх членів-товаришів, то збори признаються на другий раз, і тоді вони вважаються дійсними при всякій кількості повних членів-товаришів.

§ 29. Загальні збори скликаються по потребі, але не менше двох разів на рік.

§ 30. Господарська рада Товариства вибирається загальними зборами в кількості за рішенням самих зборів Товариства. Являє собою виконавчий орган Товариства, має право розпоряджатися операційним капіталом Т-ва в межах затвердженої для неї інструкції; приймає членів-вкладників, веде всі господарські справи Товариства, виконує постанови загальних зборів щодо покупок і продажу, а також позик всякого добра, і взагалі провадить всі справи, які виникають із діяльності Товариства. Рада веде також всякі судові справи, без окремого на те дозволу загальних зборів.

*Примітка.* Члени господарської ради поділяють поміж собою обов'язки адміністратора, скарбника, бібліотекаря та ін.

§ 31. Господарська рада має право кооптувати до свого складу членів з правом дорадчого голосу в кількості не більше половини вибраного складу ради.

§ 32. При господарській раді Товариства при потребі можуть створюватись тимчасові комісії та секції.

§ 33. Засідання ради вважається дійсним, коли на ньому беруть участь не менше половини виборних до складу ради.

§ 34. Для перевірок фінансових і господарських справ Товариства на загальних зборах вибирається ревізійна комісія в кількості по рішенням самих зборів.

*Примітка.* В ревізійну комісію входять і члени-вкладники в кількості не більше половини всього складу комісії.

#### V. Художня рада

§ 35. Для вирішення питань художнього порядку, в тому числі репертуару і розподілу ролей, при Товаристві засновується художня рада Товариства.

§ 36. Художня рада складається з п'яти виборних повних членів-товаришів і режисерів трупи.

*Примітка.* На випадок відсутності кого-небудь з членів художньої ради обираються ще два заступники.

§ 37. Кожний режисер може ставити п'єсу тільки з репертуару, затвердженого художньою радою.

§ 38. Режисер виготовляє проект розподілу ролей сам чи в порозумінні з другими режисерами.

§ 39. Режисерський проект розподілу ролей подається на затвердження художній раді.

§ 40. При обміркуванні справ щодо репертуару і розподілу ролей режисер, який ставить п'єсу, обстоює свій проект, але не бере участі при голосуванні рішення, що торкається його проекту.

§ 41. Порядок вирішення справ у художній раді Товариства такий: запропонована п'єса, а також проект поділу в ній ролей обміркується на трьох засіданнях. Перше і третє засідання відбуваються без участі пропонуючого режисера. На другому засіданні він обстоює свою пропозицію. Поміж цими засіданнями можуть відбуватися пробні репетиції.

§ 42. Коли режисер не погодиться з рішенням художньої ради, він може зректись постановки цієї п'єси, тоді та п'єса передається другому режисерові.

§ 43. Режисер по змозі не повинен брати участь як актор в тій п'єсі, яку він сам ставить, і тільки тоді його участь допустима, коли без неї п'єса втратить з боку художнього.

§ 44. Щоб дати змогу кожному з членів театру проявити свою індивідуальність, кожному повному члену-товаришу надається право про свої жадання щодо отримання ролі чи постановки заявляти художній раді, яка мусить дати йому пробу.

## VI. Ліквідація справ Товариства

§ 45. На випадок ліквідації справ Товариства долю його добра і коштів вирішують загальні збори Товариства.

*Члени Товариства:* Степан Корнійович Бондарчук, Марко Степанович Терещенко, Валерій Михайлович Васильєв, Олімпіада Остапівна Раун-Добровольська, Олександр Степанович Курбас, Гнат Петрович Юра, Йона Васильович Шевченко, Поліна Микитівна Самійленко-Шевченко, Володимир Леонтіївич Бондаренко, Софія Андріанівна Бондарчук-Мануйлович.

Вкладки приймаються в "Українбанку" на біжучий рахунок № 594. Союзбанк — 1743.

Всі довідки можна отримати в конторі "Молодого театру": Київ, Прорізна, 19.

*Члени-товариші:* Степан Корнійович Бондарчук, Марко Степанович Терещенко, Валерій Михайлович Васильєв, Олімпіада Остапівна Раун-Добровольська, Олександр Степанович Курбас, Гнат Петрович Юра, Йона Васильович Шевченко, Поліна Микитівна Самійленко-Шевченко, Володимир Леонтіївич Бондаренко, Софія Андріанівна Бондарчук-Мануйлович". (Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України, далі — ДМТМК, інв. № 76287).

## Про символічний театр і театр Олександра Олесь

Подається за: Молодий театр.— К.: Мистецтво, 1991.— С. 34—37.

*Олесь Олександр* (справж.— Кандиба Олександр Іванович, 1878—1944) — український поет і драматург.

*Метерлінк Моріс* (1862—1949) — бельгійський драматург і поет, лауреат Нобелівської премії (1911).

## Слово перекладача

(Про книгу Віктора Обюртена "Мистецтво вмирає")

Подається за: Обюртен В. Мистецтво вмирає.— К.: Грунт, 1918.

*Обюртен Віктор* (1870—1928) — німецький есеїст, театрознавець.

*Бергсон Анрі* (1859—1941) — французький філософ, лауреат Нобелівської премії (1927).

*Делоне Робер* (1885—1941) — французький художник.

*Чюрльоніс Мікалоюс Константінас* (1875—1911) — литовський художник, поет, композитор.

*Скрябін Олександр Миколайович* (1871—1915) — російський композитор, піаніст.

*Маяковський Володимир Володимирович* (1893—1930) — російський поет і драматург.

*Бах Йоганн Себастьян* (1685—1750) — німецький композитор і органіст.

### Про трагедію Софокла “Едіп-цар”

Подається за: Василько В. Театру віддане життя.— К.: Мистецтво, 1984.— С. 123—124.

Цей текст — короткий виступ Л. Курбаса перед учасниками вистави в Одесі.

*Софокл* (близько 496—406 до н.е.) — давньогрецький поет-драматург.

### Протест “Молодого театру”

Подається за гранками газети “Нова Рада”.— 1918.— 29/16 вересня. (Науково-довідкова бібліотека центральних державних архівів України — НДБ ЦДА України, інв. № 2129.)

Текст, складений Л. Курбасом, але підписаний членами ради товариства “Молодий театр” С. Бондарчуком та Й. Шевченком, не дістав цензурного дозволу і в газеті не з’явився.

“Дніпросоюз” — союз споживчих товариств, що існував на Україні в перші післяреволюційні роки.

“Протофіс” — впливове торгове та фінансове об’єднання підприємців. Відоме своїм неприхильним ставленням до українства.

### Театральний лист

Подається за: Літературно-критичний альманах.— К., 1918.— № 1.— С. 66—75.

Есе виникло як відгук на дискусію про кризу театру, в якій у різні роки взяли участь Г. Крег, Г. Фукс, В. Немирович-Данченко, В. Мейерхольд, Ю. Айхенвальд, Ф. Коміссаржевський, В. Брюсов, Ф. Сологуб, Л. Андреев, Андрій Белий, В. Сахновський та інші. Епістолярний жанр, як і звертання до неіснуючої пані Лілли — стилістичний прийом.

*Витвицька Божена Йосипівна* — російський театральний критик.

*Кайнц Йозеф* (1858—1910) — австрійський актор, улюблений актор Курбаса.

*Тальма Франсуа Жозеф* (1763—1826) — французький актор.

*Коклен Бенуа Констан* (1841—1909) — французький актор і теоретик театру.

*Дуже Елеонора* (1858—1924) — італійська актриса.

*Фукс Георг* (1868—1949) — німецький режисер, драматург, теоретик театру.

*Крег Генрі Едвард Гордон* (1872—1966) — англійський режисер і теоретик театру.

*Фейєрбах Ансельм* (1829—1880) — німецький живописець.

*Айхенвальд Юлій Ісайович* (1872—1928) — російський літературний критик. Л. Курбас згадує його статтю “Заперечення театру” (1913).

*Єврейнов Микола Миколайович* (1879—1953) — російський драматург, теоретик та історик театру.

“Осінні скрипки” — п’єса російського драматурга Іллі Сургучова (1881—1956).

*Леонардо да Вінчі* (1452—1519) — італійський художник, скульптор, архітектор, вчений, інженер.

*Шекспір Вільям* (1564—1616) — англійський драматург і поет.

*Мольєр* (справж.— Поклен Жан Батіст, 1622—1673) — французький комедіограф, актор, театральний діяч, реформатор сценічного мистецтва.

*Лопе де Вега Фелікс* (1562—1635) — іспанський драматург, поет, прозаїк.

*Геррлік Девід* (1717—1779) — англійський актор, реформатор сценічного мистецтва.

*Рафаель Санті* (1483—1520) — італійський художник і архітектор.

*Вагнер Ріхард* (1813—1883) — німецький композитор, диригент, реформатор оперного мистецтва.

*Веласкес Дієго* (1599—1660) — іспанський художник.

*Бар Герман* (1863—1934) — австрійський письменник, драматург і театрознавець.  
*Грез Жан Батіст* (1726—1805) — французький художник-портретист.  
*Балестрієрі Леонелло* (1872—1958) — французький художник і гравер.  
*Рєпін Ілля Юхимович* (1844—1930) — російський і український художник.  
*Муне-Сюллі Жан* (1841—1916) — французький актор.  
*Кассіодор Магнус Аврелій* (480—575) — письменник, жив за панування короля остготів Теодоріха в Італії.  
*Росцій Квінт Галл* (130—62 до н.е.) — давньоримський комедійний актор.  
*Ціцерон Марк Туллій* (106—43 до н.е.) — давньоримський політичний діяч, оратор і письменник.  
*Фламаріон Каміль* (1842—1925) — французький письменник.  
*Саїс* — храм богині Нейт у Єгипті, куди для бесіди з жерцями вирушали мудреці та філософи.  
*Бігун* — тут: полюс.  
*Рухада Лопе де* (близько 1510—1565) — іспанський актор і комедіограф.  
*Гольдони Карло* (1707—1793) — італійський драматург, творець національної комедії.  
*Іффлянд Август Вільгельм* (1759—1814) — німецький актор, режисер і драматург.  
*Тірсо де Моліна* (справж.— Габріель Тельєс, близько 1571—1648) — іспанський драматург.

### Про “Різдвяний вертеп”

Подається за: Василько В. Театру віддане життя.— К.: Мистецтво, 1984.— С. 137—138.  
Текст — вступна промова перед початком репетицій.

Можливо, в певному зв'язку із цим задумом було оголошення в “Робітничій газеті” (№191) за 23 листопада 1917 р.: “Молодий театр” оповіщає конкурс на написання тексту “Сучасного українського вертепу”, в котрім у світлі гумору, сатири й поезії відбилось би сучасне політичне і культурне життя. Хто бажає одержати ближчі інформації, хай звернеться до Л. Курбаса (М. Благовіщенська, № 110, кімн. 6). Готові твори просимо присилати до 15 грудня на адресу С. К. Бондарчука (М. Благовіщенська, № 34, кімн.19). Імена авторів подавати в запечатанім конверті, на котрім має бути написано девіз. За найкращі твори буде присуджено премію. Голова ради Товариства Лесь Курбас. Писар Степан Бондарчук. Інші газети просимо передрукувати”. Одержати такий твір, судячи з усього, не вдалося, бо Курбас поставив “Різдвяний вертеп” за відомим традиційним текстом.

Взагалі ж спілкування з широкою громадськістю на шпальтах газет стало для молодотеатрівців звичним явищем. Так, наприклад, та ж “Робітнича газета” (№ 257) за 24 квітня 1918 р. опублікувала лист Л. Курбаса та В. Василька ось якого змісту: “Вельмишановний пане редакторе! Дозвольте через Вашу газету висловити від імені “Молодого театру” найщирішу подяку всім, хто близькою своєю участю сприяв постановці п'єси “Йоля” Жулавського: д. Стеценку за складення прекрасного хоралу, д. Приходьку за організацію хору, д. Рошахівському за диригентуру, пані Заушкевич за акомпаніювання, а дд. Татарову, Кириченку, Цимбалюку, Вуйченку, Шовковому, Колесниченку, Олександрову і всім товаришам-співробітникам — за участь в п'єсі”.

### “Молодий театр” до своїх глядачів

Подається за: ДМТМК, інв. № 1592.

“Ви, що прийшли сюди...” — Спочатку цей монолог виголошував перед спектаклями “Молодого театру” сам Л. Курбас, вдягнений у костюм П'єро. Пізніше монолог був віддрукований і вивішений у фойє театру у вигляді афіші з зображенням “веселого Postillon” (поштаря) роботи Анатолія Петрицького.

“Полотна, утворені пензлем талановитого митця” — йдеться про *Петрицького Анатолія Галактіоновича* (1895—1964) — українського живописця і художника театру.

Анатолєві Петрицькому належить спогад про Курбасову працю над “Едіпом-царем” та про сказане Курбасом на репетиції:

“П'єсу такого масштабу не можна зіграти, якщо ми, актори, не зуміємо пропустити все особисто крізь себе, крізь свої характери й біографії. Уявіть собі не якісь там далекі від

нас Фіви. Фіви — це Київ! Фівяни — ми, що жили у щасливому незнанні, допоки все навколо не захиталося. Як нам порятуватися від загибелі? Звідки цей мор? Що нас врятує — сліпа віра в непогрішимість пророцтв дельфійського оракула? Чи почуття моральної відповідальності за нас самих, за наші Фіви? Хіба не це звело нас усіх до купи — тут, у “Молодому театрі”? Хіба не шукаємо ми так само відповіді на ті ж клятві питання, котрі тоді спричинили такий жах у фівяні?” (Розповідь А. Петрицького 1962 р. цит. за: Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього.— К.: Факт, 1998.— С. 71).

## Нова німецька драма

Подається за: Музагет.— 1919.— № 1—3.

Загальна картина, надиктована Л. Курбасом у статті, дана історично вірно, хоч огляд у цілому не може претендувати на вичерпну характеристику драматургії німецького експресіонізму. Проте далася взнаки і зрозуміла відірваність Л. Курбаса в ці роки від конкретики західноєвропейського театру. Перелічені у статті драматурги — Фішер, Лаукнер, Себрехт, Берсон, Цофф, Міллер, Діценшмідт особливого внеску в розвиток естетики експресіонізму не зробили. А такі майстри, як Толлер, Голль, Цукмайер, Вольф, Бехер, Барлах, Штернгайм, Франк у поле зору Курбаса в даному разі не потрапили.

Баб Юліус (1880—1955) — німецький театрознавець і драматург. Л. Курбас перебільшував, беззастережно зараховуючи Ю. Баба в супротивники експресіонізму: заперечуючи бездушний техніцизм в їхніх творах, про п'єси Газенклевера, Унру або Кайзера Ю. Баб писав майже захоплено.

*Експресіонізм* — художній напрям у літературі та мистецтві 1-ї чверті ХХ століття, що проголошував головною метою мистецтва вираження суб'єктивного духовного світу людини як єдиної реальності.

*Футуризм* — авангардистський напрям у європейському мистецтві 10—20-х років ХХ століття, метою якого проголошувалось “мистецтво майбутнього”, що передбачало заперечення традиційної культури, зокрема її моральних і художніх цінностей.

*Екстраактивісти* — ліве крило активістів німецької літературної групи “Дія”; група пережила еволюцію від позицій, близьких до лівої соціал-демократії, до лівацького екстремізму.

*“Німецька політична гастроль на Україні”* — німецька окупація України з січня по листопад 1918 р.

*Консеквенція* — наслідок.

*Штрамм Август* (1874—1915) — німецький поет і драматург, автор кількох драм, які провіщали близьку світову війну.

*Курц Рудольф* (1884—1960) — німецький театральний критик, діяч театру і кіно.

*Еруптивна сила* — тут: вибухова сила.

*Експлозія* — спалах, вибух.

*“Розвинений принцип євреїновської монодрами...”* — Тут ідеться про розвідку М.М. Євреїнова “Вступ у монодраму” (1909), що в ній висунуто ідею монодрами, як повного злиття сцени і глядачів, які разом витворюють нові форми життя за допомогою інстинкту театрального перетворення, нібито властивого людині від природи.

*Газенклевер Вальтер* (1890—1940) — німецький драматург і поет-експресіоніст.

*Якобсен Альфред* — німецький театрознавець і критик.

*Корнфельд Пауль* (1889—1942) — німецький поет, драматург, теоретик експресіонізму.

*Польгар Альфред* (1875—1955) — австрійський письменник і публіцист.

*Брод Макс* (1884—1968) — австрійський прозаїк, драматург, есеїст.

*Унру Фріц фон* (1885—1970) — німецький драматург.

*Кайзер Георг* (1878—1945) — один з найяскравіших драматургів німецького експресіонізму. Л. Курбас поставив його п'єсу “Газ” (прем'єра — 27 квітня 1923 р.).

З названих на закінчення статті німецьких драматургів найпомітніші — *Антон Вільдганс* (1881—1932), *Макс Пульвер* (1889—1951) та *Рейнгардт Герінг* (1887—1936).

## На грані

(Про “Молодий театр”)

Подається за: Мистецтво.— 1919.— № 1.

“Ромео і Джульєтта”... — Репетиції трагедії в “Молодому театрі” почалися в січні 1919 р. і через два місяці були припинені. Л. Курбас ставив спектакль і репетирував роль Ромео; Джульєтта — В. Чистякова; художник — А. Петрицький.

### Незалежна студія при “Молодому театрі” у Києві

Подається за: Боротьба.— 1920.— 17 січня.

\* \* \*

Збереглося ще кілька документів молодотеатрівського періоду, автором яких був Л. Курбас. Частина цих текстів стосується загострення взаємовідносин між радою Товариства та режисером (20 грудня 1918 р. збори повних членів Товариства прийняли відставку Курбаса).

Заяв Л. Курбаса до загальних зборів колективу “Молодого театру” від 21 грудня 1918 р.: “На засіданні Комісії по реорганізації Товариства виявилось, що намічається план ліквідації Товариства, і то намічається рішуче,— я утримуюсь від участі в цьому похоронному актові і на збори не прийду. Бажаю вам усім, щоб вдалося вам налагодити “Молодий театр” так, щоб без решти ви знайшли в ньому те, що ви шукаєте. Дуже прошу повідомити мене якнайшвидше про день ліквідації” (фонди ДМТМК, інв. № 9133).

16 січня 1919 р. Л. Курбас звернувся до ради Товариства “Молодий театр” із заявою: “У свій час я заявив голові товариства тов. Й. Шевченкові, що в цьому сезоні я ще служитиму в театрі при всяких умовах, які б не вигадала рада, але коли переворот, зчинений в Товаристві, одіб’ється на театрі так, що вийдуть з нього хто-небудь із трупи і тим робота унеможливиться,— я кину театр того самого дня. Сьогодні я довідався про те, що тт. Лопатинський і Калин виходять з трупи в зв’язку з новим курсом. Тому заявляю, що з днем їхнього виходу, тобто через шість тижнів від того, прошу виключити мене з числа членів-товаришів Товариства”. (Цит. за: Молодий театр.— К.: Мистецтво, 1991.— С. 277.)

17 січня 1919 р. Л. Курбас виступив з відкритим листом до громадянства в “Робітничій газеті”: “Високошановний пане редакторе! Дозвольте через Вашу газету сповістити тих, хто цікавиться нашим театральним мистецтвом, про таке. Досі я все виступав як ідеолог “Молодого театру”, і тому дехто зв’язує якнайтісніше “Молодий театр” з моїм ім’ям; тому вважаю своєчасним заявити, що вже цілий місяць, як я зрікся бути головою, членом ради і головним режисером згаданого театру, а на останніх загальних зборах Товариства, що відбулися 13-го сього місяця, мене усунуто цілковито від якого-небудь впливу на загальний хід справ у Товаристві на довгий час. Через те я ні в одному разі не можу приймати на себе відповідальності чи то за успіхи, чи неуспіхи згаданого театру, за свої ж постановки відповідаю настільки, наскільки будуть створені нормальні умови для моєї праці. З глибоким поважанням. Лесь Курбас”. 1 лютого цього ж року “Робітничя газета” повідомила про досягнення цілковитої згоди між Л. Курбасом і Товариством.

9 березня 1919 р. Л. Курбас, за дорученням художньої колегії Товариства, звернувся з доповіддю до господарсько-адміністративної ради “Молодого театру”: “Художня колегія з метою найвсестороннішого розвинення інтелекту актора, яке б сприяло виробленню нового типу актора-інтелігента, і з метою поліпшення побуту акторів, як поза театром, так і в театрі, в першу чергу вважає потрібним: 1) поставлення на відповідну височінь фізично-естетичного виховання, для чого пропонує господарсько-адміністративній раді негайно влаштувати обов’язкові для всіх членів трупи лекції 1) пластики, 2) фехтування, 3) танців, 4) мелодрами, 5) постановки голосу, 6) студіювання жести й слова по Волконському, 7) взагалі відчитів з різних галузей мистецтва; 2) поліпшення матеріального й гігієнічного положення наших акторів, для чого пропонує: 1) підвищити платню акторам, 2) улаштування в уборних вентиляції, обліплення шпалерами і простелення килимів під ноги, 3) заборонити ночувати в уборних (коли це викликано крайньою потребою, то щоб речі прибирались рано, до початку репетиції, їхнім власником), 4) ремонт клозету, 5) призначення окремої кімнати для сторожа, 6) асигнування відповідних коштів бібліотекарю на поширення бібліотеки книгами з різних галузей мистецтва. Найпершими роботами взагалі в театрі художня колегія вважає необхідними такі: 1) ремонт електрики (по обрахунку Скородохова, який художньо-технічна колегія вже розглянула); 2) простелення килимів по східцях, що ведуть зі сцени в уборні акторів; 3) підвищення портьєр у

входах до зали; 4) заведення власних: а) костюмів, б) реквізиту, в) перук; 5) декорування як фойє театру, так і фойє біля уборних акторів; 6) розрив контракту з студією Мордкаїна, яка заважає працювати” (фонди ДМТМК, інв. № 9129).

У березні—квітні 1919 р. Курбас виступив перед колективом “Молодого театру” з оголошенням про репертуар на осінній та зимовий сезон 1919—20 років: “Сезон нашого професійного існування закінчився швидко. Дав він нам багато помилок, та й багато досвіду. Коли чорні круки, ворожі нашому начинанню, не задушуть нас і ми зможемо не тільки підготувати новий репертуар літом, а й почати осінній сезон, то треба б і слід нашу роботу робити вже без попередніх помилок. Тому: 1) у найближчі дні буде оголошено репертуар осені (приблизний, з виїмком цих небагатьох п’єс, котрі, як “Вертеп” цього року, можуть надійти в час сезону; 2) з завтрашнього дня починаю далішні “переговори” з поодинокими артистами щодо бажаних ролей в намічених п’єсах, щодо дублерств і т.п.; 3) кожен з видатніших артистів буде забезпечений певною кількістю бажаних йому ролей. Кожен з починаючих артистів буде забезпечений принаймні однією відповідальною роллю (в педагогічній перспективі); 4) дублерствам буде дано широкі можливості. Все сказане ясує мій загальний план — продовження і дальше розвинення цих принципів, котрі я хочу покласти в основу внутрішнього життя — роботи “Молодого театру”. Все буде виконано в мірі сил і можливостей. Дуже буду вдячний за пропонування інтересних (в розумінні можливостей цікавої реставрації або оригінальної новини) п’єс. Відповідні пропонування приймаю зараз же.

Нижче оповіщаю майбутній репертуар зимового сезону. Прошу всіх без виїмку подати мені якнайшвидше з кожної п’єси дві-три ролі, тричі, двічі і раз підкреслені, котрі бажано б заграти. П’єси, з котрих починається робота над осіннім репертуаром: “Макбет”, “Гамлет”, “Сонце Руїни”, “Сон у літню ніч”, “Весілля Фігаро”, “Самум”, “Піппа йде мимо”, “По дорозі в казку”, “Урфазі”. П’єси резервні: “Старі боги”, “Фауст”. П’єси під розглядом: “Антоній і Клеопатра”, “Саломея”, “Йоланта”, “Скринька Пандори”. Експерименти та п’єси другої черги: “Сакунтала” (2-га черга), “Чітра”, “Ліліт” — режисерські інвенції (експеримент), “Вечір комедії дель арте” (2-га черга), “Пантоміми” (експеримент), “Театр тіней” (експеримент), “Оргія” й “Вавилонський полон” (2-га черга). (Цит. за: Молодий театр.— К.: Мистецтво, 1991.— С. 280—281.)

Нарешті, з протоколу загальних зборів Товариства “Молодий театр” від 18 травня 1919 р. дізнаємося, що, на думку Л. Курбаса, “актом злиття “Молодого театру” з Державним драматичним театром “Молодий театр” поставлений в страшну небезпеку”. Л. Курбас запитує збори, як вони дивляться на злук: “як на смерть змагань “Молодого театру” чи як на щось переходове?.. Чи можна мати надію, що ідеологія “Молодого театру” збережеться серед товаришів на протязі майбутнього сезону в таких обставинах, які малюються в майбутньому?” (фонди ДМТМК, інв. № 9131).

Тривога Курбаса була добре зрозумілою, і життя підтвердило обґрунтованість його побоювань. Об’єднання двох таких різних мистецьких колективів, як відомо, стало початком кінця “Молодого театру”: попри всі труднощі й небезпеки — *це вільного Курбасового театру.*

## РЕЖИСЕРСЬКИЙ ЩОДЕННИК

Режисерський щоденник Л. Курбаса в повному вигляді не зберігся (див. післямову) і відомий тільки у виписках М. П. Верхацького, знаного режисера, педагога і театрального діяча. Виписки були зроблені в 1929—30 рр. під час праці М. П. Верхацького над книжкою про театр “Березіль” — “Дні й праця” (текст її також втрачено). Ось що писав М. П. Верхацький у листі до В. С. Василька від 16 травня 1965 р.: “Він (Л. Курбас) мені сам дав у руки щоденника і дозволив дещо переписати з нього. Щоденник його — це зошит, в чорній дерматиновій палітурці, які є зараз. В ньому були записи і короткі, і досить довгі, на 1-2 сторінки. Лежав він у столі, в шухлядці у правій тумбочці. Записи були не систематичні, то один-два в місяць, то один-два на рік. Нікому він щоденника не давав. І мені він дав принагідно. Він шукав для якоїсь статті, яку писав, точного формулювання. Я прийшов до нього додому (а я бував у нього майже щодня), щоб допомогти написанню статті. Я брав аркуш паперу і чекав першої фрази, щоб занотувати її. Дуже часто Ол. Ст. міняв формулювання, шукав точніших і зрозуміліших. Іноді за годину знайде одну-дві фрази. Було часом так, що просидимо чотири години, або й більше, щось напишу, і все не сподобається



Ол. Ст. Він просить викинути ним же сформульовані думки. От тоді і дав мені Олександр Степанович щоденника, пошукавши в ньому формулювання. Щоденник лишався у Ол. Ст. Нікому він, певен, що це так, не міг його віддати... Виписував я з щоденника кілька разів, у нього ж в кабінеті, дома. Ол. Ст. в цей час міг працювати над книгою чи читати газету або журнал. Не просив я у нього щоденника, бо вважав це нетактовним. Зміст щоденника — питання фаху, нотатки про прочитане, бачені вистави. Зараз не пригадую інших тем. Суто особистих, інтимних — не було. Де він дівся, не знаю. Усі матеріали, які були у мене, я частково зберігав у театральному технікумі (Сумська, 34) в моєму кабінеті. Ці матеріали дісталися новому директорові технікуму — Новикову, тому, який продав їх Інституту мистецтвознавства" (листування В. С. Василька, тут і далі машинопис з архіву М. Г. Лабінського, с. 353—354).

Справді, виписки М. П. Верхацького з Курбасового щоденника (як і виписки з інших матеріалів Курбаса) М. Г. Новиков (разом зі стенограмами лекцій і протоколами засідань режистру та станції фіксації і систематизації досвіду) передав до фондів нинішнього Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, далі — ІМФЕ, де вони зберігаються й тепер (фонд 42, од. збер. 49).

Що ж писала з приводу щоденника В. М. Чистякова, найближча Курбасові людина? Ось її лист до В. С. Василька від 29 квітня 1965 р.: "Про щоденник Олександра Степановича не знаю нічого. Вдома у нас його не було. Він був, очевидно, в театрі і був проданий разом з усіма паперами режистру Новиковим (сучасний їуда) в Академію" (листування В. С. Василька, с. 327).

В. С. Василько в листі до М. П. Верхацького від 11 травня 1965 року запитував адресата: "Звертаюсь до Вас, як до останньої інстанції. Мова йде про щоденник Курбаса... Що це за щоденник? Валентина Миколаївна каже, що вона нічого не знає про це!! Просто не віриться" (листування В. С. Василька, с. 348). Справді, анітрохи не віриться.

Отже, саме М. Г. Новиков зберіг найбільший масив Курбасових текстів, доховав їх до часів, коли стало можливим сказати слідом за В. С. Васильком: "Кожне слово Олександра зараз на вагу золота" (той же лист до М. П. Верхацького). Сказати щось про В. М. Чистякову, як про зберігача творчої спадщини Леся Курбаса, на жаль, немає підстав.

### 18 травня 1920 р.

Роллер А.— німецький театрознавець.

### 5 липня 1920 р.

"Панна Мара", "Гріх" — п'єси В. Винниченка.

"Пошились у дурні" — п'єса М. Кропивницького.

Комедія *дель арте* — комедія масок, різновид італійського народного імпровізаційного театру.

"Сатана" — водевіль Д. Дмитренка "Кум-мірошник, або Сатана в бочці".

Долина Павло Трохимович (справж.— Поліков, 1888—1955) — український актор і режисер, працював у "Молодому театрі", "Кийдрамте" та "Березолі".

"Тартюф", "Мізантроп" — комедії Мольєра.

"Скапен" — комедія Мольєра "Витівки Скапена".

### 10 липня 1920 р.

Штайнер Рудольф (1861—1925) — німецький філософ і теоретик драми, засновник антропософії.

Шюре Едвард — німецький драматург, автор "Елевсінської драми", поставленої Р. Штайнером 1907 р. в Мюнхені.

### 23 січня 1921 р.

Дега Едгар (1834—1917) — французький живописець, графік і скульптор.

"Аполлон" — петербурзький літературно-художній журнал, близький до символізму, згодом до акмеїзму, виходив у 1909—17 рр.

### 10 квітня 1921 р.

*Бетховен Людвіг ван* (1770—1827) — німецький композитор, представник віденської класичної школи.

### 17 квітня 1921 р.

*Руже де Ліль Клод Жозеф* (1760—1836) — французький військовий інженер, поет і композитор. Автор “Марсельези”.

*Кюрьель Франсуа де* (1854—1928) — французький драматург.

*Микеланджело Буонарроті* (1475—1564) — італійський скульптор, живописець, архітектор, поет.

*Челліні Бенвенуто* (1500—1571) — італійський скульптор, ювелір, письменник.

*Стендаль* (справж.— Анрі Марі Бейль, 1783—1842) — французький письменник.

*Альф'єрі Вітторіо* (1749—1803) — італійський драматург.

*Гете Йоганн-Вольфганг* (1749—1832) — німецький письменник, мислитель і природознавець.

### 10 травня 1921 р.

“Фраза Дузе”, про яку йде мова: “Єдиний спосіб врятувати театр — це його зруйнувати... Ми повинні повернутися до епохи греків, грати просто неба. Драма задихається від цих крісел і лож, від вечірніх туалетів, від публіки, яка приходиться у театр перетравлювати свій обід”.

*Гоген Поль* (1848—1903) — французький художник.

*Сокальський Володимир Іванович* (1863—1919) — український композитор і музичний критик, автор популярних пісень і романсів.

*Терещенко Марко Степанович* (1894—1982) — український актор і режисер; у 1918—19 рр. працював з Л. Курбасом у “Молодому театрі”.

### 28 листопада 1921 р.

*Пані Гедда* — персонаж з п'єси Г. Ібсена “Гедда Габлер”.

*Лопатинський Фавст Львович* (1899—1937) — український актор і режисер; працював, зокрема, у трупі “Тернопільські театральні вечори”, згодом — у “Молодому театрі”, “Кийдрамте”, “Березолі”.

*Онацька Віра Дем'янівна* (1897—1968) — українська актриса, працювала в “Молодому театрі” та “Березолі”. З 1923 р. за дорученням Л. Курбаса очолювала Бориспільську театральну студію “Березоля” № 5.

### 25 вересня 1922 р.

*Глаголін Борис Сергійович* (справж.— Гусєв, 1879—1948) — український актор і режисер.

### 7 квітня 1923 р.

*Затонський Володимир Петрович* (1888—1938) — партійний і державний діяч, у 1933—38 рр.— нарком освіти УРСР.

*Михайлик М.* — партійний і державний діяч, на час суду над “учасниками СВУ” — заступник наркома юстиції УРСР.

*Вольський Д. С.* (1890—1940) — тодішній начальник відділу наркомату освіти УРСР.

### 29 червня 1926 р.

*Титаренко Надія Калістратівна* (1903—1976) — українська актриса; закінчила студію “Кийдрамте”, працювала в 1922—34 рр. в театрі “Березіль”.

*Дацків (Дацьків) Михайло Олександрович* — головний адміністратор театру “Березіль”.

*Бортник Януарій Дем'янович* (1897—1938) — український режисер; працював у “Тернопільських театральних вечорах”, “Кийдрамте”, “Березолі”.

*Христовий Микола Федорович* (1895—1937) — начальник відділу мистецтв наркомату освіти за часів М. Скрипника.

*Інкіжинов Валерій Іванович* (1895—1973) — український та російський актор і режисер; працював у театрі “Березіль”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Меллер Вадим Георгійович* (1884—1962) — український художник театру; працював у театрі “Березіль”.

*Гадзінський Володимир Антонович* (1888—1932) — український письменник, член літературних організацій “Гарт” і ВУСПП.

### **27 січня 1927 р.**

*Мейєрхольд Всеволод Емільйович* (1874—1940) — російський режисер, актор, театральний діяч.

*О'Ніл Юджин* (1888—1953) — американський драматург. Лауреат Нобелівської премії (1936).

*Тайров Олександр Якович* (1885—1950) — російський режисер і театральний діяч.

### **1 лютого 1927 р.**

*Павликовський Тадеуш* (1861—1915) — польський режисер і театральний діяч, реформатор польської сцени.

*“Ерік XIV”* — п'єса шведського драматурга Августа Стріндберга.

*Чехов Михайло Олександрович* (1891—1955) — російський актор і режисер.

*Вахтангов Євген Багратіонович* (1883—1922) — російський актор і режисер, театральний педагог.

*Держет (Госет)* — Державний єврейський театр (Москва); з кінця 1920-х років керівництво театром здійснював С. Е. Міхоелс.

*Вишня Остап* (справж.— Губенко Павло Михайлович, 1889—1956) — український письменник-сатирик і гуморист. Автор “мистецького силуета” Леся Курбаса та фейлетону «“Березіль” мерзне”».

### **3 лютого 1927 р.**

*“Сава Чалий”* — п'єса І. Карпенка-Карого: її прем'єра в “Березолі” відбулася саме цього дня (режисер — Ф. Лопатинський).

*Сердюк Олександр Іванович* (1900—1988) — український актор, режисер, театральний педагог, учень Л. Курбаса. З 1922 р. працював у “Березолі”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

## **ЛЕКЦІЇ З РЕЖИСУРИ**

Стенограмам Курбасових лекцій, що їх М. Г. Новиков передав до Відділу рукописних фондів ІМФЕ, не судилося безхмарне існування навіть в архівній тиші. Дехто з радянських істориків театру, що зробили свої кар'єри на дискредитації Курбаса та його спадщини, не раз чинили спроби довести нібито невисоку наукову цінність цих матеріалів, а тим самим і піддати сумніву саму необхідність їх зберігання. В цьому зв'язку варто навести повністю лист В. С. Василька від 22 листопада 1969 р. до завідувачки Відділом рукописних фондів ІМФЕ Н. С. Шумади:

“Вельмишановна Наталіє Сергіївна! Мені стало відомо, що в Інституті мистецтвознавства утворено комісію, яка має установити наукову вартість фонду народного артиста УРСР Олександра Степановича Курбаса. Уже сам факт такої постановки питання настоює: для чого це робиться? Я свідчу, що всі матеріали, друковані на тоненькому цигарковому папері, є стенографічний запис лекцій Леся Курбаса, які були і є для нас — його учнів — надзвичайно цінним матеріалом для опанування науки Леся Курбаса про мистецтво актора та режисури. Всякі сумніви і посилання на те, що Курбас не перечитував і не

підписував ці стенограми, я розцінюю, як спробу ідеологічної диверсії, щоб цим знищити докази наукової діяльності найвидатнішого засновника українського радянського театру. Треба не забувати, в які часи і в яких умовах все це творилося. Ми не мали часу на такі бюрократичні речі, як офіційне оформлення рукописів. Я свідчу, що Лесь Курбас радів з того, що товариш стенографував його лекції. Прийшовши на лекцію, він часто запитував: "Про що я говорив минулого разу?" Ми давали йому оці стенограми, і він, переглянувши їх, починав викладати нову лекцію. Коли б він був проти чогось, то напевно б заперечив. Зрештою, названі матеріали з фонду Лєся Курбаса є матеріалами діяльності цілого режисерського штабу Мистецького об'єднання "Березіль", учасники якого ще живі і в разі потреби можуть підтвердити вартість цих матеріалів. Народний артист Союзу РСР В. Василько". (Архів М. Г. Лабінського.) Отже, боротьбу за врятування Курбасових лекцій 77-річному Василькові довелося вести вже після виходу в світ книжки спогадів про Курбаса, тобто після, здавалося б, реальної та остаточної творчої реабілітації засновника "Молодого театру" і "Березоля". Завдяки В. Василькові, Н. С. Шумаді та іншим стенограми були врятовані. Проте доступ до них приблизно тоді ж було закрито для дослідників на багато років.

У нашому виданні лекції з режисури, а також лекції з практики сцени, за винятком окремо зазначених випадків, подаються за розшифрованими стенограмами, що зберігаються в архіві ІМФЕ (фонд 42, од. збер. 19; 20; 21; 22; 27; 29; 39). Заголовки більшості лекцій відновлено професором М. П. Верхацьким.

### **Як формулювати принципи сучасного театру?**

*Станіславський Костянтин Сергійович* (справж.— Алексєєв, 1863—1938) — російський режисер, актор, педагог, теоретик театру.

"*Принцеса Турандот*" — п'єса К. Гоцці, поставлена Є. Вахтанговим у МХАТі.

"*Великодушний рогоносець*" — п'єса бельгійського драматурга Фернана Кроммелінка (1888—1970), поставлена в Театрі ім. Мейєрхольда.

"*Осінні скрипки*" І. Сургучова, поставлені у МХАТі, Курбас дивився влітку 1916 р. під час гастролей цього театру в Києві.

### **Поправки до нашої системи виховання актора**

*Биомеханіка* — введена В. Мейєрхольдом система акторського тренажу з метою віртуозного володіння своїм тілом.

*Львівський Ігор Володимирович* (1901—1987) — російський актор і режисер. У 1920—30-х роках працював у Театрі ім. Мейєрхольда.

*Бучма Амвросій Максиміліанович* (1891—1957) — український актор, режисер і театральний педагог. У 1923—35 рр. працював у театрі "Березіль".

*Мімодрама* — пантоміма, вид сценічного мистецтва, в якому образ створюється за допомогою міміки, жестів, пластики тіла тощо.

### **Актор у нашій системі і праця над роллю**

*Експозе* — короткий виклад.

"*Земля дибом*" — п'єса М. Мартіне в переробці С. Третьякова.

"*Будинок... на Банковій*" — відомий у Києві "будинок Городецького", архітектурна пам'ятка початку ХХ століття.

*Пушкін Олександр Сергійович* (1799—1837) — російський поет, прозаїк, драматург, історик, журналіст.

*Ібсен Генрік* (1828—1906) — норвезький драматург.

*Ейнштейн Альберт* (1879—1955) — німецький фізик-теоретик, автор теорії відносності.

*Бабанова Марія Іванівна* (1900—1983) — російська актриса, в 1920—27 рр. працювала в Театрі ім. Мейєрхольда.

*Дарвін Чарльз Роберт* (1809—1882) — англійський природознавець, автор еволюційної теорії походження видів.

*Семенко Михайль* (Михайло Васильович, 1892—1938) — український поет, лідер футуристів.

*Келлерман Бернгардт* (1879—1951) — німецький письменник.

## Театр акцентованого впливу

*Арістотель* (384—322 до н.е.) — давньогрецький філософ і вчений.

*Спенсер Герберт* (1820—1903) — англійський філософ, один з родоначальників позитивізму.

*Шіллер Йоганн Фрідріх* (1759—1805) — німецький поет, драматург, теоретик мистецтва.

*Кант Іммануїл* (1724—1804) — німецький філософ.

*Гюго Віктор Марі* (1802—1885) — французький поет, прозаїк, драматург, теоретик мистецтва.

*Тен Іпполіт* (1828—1893) — французький філософ і літературознавець.

*Гегель Георг Вільгельм Фрідріх* (1770—1831) — німецький філософ і теоретик мистецтва.

*Теренцій Публій* (близько 195—159 до н.е.) — давньоримський комедіограф.

*Арістофан* (близько 445 — близько 385 до н.е.) — давньогрецький поет-комедіограф, “батько комедії”.

“*Безталанна*” — драма І. Карпенка-Карого. Л. Курбас грав у “Безталанній” роль Гната на сцені Театру Миколи Садовського в 1916 р.

*Гін'юль* — французький ляльковий театр; ім'я головного персонажа цього театру.

*Чужак Микола Федорович* (справж.— Насимович, 1876—1937) — російський критик і мистецтвознавець, теоретик ЛЕФу.

*Перцов Віктор Йосипович* (1898—1980) — російський літературознавець.

## Театр акцентованого вияву

*Блюм Володимир Іванович* (1878—1941) — театральний критик.

*Брік Йосип Максимович* (1888—1945) — письменник, літературознавець.

*Бескін Еммануїл Мартинович* (1877—1940) — театральний критик і історик театру.

*Кудрицький Павло Михайлович* (1896—1926) — український актор і режисер. У 1922—26 рр. працював у театрі “Березіль”.

*Бегічева* — українська актриса; стажувалась у режисаби “Березоля”.

*Гагілка* — різновид обрядової пісні-веснянки, супроводжувалась танцями.

*Троцький Лев Давидович* (справж.— Лейба Бронштейн, 1879—1940) — російський державний і політичний діяч.

*Гіпокрит* — нещира, лицемірна людина.

“*Ліс*” — п'єса О. М. Островського, поставлена В. Е. Мейєрхольдом у власній переробці.

*Наполеон Бонапарт* (1769—1821) — французький імператор.

## Про виховання самостійно мислячого, творчо активного режисера

*Франко Іван Якович* (1856—1916) — український поет, прозаїк, драматург, теоретик мистецтва, історик літератури.

*Емерсон Ралф Уолдо* (1803—1882) — американський філософ і письменник.

*Шмайн Ханан Мойсейович* — український режисер, у 1922—28 рр. працював у театрі “Березіль”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Маркс Карл* (1818—1883) — німецький філософ.

*Ленін Володимир Ілліч* (справж.— Ульянов, 1870—1924) — російський державний і політичний діяч.

*Плеханов Георгій Валентинович* (1856—1918) — російський філософ і діяч соціал-демократичного руху.

*Татлін Володимир Євграфович* (1885—1953) — російський і український театральний художник, графік, художник-конструктор.

## Про роль світогляду та ідеї в мистецтві

*Сократ* (близько 470—399 до н.е.) — давньогрецький філософ.

*Рубенс Пітер Пауел* (1577—1640) — фламандський живописець.

*Супрематизм* — різновид абстрактного мистецтва, започаткований 1913 р. російським і українським живописцем К. С. Малевичем: поєднання зафарбованих найпростіших геометричних фігур.

*Спартак* (?—71 до н.е.) — вождь великого повстання рабів у Давньому Римі.

## **Про студіювання творів видатних вчених і митців, про мистецтво як науку, про всесвітню естетику. Очуднення речі**

*Гвоздьов Олексій Олександрович* (1887—1939) — російський театрознавець, автор праць з історії західноєвропейського театру.

*Шкловський Віктор Борисович* (1893—1984) — російський письменник і літературознавець.

*Арватов Борис Гнатович* (1896—1940) — російський критик і мистецтвознавець, один з теоретиків ЛЕФу.

*Пельше Роберт Андрійович* (1880—1955) — російський літературознавець і театральний критик. У 1920-х рр. працював у наркоматі освіти України.

*Ланге Конрад* — німецький філософ і театрознавець початку ХХ ст.

*Твен Марк* (справж.— Семюел Клеменс, 1835—1910) — американський письменник.

## **Про вироблення широкої ідейної концепції, яка б відповідала сучасності**

*Енгельс Фрідріх* (1820—1895) — німецький філософ.

*ЛЕФ (Лівий фронт мистецтва)* — радянське літературно-художнє об'єднання, існувало в 1922—29 рр.

*Шпенглер Освальд* (1880—1936) — німецький філософ, історик і культуролог.

*Вітфогель К. А.* — німецький драматург початку ХХ ст.

*Дазмаров Володимир Михайлович* — російський антрепренер і театральний діяч 1920-х рр.

*Гросс Георг* (1893—1959) — німецький художник.

*Єсенін Сергій Олександрович* (1895—1925) — російський поет.

*Інхеньєрос Хосе* (1877—1925) — аргентинський філософ, вчений і публіцист.

## **Про сучасне мистецтво і завдання театру**

*“Ричи, Китай!”* — п'єса С. Третякова, поставлена в Театрі ім. Мейерхольда.

*Ейзенштейн Сергій Михайлович* (1898—1948) — російський режисер і теоретик кіно.

*Ган А.* — російський критик, теоретик конструктивізму.

*Гюйо Жан Марі* (1854—1888) — французький філософ-позитивіст.

*Лоуренс Девід Герберт* (1885—1930) — англійський письменник.

*Вербицька Анастасія Олексіївна* (1861—1928) — російська письменниця.

*О. Генрі* (справж.— Вільям Сідні Портер, 1862—1910) — американський письменник-сатирик.

*Сінклер Ептон* (1878—1968) — американський письменник.

*Лондон Джек* (справж.— Джон Гріффіт, 1876—1916) — американський письменник.

## **Про ЛЕФ**

*Третяков Сергій Михайлович* (1892—1939) — російський письменник, один з теоретиків ЛЕФу.

## **Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. “Молодий театр”.**

*Імпресіонізм* — напрям у мистецтві кінця ХІХ — початку ХХ ст., представники якого прагнули якнайприродніше втілити реальний світ у його мінливості.

*Кубізм* — авангардистський напрям у мистецтві першої чверті ХХ ст.

*Конструктивізм* — напрям у російському мистецтві 1920-х рр., що висував завдання конструювання матеріального середовища людини.

*Пікассо Пабло* (1881—1973) — французький художник іспанського походження.

*Комісаржевська Віра Федорівна* (1864—1910) — російська актриса.

*Тичина Павло Григорович* (1891—1967) — український поет. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Шевченко Тарас Григорович* (1814—1861) — великий український поет.

*“Мир искусства”* — російське художнє об'єднання (1898—1924).

*Кандинський Василь Васильович* (1866—1944) — російський і український живописець і графік.

*Фрейтаг Густав* (1816—1895) — німецький драматург і теоретик драми.

*Кляйнер Ісидор* — російський театрознавець 1920—1930-х років.

### **Питання аналізу п'єси як театральної проблеми. Індукція і дедукція**

*Лермонтов Михайло Юрійович* (1814—1841) — російський поет, прозаїк і драматург.

*Гютчев Федір Іванович* (1803—1873) — російський поет і публіцист.

*Волькенштейн Володимир Михайлович* — російський драматург і теоретик драми.

*Асєєв Микола Миколайович* (1889—1963) — російський поет.

*Тургенєв Іван Сергійович* (1818—1883) — російський письменник.

*Золя Еміль* (1840—1902) — французький письменник.

*Мопассан Гі де* (1850—1893) — французький письменник.

*Дюма Олександр* (1802—1870) — французький письменник.

*Уеллс Герберт Джордж* (1866—1946) — англійський письменник.

*Тягно Борис Хомич* (1904—1964) — український режисер і театрально педагог. У 1922—29 рр. працював у театрі “Березіль”. Під керівництвом Курбаса вів практичні вправи в акторських студіях театру (1925—30 рр.). Автор спогадів про Л. Курбаса.

### **Аспект і театральні жанри (I)**

*Евріпід* (близько 480—406 до н.е.) — давньогрецький поет-драматург.

*“Адвокат Патлен”* — фарс, написаний невідомим французьким автором близько 1464 р. Був поставлений 1922 р. в Білій Церкві силами 1-ї театральної майстерні Мистецького об'єднання “Березіль”.

*Якулов Георгій Богданович* (1884—1928) — російський театральний художник.

*Конфуцій* (Кун-цзи, близько 551—479 до н.е.) — давньокитайський мислитель.

*“МОПР”* — Міжнародне товариство допомоги революціонерам. Тут — назва одноіменної вистави, що її здійснив режисер Г. Затворницький у Київській комсомольській театральній студії.

### **Аспект і театральні жанри (II)**

*Годлер Фердинанд* (1853—1918) — швейцарський художник, чії твори відзначаються символікою і підвищеною експресивністю.

*Андрєєв Леонід Миколайович* (1871—1919) — російський прозаїк і драматург.

### **Про закони просторовості у побудові мізансцени**

*Дубовик Леонтій Федорович* (1902—1952) — український режисер і театральний педагог. Працював у “Березолі” в 1925—35 рр.

*“Шпана”* — п'єса В. Ярошенка, поставлена в “Березолі” Я. Бортником.

*Брем Альфред Едмунд* (1829—1884) — німецький зоолог і просвітник, автор багатотомного “Життя тварин”.

*“Озеро Люль”* — п'єса О. М. Файка, поставлена в Театрі ім. Мейерхольда.

### **До теорії просторової наголошеності й реальності на сцені**

*Куліш Микола Гурович* (1892—1937) — український драматург. Спільна творча праця Л. Курбаса та М. Куліша належить до найяскравіших сторінок історії театру “Березіль”.

*Савченко Яків Григорович* (1890—1937) — український письменник і театральний критик.

*Туркельтауб І.* — український і російський театральний критик. Рецензував вистави “Березоля”.

*Верн Жюль* (1828—1905) — французький письменник, один із творців жанру науково-фантастичного роману.

*Саксаганський Панас Карпович* (справж.— Тобілевич, 1859—1940) — український актор, режисер, театральний діяч.

*Мойра* — богиня долі у стародавніх греків.

## ЛЕКЦІЇ З ПРАКТИКИ СЦЕНИ

### Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності.

*Кунін Йосип Олександрович* — український оперний співак, читець, педагог. У театрі “Березіль” здійснював постановку голосу.

*Гаккебуш Любов Михайлівна* (1888—1947) — українська актриса. В 1922—26 рр. працювала в театрі “Березіль”.

*Чистякова Валентина Миколаївна* (1900—1984) — українська актриса. Дружина Л. Курбаса. Працювала в “Молодому театрі”, “Кийдрамте”, з 1922 р.— у “Березолі”. Автор спогадів про Л. Курбаса (листування з В. В. Гаккебушем 1972 р.).

*Нещадименко Рита (Харитина) Петрівна* (1890—1926) — українська актриса. Працювала в “Кийдрамте”, в 1922—26 рр.— у театрі “Березіль”.

*Пігулович Зінаїда Олександрівна* (1896—1983) — українська актриса і режисер. Працювала в театрі “Березіль” з 1922 по 1930 р.

*Стешенко Ірина Іванівна* (1898—1987) — українська актриса і перекладач драматичних і прозових творів. У 1923—34 рр. працювала в театрі “Березіль”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Василько Василь Степанович* (справж.— Миляєв, 1893—1972) — український режисер, актор, театрознавець, театральний педагог. Працював у “Молодому театрі”, “Першому театрі Української радянської республіки ім. Шевченка”, “Кийдрамте”, у 1922—26 р.— у “Березолі”. Автор спогадів про Л. Курбаса. Редактор і автор передмови до збірника “Леся Курбас. Спогади сучасників” (1969).

### Про зв'язок театру з сучасністю

*Пилипенко Сергій Володимирович* (1891—1934) — український письменник і журналіст, один із засновників літературної організації “Плуг”.

*Рейнгардт Макс* (1873—1943) — німецький режисер, актор і театральний діяч.

*Петлюра Симон Васильович* (1879—1926) — український політичний і військовий діяч, журналіст і театрознавець.

*Денікін Антон Іванович* (1872—1947) — російський полководець. Автор відомих мемуарів.

«97 у Харкові» — Л. Курбас має на увазі виставу за п'єсою М. Куліша “97” у Харківському українському драматичному театрі ім. І. Франка (режисер Г. П. Юра, прем'єра відбулася 9 листопада 1924 р.).

*Фрейд Зигмунд* (1856—1939) — австрійський лікар-психіатр і психолог. Розробив психоаналіз, як метод вивчення підсвідомих психічних процесів.

*Реньє Анрі де* (1864—1936) — французький поет і прозаїк.

### Про перетворення як один із засобів розкриття глибокої суті життя

*Полєвицька Олена Олександрівна* (1881—1973) — російська актриса.

*Шопен Фридерик* (1810—1849) — польський композитор і піаніст.

“Зайчик”, “Вечір” — тут: вірші П. Тичини з циклу “Пастелі” (I, III).

“Машиноборці” — п'єса Е. Толлера, поставлена в “Березолі” (режисер Ф. Лопатинський, прем'єра — 4 січня 1924 р.).

### Про метод роботи актора

*Стукаченко Володимир Петрович* — актор театру “Березіль”.

*Кононенко Митрофан Тадейович* (1900—1965) — український актор. З 1923 р. працював у “Березолі”



*Подорожній Олександр Тимофійович* — актор театру “Березіль”. Ув’язнений, працював з Курбасом у театрі в Медвеж’єгорську 1934 р. (Центральний театр Біломор-Балтійського каналу.)

*Савченко Микола Васильович* — актор театру “Березіль”.

*Макаренко Андрій Григорович* (1898—1968) — український актор і драматург. З 1924 р. працював у “Березолі”, був членом художньої ради театру, брав участь у роботі режистрабу “Березоля”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Масоха Петро Омелянович* (1904—1991) — український актор. У 1923—28 рр. працював у театрі “Березіль”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Артикула Павло* — актор театру “Березіль”.

*Хованова Л. Д.* — актриса театру “Березіль”.

*Антонівська Валентина Миколаївна* — актриса театру “Березіль”.

*Ковбасюк Петро Онисимович* — актор театру “Березіль”.

*Миргород Теодора Макарівна* — українська актриса. Працювала в “Березолі” у київський його період.

*Шагайда Степан Васильович* (справж.— Шагадин, 1896—1938) — український актор. Працював у театрі “Березіль”.

## **Зміцнення в масах класової ідеології — завдання мистецтва. Театр і глядач**

*Уайльд Оскар* (1854—1900) — англійський прозаїк, поет і драматург.

“*Барикади театру*” — часопис, що його в 1923—24 рр. видавало Мистецьке об’єднання “Березіль” за редакцією Л. Курбаса. Тут ідеться про Курбасову статтю “Психологізм на сцені”.

*Винниченко Володимир Кирилович* (1880—1951) — український політичний діяч, прозаїк і драматург.

*Театр Садовського* — перший стаціонарний український театр, існував з 1906 до 1919 р. Основу репертуару становила українська класична драматургія.

*Заньковецька Марія Костянтинівна* (справж.— Адамовська, 1854—1934) — українська актриса і театральна діячка.

*Борисоглібська Ганна Іванівна* (справж.— Сидоренко-Свидерська, 1867—1939) — українська актриса.

*Левицький Федір Васильович* (1858—1933) — український актор, режисер, драматург, театральний діяч.

*Ходкевич Сергій* — український актор, з 1922 р. працював у театрі “Березіль”.

## **Питання ідеї і форми**

*Пігулович Ольга Олександрівна* — актриса театру “Березіль”.

*Сезанн Поль* (1839—1906) — французький художник, представник постімпресіонізму.

## **Про актора нового складу і мислення**

*Юра Гнат Петрович* (1888—1966) — український актор і режисер. 1913 р. разом з Л. Курбасом працював у Руському народному театрі у Львові. Був актором і режисером “Молодого театру”. Протягом багатьох років — керівник Київського українського драматичного театру ім. І. Франка. У своїй творчості інколи тяжів до побутовізму, за що його й критикував Л. Курбас<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Думаю, що настав час внести ясність у питання про статтю “Націоналістична естетика Курбаса”, що з’явилася за підписом Г. Юри в журналі “За марксо-ленінську критику” (1934.— № 12) і була передрукована в американському (1989) виданні. У лютому—березні 1988 р. мені, як редактору видавництва “Дніпро”, при підготовці видання творів Курбаса “Березіль”, у процесі роботи кілька разів випадала нагода докладно поговорити з Ю. М. Бобошком — рецензентом і автором передмови до цієї книжки. Ю. М. Бобошко, онук розстріляного більшовиками митрополита УАПЦ Василя Липківського, був людиною підкреслено стриманою і, зрозуміло, в розмовах не припускався (принаймні в розмовах зі мною, працівником державного видавництва) того, що на радянському жаргоні називалося “ідейною нечіткістю формулювань”. Тим більшою несподіванкою для мене була його відповідь на моє

## Вступна лекція до постановки “Золотопуза” Ф. Кроммелінка

*Рубчак Іван Дем'янович* (1874—1952) — український драматичний актор і співак. Разом з Л. Курбасом працював у трупі “Тернопільські театральні вечори”.

*Залізняк Гнат Петрович* — тут ідеться про *Гната Юру*.

*Радчук Федір Іванович* (1901—1986) — український актор, з 1922 р. працював у театрі “Березіль”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

### Постановка дихання і майстерність актора

*Ріхтер, Вейдт (Фейдт) Конрад* — популярні свого часу актори німецького та американського кіно.

*Нятко Поліна Мусіївна* (1900—1994) — українська актриса і театральний педагог. Працювала в “Молодому театрі”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Волконський Сергій Михайлович* (1860—1937) — російський театральний діяч, теоретик театру. “Система Волконського” викладена в книзі: Волконский С.М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста.— СПб, 1913.

*Анохін Петро Кузьмович* (1898—1974) — російський фізіолог; зробив істотний внесок у розвиток системного підходу в біології.

### Виступи на заняттях з художнього читання. Етюди. Мімодраматичні вправи

*Даценко Леся* (справж.— Ольга Андріївна, 1903—1993) — українська актриса. В 1925—35 рр. працювала в “Березолі”.

*Дробинський Борис Костянтинович* (1904—1937) — український актор і режисер. У 1923—34 рр. працював у “Березолі”.

*Смерека Антоніна Михайлівна* (справж.— Баглій, 1892—1981) — українська актриса. Працювала в “Молодому театрі”, “Кийдрамте”, з 1922 р.— в “Березолі”.

*Петрова Євгенія Олексіївна* (1902—1989) — українська актриса. З 1923 р. працювала в “Березолі”.

*Свашенко Семен Андрійович* (1904—1969) — український і російський актор театру і кіно. Працював у театрі “Березіль”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Козаченко Григорій Якович* (1900—1970) — український актор. З 1924 р. працював у “Березолі”.

*Івашутич Олександр Григорович* (1900—1970) — український актор і режисер. У 1922—26 рр. працював у театрі “Березіль”, зокрема в режисерському штабі.

*Бжеська Валентина Юхимівна* (1896—1977) — українська актриса. З 1924 р. грала в “Березолі”.

*Крушельницький Мар'ян Михайлович* (1897—1963) — український актор, режисер, театральний педагог. З 1924 р.— актор, з 1933 р.— художній керівник і режисер театру “Березіль”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Дрозд Г., Жаданівський М., Назарчук М., Возіян, Стеценко В., Бабенко Демид, Шутенко Андрій, Карпенко Сергій, Новик, Тержоженко, Гавришко Г., Верещинська, Лор Селіма, Іванів Микола* — актори та студійці театру “Березіль”.

запитання про згадану статтю 1934 року. “Юра цієї статті не писав,— сказав Ю. М. Бобошко.— Я знаю це від нього самого”. Я запитав: “Отже, його примусили її підписати?” — “Ніхто його не примушував,— сказав Ю. М. Бобошко.— Кому там потрібні були якісь підписи? Це ж не протокол слідства. Сказали Юрі, що буде така-то його стаття, ото й усе”. На моє запитання, чому Юра не зробив спроб усе спростувати після ХХ—ХХІІ з'їздів компартії, а так і проходив решту життя з Каїною печаттю, Бобошко відповів: “Боявся. Ще й як боявся. Вам це важко зрозуміти. Тепер все-таки інше життя”. Проте, хоч життя й стало іншим, Юрій Миколайович тоді ж попросив мене не розголошувати нашої розмови. Оприлюднюю її тепер лише тому, що впевнений: якби мій співбесідник не помер у грудні того ж 1988 року (він не дожив трьох тижнів до виходу “Березоля”, але ще встиг прочитати верстку), то нині, в умовах державної незалежності й демократії, природно, опублікував би сказане Гнатом Юрою. (Прим. редактора.)

*Гірняк Йосип Йосипович* (1895—1989) — український актор і режисер. Працював у “Березолі” в 1922—33 рр. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Балабан Борис Олександрович* (1906—1959) — український режисер, актор, драматург. У 1922—29 рр. працював у “Березолі”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Добровольська Олімпія* (1892—1990) — українська актриса, режисер і педагог. Працювала в “Молодому театрі”, з 1922 р.— в “Березолі”.

*Бабійвна Ганна Іллівна* (1897—1979) — українська актриса. Працювала в “Кийдрамте”, у 1922—34 рр.— у “Березолі”.

### **Вступна бесіда про постановку п’єси Г. Бюхнера “Войцек”**

Подається за машинописним конспектом, що зберігається в Музеї історії Харківського українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.

*Бюхнер Георг* (1813—1837) — німецький політичний діяч, прозаїк і драматург.

*Берг Альбан* (1885—1935) — австрійський композитор.

### **Митець — сам собі режисер**

Подається за машинописною копією запису лекції Л. Курбаса, зробленою актором театру “Березіль” Ходимчуком, яка зберігається в ДМТМК (інв. № 10339).

*Ван Гог Вінсент* (1853—1890) — голландський художник, постімпресіоніст.

*Котарбінський Вільгельм Олександрович* (1849—1921) — польський та український живописець.

*Дюрер Альбрехт* (1741—1528) — німецький живописець і графік.

*Шопенгауер Артур* (1788—1860) — німецький філософ, представник волюнтаризму.

### **Питання простору, часу й ритму в мистецтві**

*Гомер* — легендарний давньогрецький епічний поет.

### **Про сучасний темп і ритм**

*Иценко І., Шаревська, Лазуренко, Могила, Димнич, Грюнфельд, Дорошенко, Давидів* — актори та студійці театру “Березіль”.

*Верхацький Михайло Полієвтович* (1904—1973) — український режисер, педагог, театральний діяч. У 1926—34 рр. працював режисером у “Березолі”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

### **Про ритм як основу театрального мистецтва**

*Айвазовський Іван Костянтинівич* (1817—1900) — російський художник-мариніст.

*Гінзбург Мойсей Якович* (1892—1946) — російський архітектор, представник конструктивізму.

*Тох Ернст* — німецький теоретик музики, автор розвідки “Вчення про мелодію”.

## **ПРОТОКОЛИ ЗАСІДАНЬ СТАНЦІЇ ФІКСАЦІЇ ТА СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ДОСВІДУ**

Подаються за розшифрованими стенограмами, що зберігаються в архіві ІМФЕ (фонд 42, од. збер. 25).

### **Протокол № 1**

*Лішанський Юхим Якович* (1905—1982) — український режисер і театральний педагог. У 1925—26 рр. працював асистентом режисера Мистецького об’єднання “Березіль”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

## Протокол № 2

*Смишляев В.* (1891—1936) — російський театральний режисер.

## Протокол № 4

*Крига Іван Антонович* (1885—1967) — український режисер і художник-декоратор. У 1922—26 рр. працював у “Березолі”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

## Протокол № 5

*Ірїй А.* — український актор і режисер, член режисерської лабораторії “Березоля”.

## Протокол № 6

*Пунін Микола Миколайович* (1888—1953) — російський мистецтвознавець.

## Протокол № 7

*Усенко Д.* — український актор, працівник станції фіксації і систематизації досвіду і член режштабу “Березоля”.

## Протокол № 8

*Луначарський Анатолій Васильович* (1875—1933) — російський політичний діяч, критик, драматург.

## Протокол № 9

*Отмар* — актриса театру “Березіль”.

*Стрелкова Євгенія Олександрівна* — українська актриса. У 1923—28 рр. працювала в “Березолі”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Бухарін Микола Іванович* (1888—1939) — російський політичний діяч.

Всі 11 протоколів засідань станції фіксації та систематизації досвіду були опубліковані О. Клековкіним у часописі “Український театр” (1998.— №№ 1—5), і такі публікації слід усіяко вітати: без них ця і подібні Курбасові теоретичні праці довго лишалися б недоступні лише вузькому колу дослідників. Разом з тим необхідно вказати на одну хибу цієї публікації, що могла дезорієнтувати читачів. У протоколі № 8 (“Український театр”.— 1998.— № 4.— С. 13—15) текст, починаючи від слів “... на актора” (які нібито свідчать про лакуну в тексті) аж до початку протоколу № 9, насправді є механічно доданим до протоколів засідань станції фіксації та систематизації досвіду фрагментом Курбасової лекції з практики сцени “Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності”. В нашому виданні ця лекція друкується в належному місці — у розділі “Лекції з практики сцени”.

## ПРОТОКОЛИ ЗАСІДАНЬ РЕЖИСЕРСЬКОГО ШТАБУ “БЕРЕЗОЛЯ”

Подаються за розшифрованими стенограмами, що зберігаються в архіві ІМФЕ (фонд 42, од. збер. 24).

## Організаційні збори режисерської лабораторії “Березоля”

*Лазоришак Олексій Миронович* (1892—1945) — партійний працівник і діяч культури, політичний комісар “Березоля”, з 1933 — його директор.

*Перегуда Олександр Йосипович* — актор і режисер театру й кіно. Працював з Л. Курбасом у 1922—25 рр., був його асистентом при постановці на Одеській студії ВУФКУ

фільмів “Вендета” (1924), “Макдональд” (1924), “Арсенальці” (1925). Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Затворницький Гліб* — актор театру “Березіль”.

*Шевченко Йона Васильович* (1887—1937) — український актор, режисер і театрознавець. Працював у “Молодому театрі” та “Березолі”. Автор книг “Сучасний український театр” та “Українська драматургія” (обидві 1929).

*Мюзам Еріх* (1878—1934) — німецький письменник-антифашист, поет, драматург, публіцист.

*Толлер Ернст* (1893—1939) — німецький письменник-експресіоніст, драматург.

*Мартіне Марсель* — французький письменник.

*Дюмуе* — французький драматург.

*Роллан Ромен* (1866—1944) — французький письменник, драматург, музикознавець, громадський діяч. Нобелівська премія 1915 р.

*Меріме Проспер* (1803—1870) — французький прозаїк і драматург.

*Авдієва Ірина Дмитрівна* (1904—1984) — українська актриса, працювала в “Кийдрамте”, а в 1922—26 рр.— у “Березолі”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Комарецька Любов Василівна* (1897—1987) — українська актриса. В 1922—24 рр. працювала в театрі “Березіль”.

*Парфененко Ірина* — актриса театру “Березіль”.

*Марич Марія* — актриса театрів “Кийдрамте” і “Березіль”.

*Антонович Данило Сидорович* (справж.— Будько, 1889—1975) — український актор і театральний педагог. Працював у “Кийдрамте”, у 1922—35 рр.— у театрі “Березіль”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Ігнатович Гнат Гнатович* (справж.— Балинський, 1898—1978) — український режисер, актор, театральний педагог. У 1922—25 рр. працював у “Березолі”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Воловик Григорій Володимирович* (1902—1967) — український режисер. Навчався у режисерській лабораторії театру “Березіль”.

*Мануйлович Софія Андріанівна* (1892—1971) — українська актриса, режисер, драматург. Одна з фундаторів “Молодого театру”; в 1922—26 рр. працювала в театрі “Березіль”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Самійленко Поліна Микитівна* (1889—1984) — українська актриса, одна з засновниць “Молодого театру”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Каргальський Сергій Іванович* (справж.— Слинько, 1889—1938) — український актор і режисер. У 1923—24 рр. працював у “Березолі”.

*Замичковський Іван Едуардович* (1868—1931) — український актор, у 1919—25 рр. працював у Першому театрі Української радянської республіки ім. Шевченка.

*Мещерська Ганна Юхимівна* (1876—1951) — українська актриса.

*Липківський Олександр Васильович* — український актор. У 1920—21 рр. працював у “Кийдрамте”, згодом — у театрі ім. Франка в Києві. Син митрополита УАПЦ Василя Липківського, дядько Ю. М. Бобошка.

*Маслюченко (Губенко) Варвара Олексіївна* (1902—1983) — українська актриса театру і кіно, дружина Остапа Вишні.

*Гавриленко О., Коваленко І., Домашенко М., Панченко В., Обломівська, Рева Д., Музиченко К., Струтинська, Салько, Горенко Вікторія, Сидоренко Євгенія* — актори майстерень Мистецького об’єднання “Березіль”, а також з-поза майстерень, запрошені до трупи показового театру.

## Протокол № 9

*Стабовий Юрій (Георгій) Михайлович* (1894—1968) — український кінорежисер і кінодраматург. Автор сценарію фільму “Вендета”, поставленого Л. Курбасом. “Вир” — п’єса Ю. Стабового.

*Смолич Юрій Корнелійович* (Корнійович, 1900—1976) — український прозаїк, театральний критик і публіцист. Автор спогадів про Л. Курбаса.

### Протокол № 10

*Артимович Петро* — український хоровий диригент.

*Ярошенко Володимир Мусійович* (1898—1937) — український письменник, драматург, театрознавець.

*Щербатинський Павло Іванович* — український драматург і режисер, працював у режисабі “Березоля”.

### Протокол № 11

*НОП* — наукова організація праці.

*Цвицишин Володимир* — технічний секретар і стенограф режисабу “Березоля”.

*Пулька* — прізвисько П. Кудрицького.

*Козоріз Михайло Кирилович* (1880—1937) — книгознавець, працював в Академії Наук.

### Протокол № 13

*Блакитний Василь Михайлович* (справж.— Елланський, 1894—1925) — український письменник і громадський діяч.

Дадаїзм — модерністська літературна течія 10-х — початку 20-х років ХХ ст., близька до сюрреалізму; тяжіла до абсурдизму та безглуздих поєднань слів і звуків.

### Протокол № 10

*Лопатинський Ярема* — український актор, працював у “Кийдрамте”, згодом — у режисабі “Березоля”. Брат Ф. Лопатинського.

*Шкляїв Валентин* (1895—1937) — український сценограф. У 1922—28 рр. працював у “Березолі”.

### Протокол № 11

*Шумський Олександр* (1890—1946) — радянський політичний діяч, у 1924—27 рр. народний комісар освіти УРСР.

*Квітка-Оснoв'яненко Григорій* (справж.— Квітка, 1778—1843) — український прозаїк і драматург.

*Михайличенко Гнат Васильович* (1892—1919) — український письменник і громадський діяч. Тут ідеться про Театр ім. Михайличенка.

*Качалов Василь Іванович* (справж.— Шверубович, 1875—1948) — російський актор.

### Протокол № 12

*Тасін Георгій Миколайович* (1895—1956) — український кінорежисер і сценарист.

“Моб” — інсценізація роману Е. Сінклера “Мене звать теслею”; під цією назвою вона йшла в Театрі імені І. Франка і намічалася до постановки в “Березолі”.

### Протокол № 15

*Яновський Юрій Іванович* (1902—1954) — український прозаїк і драматург.

### Протокол № 16

*Чехов Антон Павлович* (1860—1904) — російський прозаїк і драматург.

*Кугель Олександр Рафаїлович* (1864—1928) — російський театрознавець, режисер і драматург.

### Протокол № 17

*Пилипенко Наталя* (1898—1973) — українська актриса, у 1922—34 рр. працювала в “Березолі”. Автор спогадів про театр “Березиль” і Л. Курбаса.

## Протокол № 19

*Буцький Анатолій Костянтинович* (1892—1965) — український і російський музикознавець, композитор і педагог. Автор музики до вистав театру “Березіль” — “Газ”, “Джіммі Гігінз”, “Макбет”, “Жакерія” (остання — разом з М. Вериківським).

*Тереценко Микола Іванович* (1898—1966) — український поет і перекладач.

## Протокол № 20

*Бажан Микола Платонович* (1904—1983) — український поет, перекладач, державний і громадський діяч. Навчався у драматичній студії “Кийдрамте”. Автор спогаду-есе “У світлі Курбаса”.

*Шкурупій Гео (Юрій) Данилович* (1903—1937) — український поет і прозаїк.

*Слісаренко Олекса Андрійович* (1891—1937) — український поет і прозаїк.

*Яловий Михайло Омелянович* (1891—1934) — український прозаїк, драматург, поет.

*Сотник Данило* — фотохудожник, близький до футуристів.

*Комендант Павло Павлович* — журналіст, театрознавець.

*Хвильовий Микола Григорович* (справж.— Фітільов, 1893—1933) — український поет, прозаїк, публіцист.

*Шуварська Надія Петрівна* — українська актриса, балетмейстер. З 1922 р. працювала в “Березолі”.

*Пруслін Наум Ісакович* (1877—1943) — український диригент. Працював завідувачем музичною частиною в “Березолі”.

## Протокол № 21

*Ердман Микола Робертович* (1902—1970) — російський драматург.

*Сейфулліна Лідія Миколаївна* (1889—1954) — російський прозаїк і драматург.

*Магат Олена Абрамівна* (1900—1976) — українська актриса, до 1926 р. працювала в “Березолі”. Згодом — діяч кіно.

*Робмис (Всеробмис)* — профспілка працівників мистецтва.

## Протокол № 22

*Воровський Вацлав Вацлавович* (1871—1923) — партійний і державний діяч, дипломат.

*Керзон Джордж Натаніел* (1859—1925) — у 1919—24 рр. міністр закордонних справ Великобританії.

## Протокол № 23

*КНС* — комітет незаможних селян.

*Вериківський Михайло Іванович* (1896—1962) — український композитор, диригент, музично-громадський діяч, педагог.

## Протокол № 26

*Файко Олександр Михайлович* (1893—1978) — російський драматург, автор п'єси “Учитель Бубус”.

## Протокол № 30

“Жакерія” П. Меріме була поставлена в “Березолі” режисером Б. Тягном. Прем'єра відбулася 12 листопада 1925 р.

*Дніпровський Іван Данилович* (справж.— Шевченко, 1895—1934) — український драматург, автор п'єси “Яблуневий полон”, 1927 р. поставленої в “Березолі”, а також п'єси “Любов і дим”, яка в цьому театрі розглядалася.

*Солодуб Петро Кирилович* (1893—1937) — партійний і державний працівник.

*Сабінін Лев Родіонович* (справж.— Теплинський Лев Олексійович, 1874—1955) — український актор і режисер.

*Перестіані Іван Миколайович* (1870—1959) — російський кінорежисер і актор.

*Гардін Володимир Ростиславович* (1877—1965) — російський актор, режисер і сценарист.

*Гринько Григорій Федорович* (1890—1938) — партійний і державний діяч, з 1920 по 1926 р.— нарком освіти, голова держплану УРСР.

*Швачко Олексій Филімонович* (1901—1988) — український режисер, у 1922—25 рр. працював у “Березолі”.

### **Протокол № 32**

*Крилов Іван Андрійович* (1769—1844) — російський байкар, драматург і прозаїк.

П'єсу “Вій” (переробка М.Л. Кропивницького за п'єсою М.В. Гоголя) в “Березолі” не було поставлено.

### **Протокол № 33**

*Стріндберг Август Юхан* (1849—1912) — шведський драматург, прозаїк і театральний критик.

### **Протокол № 36**

*Купрін Олександр Іванович* (1870—1938) — російський прозаїк.

*Надсон Семен Якович* (1862—1887) — російський поет.

### **Протокол № 37**

*Федькович Юрій (Осип) Адальбертович* (1834—1888) — український поет, прозаїк, драматург, перекладач.

*Лессінг Готгольд Ефраїм* (1729—1781) — німецький драматург і теоретик мистецтва.

### **Протокол № 38**

*Кін Чарльз* (1811—1868) — англійський актор.

### **Протокол № 40**

П'єса М. Куліша “97” була поставлена в “Березолі” пізніше (прем'єра — 24 листопада 1930 р., режисер Л. Дубовик).

*Грушевська Ліна Клавдіївна* — концертмейстер, піаністка, працювала в “Кийдрамте” і в “Березолі”.

### **Протокол № 41**

*Курило Олена Борисівна* (1890 — після 1946) — український мовознавець.

*Тимченко Євген Костянтиневич* (1866—1948) — український мовознавець, автор праць з історії української мови.

### **Протокол № 42**

*Райцис* — український актор; працював у режисабі “Березоля”.

П'єса М. Куліша “Колуна в степах” була поставлена в “Березолі” (прем'єра — 17 жовтня 1925 р., режисер — П. Кудрицький).



## Протокол № 42

*Симашкевич Миллиця Миколаївна* (1900—1976) — український художник театру і кіно. У 1924—28 рр. оформлювала вистави в театрі “Березіль” (зокрема, й “Комуну в степах” М. Куліша).

## Протокол № 52

*Сташук Григорій* — режисер. Слухав лекції Л. Курбаса в Інституті ім. М. Лисенка. 1924 р. заснував у селі Березні на Київщині театральну агітмайстерню.

## Протокол № 53

*Гладков Федір Васильович* (1883—1958) — російський письменник.  
*Коллонтай Олександра Михайлівна* (1872—1952) — партійний діяч, дипломат, публіцист.

## Протокол № 56

*Поліщук Валер'ян Львович* (1897—1937) — український поет-футурист.  
*Ільченко Микита* — актор театру “Березіль”.

## Протокол № 7

*Капля-Яворовський Євген* — театрознавець, театральний критик.  
*Завадський Юрій Олександрович* (1894—1977) — російський режисер і актор.  
*Мамонтів (Мамонтов) Яків Андрійович* (1888—1940) — український драматург і театрознавець.  
*Ніковський Андрій Васильович* (1885—1942) — український мовознавець, літературознавець, перекладач, громадський і політичний діяч.

## “КІЙДРАМТЕ” — “БЕРЕЗІЛЬ”

### Виступ на зборах театру про постановку Шекспірового “Макбета”

Подається за: Василько В. Театру віддане життя. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського. Частина I.— С. 350—351.

### Настанова до трагедії “Макбет”

Подається за: ДМТМК, інв. № 8544.

### 3 зауваг до постановки “Макбета”

Подається за листом В. М. Чистякової до В. В. Гаккебуша від 30 січня 1973 р. (№ 27). Машинопис з архіву М. Г. Лабінського. З російської переклав М. Н. Москаленко.

## Націоналізація Київського драматичного театру

Подається за: Вісті (Умань).— 1920.— 3 грудня.

Цю, як і дві наступні публікації в уманських “Вістях”, підготував до друку художник *Яків Михайлович Струханчук* (1884—1937). Йому належать зарисовки діячів театру Л. Курбаса, зокрема В. М. Чистякової в ролі Оксани та Д. С. Антоновича в ролі Залізняка у виставі “Гайдамаки”.

*Голсуорсі Джон* (1867—1933) — англійський прозаїк, драматург і публіцист. Нобелівська премія 1932 р.

*Шоу Джордж Бернард* (1856—1950) — англійський драматург, прозаїк, мистецтвознавець. Нобелівська премія 1925 р.

**Студія драматичного мистецтва для артистів  
Київського драматичного театру**

Подається за: Вісті (Умань).— 1920.— 10 грудня.

**Драматична студія при уманському радпрофі**

Подається за: Вісті (Умань).— 1920.— 21 грудня.

**“Гайдамаки”.**

*Загальні вказівки*

Подається за: Курбас Л. У театральній діяльності, в оцінках сучасників,— документи. Загальна редакція, передмова і примітки проф. Валеріяна Ревуцького. Упорядник і технічний редактор Осип Зінкевич.— Балтимор — Торонто: Українське видавництво “Смолооскип” ім. В. Симоненка, 1989.— С. 127—128.

Ці вказівки Л. Курбаса до постановки “Гайдамаків” записав В. Василько. Зберігаються в архіві Йосипа Гірняка й Олімпії Добровольської, Український музей, Нью-Йорк.

**“Затоплений дзвін” — вистава української студії-театру в Держдрамі**

Подається за: Вісті ВУЦВК.— 1921.— 3 червня.

“Затоплений дзвін” — драма німецького письменника Герхарта Гауптмана (1862—1946). *Комісаржевський Федір Федорович* (1882—1954) — російський режисер, педагог, театрознавець театру.

*Крамаренко Андрій Іванович* (1897—1976) — український актор.

“Злий Галл” — п'єса В. Толмачової.

**Про книжку П. Тичини “В космічному оркестрі”**

Подається за: Тичина П. Чорнобрович.— Прапор.— 1970.— № 1.— С. 80.

**Про перетворення у П. Тичини**

Подається за: Авдієва І. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки.— У кн.: Лесь Курбас. Спогади сучасників.— К.: Мистецтво, 1969.— С. 156.

**З приводу “Історій про милого Бога” Р. М. Рільке**

Подається за: Бажан М. В світлі Курбаса // Твори в 4 томах.— Т. 3.— К.: Дніпро, 1985.— С. 322.

*Рільке Райнер Марія* (1875—1926) — австрійський поет і прозаїк. “Українські” оповідання з “Історій про милого Бога” див. у виданні: Рільке Р. М. Думки про мистецтво і поезію.— К.: Мистецтво, 1986.— С. 125—138.

**Про постановку п'єси “Свобода” М. Потешера**

Подається за: Дейч О. Людина, яка була театром.— Жовтень.— 1982.— № 6.— С. 99.

*Потешер Моріс* — французький драматург і режисер, творець народного театру просто неба. Саме так, просто неба, в уманській Софіївці, на фоні гротів і водоспадів, була поставлена Курбасом Потешерова “Свобода” (навесні 1921 р.).

**Про назву Мистецького об'єднання “Березіль”**

Подається за: Авдієва І. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки.— У кн.: Лесь Курбас. Спогади сучасників... — С. 149.

## **Праця майстерні Леся Курбаса**

Подається за: Пролетарская правда.— 1922.— 10 ноября. З російської переклав М. Н. Москаленко.

*Пачовський Василь Миколайович* (1878—1942) — український поет і драматург. Л. Курбас грав роль Дорошенка у спектаклі “Сонце Руїни” В. М. Пачовського, поставленому на сцені львівського театру “Руська бесіда” в 1912—14 рр. Відомий також пізніший (1920 р.) ескіз Л. Курбаса до оформлення вистави “Сонце Руїни”.

## **Виступ на врочистому відзначенні 40-річчя творчої діяльності М. К. Заньковоцької**

Подається за: Василько В. Театру віддане життя. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського. Частина II.— С. 11—12.

*Суворін Олександр Сергійович* (1834—1912) — російський журналіст і видавець.  
*Бернар Сара* (1844—1923) — французька актриса.

## **Свято єднання Червоної армії і мистецтва**

Подається за: Більшовик.— 1922.— 21 грудня.

## **Про театральне покликання**

Подається за: Тягно Б. Людиною він був у всьому.— У кн.: Леся Курбас. Спогади сучасників... — С. 195.

## **Про репертуар та інсценізаціі**

Подається за: Тягно Б.— Там же.— С. 197.

## **Про важливість режисури**

Подається за: Тягно Б.— Там же.— С. 194.

## **Про звертання на “ти” в театрі “Березіль”**

Подається за: Дейч О. Людина, яка була театром.— Жовтень.— 1982.— № 6.— С. 98.

## **Мистецьке об'єднання “Березіль”**

Подається за: Більшовик.— 1923.— 3 січня.

## **Лист до редакції газети “Вісті ВУЦВК”**

Подається за: Вісті ВУЦВК.— 1923.— 15 січня.

*Аванті* — псевдонім критика Володимира Коряка (справж.— Блюмштейн, 1889—1939).  
*Старицька Марія Михайлівна* (1865—1930) — українська актриса і режисер.

*Загаров Олександр Леонідович* (справж.— Фессінг, 1877—1941) — російський та український актор, режисер, театральний діяч.

## **Вертеп на агітаційній службі**

Подається за: Глобус.— 1923.— № 4.

*Штреземан Густав* (1878—1929) — німецький рейхсканцлер у 1923 р.

## До постановки “Газу” студією “Березіль” № 1

Подається за: Пролетарская правда.— 1923.— 26 апреля. З російської переклав М. Г. Лабінський.

## Про особливості постановки “Газу” Г. Кайзера

Подається за: Запорожец А. Мастер. Воспоминание о Лесе Курбасе // Избранные психологические труды. В 2 томах.— Т. 1.— М.: Педагогика, 1986.— С. 31. З російської переклав М. Н. Москаленко.

## Про постановку “Газу” Г. Кайзера

Подається за: Василько В. Театру віддане життя. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського. Частина II.— С. 32.

## З доповіді перед першою майстернею “Березоля”

Подається за: Курбас Л. У театральній діяльності, в оцінках сучасників,— документи.— Балтимор — Торонто: Українське видавництво “Смолоסקип” ім. В. Симоненка, 1989.— С. 336—337. Джерело: Зі статті Пролеткора (Матвія Шаткульського) “Мистецьке об’єднання “Березіль” на Україні”.— Голос праці (Вінніпер), грудень 1923 р.

## Крах академічних театрів

Подається за: Більшовик.— 1923.— 12 вересня.

“З обох будинків, з Фундуклійської і з Троїцького українські “Аки” виїхали шукати кращого ґрунту” — йдеться про те, що 1923 р. два українські академічні театри (“Аки”) — Перший театр Української радянської республіки імені Шевченка (нині — вул. Богдана Хмельницького, 5) та Театр імені Заньковецької (нині — вул. Велика Васильківська, № 53/3) через матеріальні труднощі працювали як пересувні.

*Мементо* — тут: нагадування про смерть.

*Ліницька Любов Павлівна* (1865—1924) — українська актриса.

*Романицький Борис Васильович* (1891—1988) — український актор, режисер і театральний діяч.

“Найхитріший театральний спец” — йдеться про українського актора і режисера Д. Д. Ровинського.

## Жовтень і театр

Подається за: Більшовик.— 1923.— 7 листопада.

## До відкриття сезону в театрі ім. Т. Шевченка

Подається за: Пролетарская правда.— 1923.— 11 ноября. З російської переклав М. Г. Лабінський.

## З реджурналу

Подається за: Барикади театру.— 1923.— № 1.

## “Березіль”

Подається за: Барикади театру.— 1923.— № 1.

*Бйорнсон Бйорнстєрне Мартініус* (1832—1910) — норвезький письменник, суспільний і театральний діяч, основоположник норвезької національної драматургії. Нобелівська премія 1903 р.

## Перший виступ “Березоля” № 2

Подається за: Барикади театру.— 1923.— № 1.  
*Зозуля Юхим Давидович* (1891—1941) — російський письменник.

### “Джиммі Гіггінз”

Подається за: Більшовик.— 1923.— 20 листопада.

### З реджурналу

Подається за: Барикади театру.— 1923.— № 2—3.  
*Романович-Ткаченко Наталя Данилівна* (1884—1933) — українська письменниця.  
*Яновська Любов Олександрівна* (1861—1933) — українська письменниця.

### Психологізм на сцені

Подається за: Барикади театру.— 1923.— № 2—3.

### З березільської стіннівки “Новий фронт”

Подається за: Курбас Л. У театральній діяльності, в оцінках сучасників,— документи.— Балтимор — Торонто: Українське видавництво “Смолоскип” ім. В. Симоненка, 1989.— С. 337—338. Джерело: Зі статті Пролеткора (Матвія Шатульського) “Мистецьке об’єднання “Березіль” на Україні”.— Голос праці (Вінніпер), грудень 1923 р.

*Ровинський Дмитро Демидович* (1888—1937) — український актор і режисер. Ув’язнений, працював з Л. Курбасом у театрі.

### Про основні принципи постановки

Подається за: Крига І. Самобутній педагог.— У кн.: Лесь Курбас. Спогади сучасників... — С. 187—190.

### Деякі слова про так звану систему сфер громадянина Куніна

Подається за машинописом з архіву М. Г. Лабінського.  
*Кузнецов Степан Леонідович* (1879—1932) — російський актор.  
*Дельсарт Франсуа-Альбер Нікола* (1811—1871) — французький балетмейстер.

### Естетство

Подається за: Барикади театру.— 1923.— № 2—3; 1924.— № 4—5.  
*Пассеїзм* — пристрасть до минулого, що супроводжується байдужим ставленням до сучасного життя.

### Про “Десять слів поета” у спектаклі “Гайдамаки”

Подається за спогадами Теодори Миргород “Пам’яті друга” (Про І. О. Мар’яненка). Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 26.

### З приводу “Другого слова” у “Гайдамаках”

Подається за: Стешенко І. Про навчителя мого і друга.— У кн.: Лесь Курбас. Спогади сучасників... — С. 168.

### Театри Москви

Подається за: Більшовик.— 1924.— 9 лютого.  
*Липськ* — Лейпціг.

*Голейзовський Касьян Ярославович* (1892—1970) — російський артист балету і балет-мейстер.

*Шолом-Алейхем* (справж.— Шолом Нохумович Рабинович, 1859—1916) — єврейський письменник.

### **Реорганізація Мистецького об'єднання “Березіль”**

Подається за: Більшовик.— 1924.— 11 квітня.

### **До гастролей майстерні “Березіль”**

Подається за: Вісті ВУЦВК.— 1924.— 18 травня.

### **Експерименти майстерні № 5**

Подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 30.

### **Бесіда з керівником “Березоля”**

Подається за: Театральна газета.— 1924.— 20—26 мая. З російської переклав М. Н. Москаленко.

*Сінг Джон Міллінгтон* (1871—1909) — ірландський драматург і поет.

### **Шляхи та підсумки “Березоля”**

Подається за: Коммунист.— 1924.— 24 мая. З російської переклав М. Н. Москаленко.

### **Про майстерність О. О. Полевицької**

Подається за: Василько В. Театру віддане життя. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського. Частина II.— С. 70.

### **Про російський провінційний театр**

Подається за: Смолич Ю. Розповідь про неспокій триває.— К.: Радянський письменник, 1969.— С. 37—38.

*Блюменталь-Тамарін* — російський актор, грав у провінційних трупах.

*Петіпа Віктор Маріусович* (1879—1939) — російський і український актор.

*Максимов Олексій Матвійович* (1899—1965) — російський актор і режисер.

*“Гаркун-задунайські, колісниченки-прохоровичі”* — тут: загальне ім'я низькопрофесійних театральних труп із “малоросійським” репертуаром, розрахованим на невибагливі смаки. *Гаркун-Задунайський* — ім'я героя оповідання В. Винниченка “Антрепреньор Гаркун-Задунайський”.

### **Про розуміння театру й мистецтва**

Подається за: Болобан Л. На верхів'ях послідовності й протиріч. (Одинадцять років “Березоля”.) Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 6.

*Болобан Леонід Вітович* (справж.— Серговський, 1893—1979) — український драматург і театральний діяч. Автор спогадів про Л. Курбаса.

### **Про розкриття дійсності**

Подається за: Тягну Б. Людиною він був у всьому.— У кн.: Лесь Курбас. Спогади сучасників... — С. 198.

### **Про пробудження думки і почуття**

подається за: Свашенко С. Учитель юності моєї.— Там же.— С. 161.

### **Про функцію акторського ансамблю**

подається за: Тягно Б. Людиною він був у всьому.— Там же.— С. 196.

### **Актор — основа основ театру**

подається за: Тягно Б.— Там же.— С. 197.

### **Відповідь на анкету “Біжучий театральний сезон взагалі і перспективи сезону в даному театрі”**

подається за: Нове мистецтво.— 1925.— № 1.

### **До правління мистецького об'єднання “Березіль”**

подається за машинописом з архіву М. Г. Лабінського. Оригінал — в архіві В. С. Василька.

### **З приводу симптомів реакції**

подається за: ДМТМК, інв. № 9359.

“Хатянин Мамонтов” — Я. А. Мамонтов замолоду надрукував кілька своїх віршів у журналі “Українська хата”.

Тінський Михайло Львович (1894—1948) — український актор і режисер.

“Побутовий театр Корольчука” — йдеться про Театр ім. Заньковецької, одним із фундаторів якого був О. І. Корольчук.

“... Скотився із Парнасу фореггеро-камерної напарфумованої безсюжетності...” — Л. Курбас обіграє тут прізвище російського режисера та балетмейстера Миколи Михайловича Фореггера (1892—1939).

### **“Березіль” і питання фактури**

подається за повною машинописною копією, що зберігається в ДМТМК, інв. № 9078/57336. (У скороченому вигляді стаття друкувалась під назвою “Шляхи “Березоля” і питання фактури” — в газеті “Культура і побут” за 9 квітня 1925 р. та в журналі “Глобус”, 1925, № 5, під назвою “Березіль” і теперішні його досягнення щодо театральної форми”; передрук — у книзі: Курбас Л. Березіль.— К.: Дніпро, 1988.— С. 247—249.)

Соловцовський театр — російський театр, створений у Києві М. Соловцовим (1857—1902) у 1890-х роках. У 1919 р. був націоналізований більшовиками й перейменований на Другий театр Української радянської республіки ім. В. І. Леніна.

“... Поставлено проблему перетворення...” — Курбасів термін “образне перетворення” первісно виник як український переклад символістського терміна “преображение”, оскільки йшлося про знак певної нової якості речі або явища. Пізніше Курбас зблизив “перетворення” з іносказанням, з театральною метафорою. Проте, якщо метафора — передусім форма іносказання, то в “перетворенні” для Курбаса важливий акцент на дії, на формуванні нової реальності. За Курбасом, спектакль складається з ряду сцен-номерів, у кожному з яких є своє “перетворення”. Це “перетворення” і є “основною одиницею системи спектаклю”.

### **Платформа Мистецького об'єднання “Березіль”**

подається за: Глобус.— 1925.— № 5.

## **Зауваження до постановки “Комуни в степах” М. Куліша**

подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 37.

## **Про режисерський план П. Кудрицького постановки “Комуна в степах”**

подається за: Тягну Б. Людиною він був у всьому.— У кн.: Лесь Курбас. Спогади сучасників... — С. 198.

## **Для масового робітничого глядача**

подається за: Киевский пролетарий.— 1925.— 18 октября. З російської переклав М.Г. Лабінський.

## **До редакції журналу “Червоний шлях”**

подається за: Червоний шлях.— 1925.— № 10.

## **До редакції журналу “Червоний шлях”**

подається за тим же номером часопису.

*Досвітній Олесь* (справж.— Скрипаль Олександр Федорович, 1891—1934) — український письменник.

## **“Березіль”**

подається за: Пролетарська правда.— 1925.— 4 листопада.

Статтю надруковано за підписом «Прес-бюро “Березоля”». На авторство Л. Курбаса вказав Ю. М. Бобошко (Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас.— К.: Мистецтво, 1987.— С. 111).

## **Шляхи і завдання “Березоля”**

подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 6.

*Театр Гайдебурова* — театр, організований у Москві російським актором і режисером Гайдебуровим Павлом Івановичем (1877—1960).

«“Березіль” отримав золоту медаль».— 1925 р. на Всесвітній виставці в Парижі експонувались два “березільські” макети художника В. Г. Меллера. За один з них (“Секретар профспілки” за Л. Скоттом) “Березолеві” було присуджено золоту медаль.

*Фердинандов Борис Олексійович* (1889—1959) — російський актор, режисер, театральний художник.

## **Про постановку “Напередодні”**

подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 38.

*Поповський Олександр* — російський драматург.

*Мак-Доуелл Едвард* (1861—1908) — американський композитор і піаніст.

## **Про конфлікт з В. Васильком**

подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 77—78.

## **Про шлях до свободи, легкості й простоти**

подається за: Макаренко А. Курбас на репетиції.— У кн.: Лесь Курбас. Спогади сучасників... — С. 210.



## **Про принцип режисури Генріха Лаубе**

Подається за: Тягно Б. Людиною він був у всьому.— Там же.— С. 197.  
*Лаубе Генріх* (1806—1884) — німецький письменник, режисер і театральний діяч.

## **Прокламація сезону 1925—1926 рр.**

Подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 7.  
*Драгоманов Михайло Петрович* (1841—1895) — український публіцист, історик, літературознавець, фольклорист, економіст, філософ, громадський діяч.

## **Про написання власної п'єси**

Подається за: Тягно Б. Людиною він був у всьому.— У кн.: *Леся Курбас. Спогади сучасників...* — С. 197.

## **Про кар'єризм у театрі**

Подається за: Василько В. Театру віддане життя. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського. Частина II.— С. 82.

## **Про творчий діапазон актора**

Подається за: Тягно Б. Людиною він був у всьому.— У кн.: *Леся Курбас. Спогади сучасників...* — С. 199.

## **Ознаки сучасного мистецтва театру**

Подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 50.  
*Прана* — божественна енергія в індійській філософії.

## **До теорії просторової наголошеності й реальності на сцені**

Подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 27. Можливо, ці нотатки правили за допоміжний матеріал або й могли стати доповненням до однойменної лекції (див. розділ “Лекції з режисури”).

*Ньютон Ісаак* (1643—1727) — англійський математик, механік, астроном і фізик.  
*Гюйгенс Христіан* (1629—1695) — голландський вчений.  
*Гельмгольц Герман Людвіг* (1821—1894) — німецький фізик, фізіолог, психолог.  
*Дерен Андре* (1880—1954) — французький художник.

## **Про виховання актора**

Подається за: Макаренко А. Творчі шукання. (Спогади). Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 35.

## **Про важку мистецьку працю**

Подається за: Макаренко А. Курбас на репетиції.— У кн.: *Леся Курбас. Спогади сучасників...* — С. 208.

## **Інформація про подорож у Харків і Москву**

Подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 8.  
*Ромен Жюль* (1885—1972) — французький поет, прозаїк і драматург.  
*Голь Іван* (справж.— Ланг, 1891—1950) — французький і німецький поет і драматург.  
*Радичи Василь Георгійович* — український журналіст.

*Довженко Олександр Петрович* (1894—1956) — український кінорежисер, прозаїк, художник.

*Каганович Лазар Мойсейович* — радянський політичний діяч.

*Коонен Аліса Георгіївна* (1889—1974) — російська актриса.

*Церетелі Акакій Ростомович* (1840—1915) — грузинський поет і громадський діяч.

*Лесков Микола Семенович* (1831—1895) — російський письменник.

*Дикий Олександр Денисович* (1889—1955) — російський режисер і актор.

*Білл-Білоцерківський Володимир Наумович* (1884—1970) — російський прозаїк і драматург.

### **Про постановку “Гарячого серця” О. Островського**

подається за: Тягно Б. Людиною він був у всьому.— У кн.: *Лесь Курбас. Спогади сучасників...* — С. 199.

*Сальвіні Томмазо* (1829—1915) — італійський актор.

### **Про “Гаряче серце” у МХАТі**

подається за: Ірина Стешенко про *Леся Курбаса*. (Розмову вів *Лесь Танюк*).— У кн.: *Наука і культура. Україна. Випуск 21.*— К., 1987.— С. 395.

### **Про українську оперету**

подається за: *Нове мистецтво.*— 1926.— № 8.

### **Доповідь про поїздку в Харків**

подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 9.

*Озерський Юрій Іванович* (1896—1937) — український педагог і видавничий працівник.

*Лапицький Йосип Михайлович* (1876—1944) — російський режисер; сприяв становленню оперного мистецтва в Україні.

*Дорошкевич Олександр Костянтинівич* (1889—1946) — український літературознавець.

### **З листа до Хоми Водяного**

подається за виписками М. П. *Верхацького*. Машинопис з архіву М. Г. *Лабінського*.— С. 135.

*Водяний Хома* (1886—1970) — педагог, товариш молодих років *Л. Курбаса*. Автор унікальних спогадів про *Л. Курбаса*, досі не опублікованих (крім невеликих уривків).

### **Про зміну принципів роботи режисера**

подається за: Тягно Б. Людиною він був у всьому.— У кн.: *Лесь Курбас. Спогади сучасників...* — С. 200.

### **До переведення “Березоля” в Харків**

подається за: Театр — музика — кино.— 1926.— № 23. З російської переклав М. Н. *Москаленко*.

### **З листа до Ю. Озерського**

подається за виписками М. П. *Верхацького*. Машинопис з архіву М. Г. *Лабінського*.— С. 136—137.

### **Проводи театру “Березіль” до Харкова**

подається за: *Життя і революція.*— 1926.— № 6.

## Про сюжет і людські образи

Подається за: Смолич Ю. Розповідь про неспокій триває.— К.: Радянський письменник, 1969.— С. 78—79.

## Постановка “Золоте черево”

Подається за: Нове мистецтво.— 1926.— № 25.

“Золоте черево” — п’еса Ф. Кроммелінка. Поставлена Курбасом у “Березолі” (прем’єра — 16 жовтня 1926 р.).

## Про театр як експериментальне поле

Подається за: Валерій Інкіжинов про Леся Курбаса.— У кн.: Курбас Л. У театральній діяльності, в оцінках сучасників,— документи.— Балтимор — Торонто: Українське видавництво “Смолоскип” ім. В. Симоненка, 1989.— С. 447. Джерело: стаття І. К. (Ігоря Костецького) “Контур, степ і доля. Валерій Інкіжинов розповідає про свою працю в театрі Леся Курбаса”.— Україна і світ (Мюнхен).— 1955.— С. 60—63.

## Про Н. Ужвій у ролі Седі

Подається за: Макаренко А. Творчі шукання. (Спогади). Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 29—30.

*Ужвій Наталя Михайлівна* (1898—1986) — українська актриса. У 1926—36 рр. працювала в театрі “Березіль”.

## Степан Бондарчук. Мімограмота

Подається за машинописом, що зберігається в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України — ЦДАВО, фонд 177, опис 3, од. збер. 4751, арк. 6.

*Сладкопєвцев Володимир Володимирович* (1876—1957) — український і російський актор, педагог, письменник.

## Про українські театральні студії

Подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 124.

## Про український національний тип

Подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 124—125.

## Про мізансцену та її точність

Подається за: Макаренко А. Курбас на репетиції.— У кн.: Леся Курбас. Спогади сучасників... — С. 215.

## Про механічне перенесення прийомів

Подається за: Тягно Б. Людиною він був у всьому. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 7.

“*Краща комедія Тобілевича*”.— Найімовірніше, йдеться про попередню підготовку вистави “Хазяїн” І. Карпенка-Карого. Комедію було поставлено режисером В. Скляренком набагато пізніше (прем’єра — 24 грудня 1932 р.).

## До постановки п'єси “Пролог”

подається за: Вісті ВУЦВК. — 1927.— 20 січня.

*Мейтус Юлій Сергійович* (1903—1997) — український композитор. Автор музики до вистав “Березоля”: “Пролог”, “Жовтневий огляд”, “Народний Малахій”, “Мина Мазайло”, “97”, “Диктатура”, “Чотири Чемберлени”.

## Про поновлення постановки “Гайдамаків”

подається за: Тягну Б. Людиною він був у всьому.— У кн.: Лесь Курбас. Спогади сучасників... — С. 201.

## Про тактику “Березоля”

подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 79.

## У театральній справі

подається за: Комуніст.— 1927.— 27 березня.

*Фольксбінен* — народний театр у Німеччині.

*“Синельниківщина”* — для Л. Курбаса синонім ремісничих провінційних вистав: вираз походить не від прізвища режисера та актора М. Синельникова, а від приміщення театру, де грала його трупа і яке згодом стало місцем застарілих, низькохудожніх вистав.

## Сьогодні українського театру і “Березіль”

подається за: ДМТМК, інв. № 9136.

Друкований тут текст — доповідь Л. Курбаса на харківському диспуті “Про шляхи розвитку сучасного українського театру”, прочитана ним 28 березня 1927 р.

*Гроссман Леонід Петрович* (1889—1965) — російський літературознавець і театральний критик.

Роман О. Досвітнього “*Американці*” вийшов друком 1925 р.

“*Вечір України з “Тарасом із Києва” та з гопаком*” — такого вечора у МХАТі насправді не було; мабуть, ідеться про неперевірену чутку.

*Жулавський Єжи* (1874—1915) — польський прозаїк і драматург.

*Вольтер Шарлотта* (1833—1897) — австрійська актриса.

*Давісон Богуміл* (1818—1872) — польський актор.

*Жулковський Алоїзи* (1814—1889) — польський актор, часто виступав у Львові.

*Моджеевська Гелена* (1840—1909) — польська актриса.

*Цеглинський Григорій Іванович* (1853—1912) — український драматург.

*Калин Володимир Іванович* (1896—1923) — український актор і режисер, працював у театрах: “Тернопільські театральні вечори”, “Молодому театрі”, “Першому театрі Української радянської республіки” та “Кийдрамте”.

*Моїссі Олександр* (1880—1935) — німецький актор албанського походження.

*Бурячок Іван Мартинович* (1877—1936) — український художник. Працював, зокрема, в галузі театральної-декораційної живопису.

*Судомора Охрім Іванович* (1889—1968) — український графік.

*Бойчук Михайло Львович* (1882—1937) — український художник-монументаліст.

*Кричевський Василь Григорович* (1872—1952) — український живописець, архітектор, графік, художник театру і кіно, майстер декоративно-ужиткового мистецтва.

*Бурачек Микола Григорович* (1871—1942) — український живописець-пейзажист, художник театру.

*Козицький Пилип Омелянович* (1893—1960) — український композитор і музикознавець.

*Ніжинська Броніслава Хомівна* (1891—1972) — російська артистка балету та балетмейстер.

*Боголюбов Микола Миколайович* (1870—1951) — російський і український оперний режисер і театральний педагог.

*Кокто Жан* (1889—1963) — французький поет, драматург, театральний діяч, кінорежисер і сценарист.

*“Семперанте”* — московський театр імпровізації.

*Брам Отто* (1856—1912) — німецький режисер.

*“Д. Е.”* (“Дайош Європу!”) — тут: п'єса М. Подгаєцького та ін. за романом І. Еренбурга “Трест Д. Е.” і творами Б. Келлермана, поставлена В. Е. Мейерхольдом.

*Ведекінд Франк* (1864—1918) — німецький драматург і актор.

*Альтенберг Петер* (справж.— Ріхард Енгландер, 1859—1919) — австрійський письменник.

*Северіні Джіно* (1883—1966) — італійський художник-футурист.

*Флобер Гюстав* (1821—1880) — французький прозаїк.

*Толстой Лев Миколайович* (1828—1910) — російський прозаїк, драматург, автор філософсько-релігійних, естетичних і публіцистичних праць.

*Бюффон Жорж Луї Леклерк* (1707—1788) — французький природодослідник.

*Достоевський Федір Михайлович* (1821—1881) — російський прозаїк і публіцист.

*Гоголь Микола Васильович* (1809—1852) — російський і український письменник.

*Врубель Михайло Олександрович* (1856—1910) — російський художник. Працював у галузях станкового, монументального і театральньо-декораційного живопису, графіки, декоративно-ужиткового мистецтва.

### **Заключне слово на диспуті “Про шляхи сучасного українського театру”**

Подається за: ДМТМК, інв. № 9136.

### **Про напрямок праці**

Подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 53.

### **Український революційний театр.**

Подається за: Курбас Л. У театральній діяльності, в оцінках сучасників,— документи.— Балтимор — Торонто: Українське видавництво “Смолоскип” ім. В. Симоненка, 1989.— С. 495—496. Джерело: “Український революційний театр і його творець”. (Розмова з Лесем Курбасом.) — Прагер пресе.— 1927.— 2 червня. Переклад з німецької Осипа Кравченка. Опубліковано в “Українській літературній газеті” (Мюнхен).— 1960.— № 10.

*Кочерга Іван Антонович* (1881—1952) — український драматург.

### **Про закордонне театральне життя**

Подається за: Вісті ВУЦВК.— 1927.— 8 червня.

*Фальмелер Карл* (1878—1948) — німецький прозаїк, драматург і археолог.

*Гофмансталь Гуго фон* (1874—1929) — австрійський поет і драматург.

*Еснер Леопольд* (1878—1945) — німецький режисер, теоретик та історик театру.

*Піскатор Ервін* (1893—1966) — німецький режисер, розвивав ідею політичного театру.

### **“Березіль” на відпочинку**

Подається за: Театр — клуб — кино. 1927.— № 5. З російської переклав М.Н. Москаленко. *Федорцева Софія Володимирівна* (1900—1988) — українська актриса. З 1927 р. працювала в театрі “Березіль”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

*Блавацький Володимир Іванович* (справж.— Трач, 1900—1953) — український актор і режисер. Працював у “Березолі”. Автор театрознавчих праць.

*Горська О.* — українська актриса. Працювала, зокрема, в “Молодому театрі”.

*Мещерська Ганна Юхимівна* (справж.— Пащенко, 1876—1951) — українська актриса.

*Йогансен Майк (Михайло) Гервасійович* (1895—1937) — український поет, прозаїк, літературознавець.

## **Режисерські нотатки до постановки “Войцека” Г. Бюхнера**

Подається за: Седунова Е. Концепція випадковості.— Театральна життя.— 1993.— № 10.— С. 10—12. З російської переклав М. Н. Москаленко.

## **“Березіль” у культурному будівництві**

Подається за: Комсомолец України.— 1927.— 27 вересня.

## **Наш сезон 1927—1928 р.**

Подається за: Нове мистецтво.— 1927.— № 18.

## **Товариство сприяння театру “Березіль”**

Подається за: Вечернее радио.— 1927.— 29 вересня. З російської переклав М. Г. Лабінський.

*Іван Всеволод Вячеславович* (1895—1963) — російський письменник.

## **Перспективи другої половини сезону театру “Березіль”**

Подається за: Вечернее радио. — 1928. — 5 січня. З російської переклав М. Г. Лабінський.

*Шифрін Ніссон Абрамович* (1892—1961) — російський і український художник театру.  
*Шенгер Карл* (1867—1943) — австрійський драматург.

## **Нотатки до постановки п'єси М. Куліша “Народний Малахій”**

Подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 49

## **Про виставу “Бронепоїзд 14—69”, поставлену Б. Тягном**

Подається за: Тягню Б. Людиною він був у всьому.— У кн.: Лесь Курбас. Спогади сучасників... — С. 200.

*Баталов Микола Петрович* (1899—1937) — російський актор.

## **Про значення нових вистав**

Подається за: Макаренко А. Курбас на репетиції.— Там же.— С. 221.

## **Про єдність світу і акцентацію**

Подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 46—47.

## **Трагедія, комедія, трагікомедія**

Подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 50.

## **Народному комісарові освіти УРСР М. О. Скрипнику**

Подається за: ЦДАВО, фонд 166, опис 5, од. збер. 9044.

*Скрипник Микола Олексійович* (1872—1933) партійний і державний діяч, у 1927—1933 рр.— нарком освіти УРСР.

*Рулін Петро Іванович* (1892—1940) — український театрознавець і педагог.

*Юринець Володимир Олександрович* (1891—1937) — український філософ.

## Що нового в “Березолі”?

Подається за: Театр — клуб — кіно.— 1928.— № 45.

*Олеша Юрій Карлович* (1899—1960) — російський прозаїк і драматург.

## “Березіль” починає сезон

Подається за: Комсомолец України.— 1928.— 6 жовтня.

*Склярєнко Володимир Михайлович* (1907—1984) — український режисер, працював у театрі “Березіль”.

*Діхтяренко Кузьма Якович* (1900 — після 1934) — український актор і режисер. З 1922 р. працював у театрі “Березіль”.

*П’ясецький Лев* — український актор і режисер, працював у “Молодому театрі” та “Березолі”.

*Крижанівський Богдан Володимирович* (1894—1955) — український композитор і диригент. У 1926—30 рр. працював у “Березолі”.

*Черкашин Роман Олексійович* (1906—1993) — український актор, режисер і театральний педагог. З 1928 р. працював у “Березолі”. Автор спогадів про Л. Курбаса та про театр “Березіль”.

*Фоміна Юлія Гаврилівна* — українська актриса, працювала в “Березолі”.

*Нікітін, Уманець* — українські актори, працювали в “Березолі”.

*Гладков Федір Дмитрович* (1905—1975) — український та російський актор театру і кіно. Дебютував у “Березолі”. Репресований на початку 1930-х років, під керівництвом Л. Курбаса працював у табірному театрі на Соловках.

*Голіцинська Олена* (1899—1978) — українська актриса. Працювала в “Молодому театрі”.

*Теробмол* — Театр робітничої молоді. Те саме — ТРОМ.

## У Харкові Теробмол мусить бути

Подається за: Комсомолец України.— 1928.— 11 жовтня.

## Театр має бути таким, яким суспільство має бути завтра

Подається за: Комсомолец України.— 1928.— 16 жовтня.

## Про різний культурний рівень глядачів

Подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 125.

## Про зневажливе ставлення до українського народу

Подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 126.

## Театр Жовтня

Подається за: Література і побут. Додаток до газети “Народний учитель”.— 1928.— 7 листопада.

## Мамонтові парадокси

Подається за: Нове мистецтво.— 1928.— № 10—11.

*Грільпарцер Франц* (1791—1872) — австрійський драматург.

*Кляйст Генріх фон* (1777—1811) — німецький драматург і прозаїк.

*Рубінер Людвіг* (1882—1920) — німецький письменник-експресіоніст.

*Белер Йоганнес Роберт* (1891—1958) — німецький поет і прозаїк.

*Копиленко Олександр Іванович* (1900—1958) — український прозаїк.

## **“Алло, на хвилі 477!”**

подається за: Вісті ВУЦВК.— 1929.— 3 січня.  
*Хвиля 477* — хвиля харківського радіомовлення.

## **“Мина Мазайло”**

подається за: Пролетарська правда.— 1929.— 20 квітня.  
*Хвиля Олександр* (1905—1977) — український актор. У 1926—34 рр. працював у “Березолі”.

*Цимбал Василь* — український драматург.

## **Режисерські настанови до вистави “Мина Мазайло”**

подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 40.

## **З диспуту про постановку і п'єсу “Народний Малахій”**

подається за: Вечерний Київ.— 1929.— 29 мая. З російської переклав М. Н. Москаленко.

## **З дискусії навколо “Народного Малахія”**

подається за: Література і мистецтво. Додаток до газети “Вісті ВУЦВК”.— 1929.— 8 червня.

Цей і попередній матеріали являють собою зразок викладу одного виступу Л. Курбаса в двох різних газетах.

## **Виступи на театральному диспуті (I—II)**

подаються за: Радянський театр.— 1929.— № 2—3.

*Яхонтов Володимир Миколайович* (1899—1945) — російський артист естради.

*“Митька на царстві”* — п'єса російського драматурга К. Ліпскерова.

*Кулик Іван Юліанович* (справж.— Ізраїль Юделевич, 1897—1937) — український поет, прозаїк, перекладач, критик.

*Рабічев Н.* — театральний критик.

*Хоменко Яків* — український літератор.

*Старицька-Черняхівська Людмила Михайлівна* (1868—1941) — українська письменниця, драматург, прозаїк, перекладач, автор мемуарів і театрознавчих праць.

*Чаговець Всеволод Андрійович* (1877—1950) — український театрознавець і журналіст.

## **“Березіль” про наступний сезон**

подається за: Літературна газета.— 1929.— 15 червня.

## **Треба перемінити окуляри**

подається за: Радянський театр.— 1929.— № 2—3.

*“Період барикад”* — Л. Курбас має на увазі час, коли виходив журнал “Барикади театру”, тобто 1923—24 рр.

*Мерзисти* — від прізвища французького художника Люка-Олів'є Мерзона (1846—1920), для творів якого характерне виписування найтонших деталей картин.

*Матісс Анрі* (1869—1954) — французький художник.

## **На дискусійний стіл**

подається за: Радянський театр.— 1929.— № 2—3.

*Вальор* — вартість, цінність.



*Екструзія* — тут: конструювання, спорудження.

*Микитенко Іван Кіндратович* (1897—1937) — український драматург, прозаїк і театральний діяч. Тут ідеться про його п'єсу “Диктатура”, поставлену Л. Курбасом у “Березолі” (прем'єра — 31 травня 1930 р.). Інша Микитенкова п'єса, “Кадри”, була поставлена в “Березолі” режисером Л. Дубовиком (прем'єра — 28 травня 1931 р.).

“Блоха” — тут: інсценізоване оповідання М. Лєскова (автор інсценізації — С. Замятін).

“Купало” — опера українського композитора А. Вахнянина.

“Брукова преса” — тут: вулична преса.

## **Доповіді на засіданнях художньо-політичної ради Наркомату освіти УРСР**

Подаються за: ЦДАВО, фонд 166, оп. 9, од. збер. 247.

*Грудина Дмитро* — український актор і режисер, згодом — член ЦК профспілки “Роб-мис”, редактор журналу “Критика”, театральний критик вульгаризаторського штибу.

*Фрунзе Михайло Васильович* (1885—1925) — російський військовий діяч.

### **Про свідомість і вольове начало**

Подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 55.

### **Сорок п'ята дивізія і театр “Березіль”**

Подається за: История 45-ой Вольтинской Краснознаменной стрелковой дивизии. Т. 1. Боевой период.— К.: Издание политотдела 45-й дивизии, 1929.— С. 333—334. З російської переклав М. Г. Лабінський.

### **Вказівки до постановки “Заповіт пана Ралка”**

Подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 26.

### **Про пантоміму актриси Валески Герт**

Подається за: Авдієва І. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки.— У кн.: Лєсь Курбас. Спогади сучасників... — С. 157.

*Герт Валеска* — німецька танцівниця, 1929 р. приїздила в СРСР.

### **Про псевдореалізм та натуралізм**

Подається за: Козачковський Д. Враження, які не згладжуються.— У кн.: Лєсь Курбас. Спогади сучасників... — С. 243.

*Козачковський Даміан Іванович* (1896—1967) — український актор і режисер. Автор спогадів про Л. Курбаса.

### **Про потребу нового актора**

Подається за: Козачковський Д.— Там же.— С. 243.

### **Про етюд “Дощик” Г. Мацкевич**

Подається за: Мацкевич Г. Курбас у студії театру.— У кн.: Лєсь Курбас. Спогади сучасників... — С. 249.

*Мацкевич Ганна* (Антоніна Наумінна) — українська актриса і режисер.

## **Тези лекції про буржуазне і пролетарське мистецтво і театр**

Подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 23.

## Про революцію на Україні

Подається за: Остання адреса. До 60-річчя соловецької трагедії. Т. 2.— К.: Сфера, 1998.— С. 248.— З російської переклав М. Н. Москаленко.

## Стан театральної справи

Подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 28.

Сорока Олександр Мусійович (1901—1941) — український письменник і видавничий працівник.

Хмурий Василь Онисимович (1896—1940) — український журналіст, мистецтвознавець і театральний критик.

## Про спорідненість театрального мистецтва і музики

Подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. П. Лабінського.— С. 319.

## Про постановку “Диктатури” І. Микитенка

Подається за: Василько В. Театру віддане життя. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського. Частина II.— С. 166.

## Про “Диктатуру” І. Микитенка як трагедію епічного масштабу

Подається за: Черкашин Р. У вирі творчих шукань.— У кн.: Лесь Курбас. Спогади сучасників... — С. 276.

## Режисерські настанови до п'єси “Диктатура” І. Микитенка

Подаються за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 49.

## Не повинно бути місця безпринципності

Подається за: Мистецька трибуна.— 1930.— № 1.

Цей текст — відповідь Л. Курбаса на запитання редакції: “Яким повинен бути наш журнал?”

## Шевченківські дні в “Березолі”

Подається за: Харьковський пролетарий.— 1930.— 12 марта. З російської переклав М. Г. Лабінський.

## “Заповіт пана Ралка”

Подається за: Інформаційний бюлетень “Березоля”. Сезон 1929—30 р.— Харків, 1929. Фактично ж бюлетень вийшов у березні 1930 р., оскільки у статті згадується процес “СВУ”, який “почався цими днями” (тобто в день народження Т. Г. Шевченка, 9 березня 1930 р.).

“СВУ” (“Спілка Визволення України”) — міфічна, сфабрикована більшовицькими каральними органами організація. На процесі “СВУ” було засуджено 45 чоловік, але фактично були репресовані тисячі людей, переважно представників української інтелігенції та селянства.

“СУМ” (“Спілка Української Молоді”) — “молодіжне” відгалуження “СВУ”.

Власюк Дмитро Ілліч (1902—1994) — український художник театру. В 1924—34 рр. працював у “Березолі”. Автор спогадів про Л. Курбаса.

Товбін Євген Васильович (1906—1942) — український художник театру, працював у “Березолі”.

## **Про життєву і театральну логіку**

Подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 56.

## **Про “Диктатуру” І. Микитенка**

Подається за: Радчук Ф. Художник-мислитель.— У кн.: Лесь Курбас. Спогади сучасників... — С. 263—264.

## **“Диктатура” в театрі “Березіль”**

Подається за: Пролетар.— 1930.— 31 травня.  
*Хоткевич Гнат Мартинович* (1877—1938) — український письменник, актор, режисер, композитор, бандурист, мистецтвознавець.  
*Безименський Олександр Ілліч* (1898—1973) — російський поет і драматург.

## **Про речитатив у “Диктатурі” І. Микитенка**

Подається за: Верхацький М. Скарби великого майстра.— У кн.: Лесь Курбас. Спогади сучасників... — С. 315.

## **Вимоги режисерського штабу “Березоля” до побудови нового типу театру**

Подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 32.

## **Про гротеск та мімічну сцену**

Подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 54.

## **Про повторність мізансцен і ритму**

Подається за виписками М. П. Верхацького.— Там же.— С. 54.

## **Про роль режисера**

Подається за виписками М. П. Верхацького.— Там же.— С. 59.

## **Про сценічну фразу**

Подається за виписками М. П. Верхацького.— Там же.— С. 60.

## **Про основу сценічного вияву**

Подається за: Макаренко А. Творчі шукання. (Спогади). Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 62—63.

## **План лекції в театрі “Веселий пролетар”**

Подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 49.

## **Про переміщення активного поля сцени**

Подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 60.

## **Декларація державного драматичного театру “Березіль”**

Подається за: Літературна газета.— 1931.— 28 лютого.

*Матулівна Антоніна* (справж.— Матуль Антоніна-Марія Іванівна, 1902—1944) — українська актриса, письменниця, режисер.

### **Про драму і виставу**

Подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 63.

### **Два полюси нашої драматургії**

Подається за: Літературна газета.— 1931.— 20 квітня.

*Первомайський Леонід Соломонович* (справж.— Гуревич Ілля Шльомович, 1908—1973) — український поет, прозаїк, драматург, перекладач.

П'єса Л. Первомайського “Невідомі солдати” була поставлена в “Березолі” (прем'єра — 10 січня 1931 р., режисер В. Скляренко.

### **Промова перед колективом театру “Березіль”**

Подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 11.

### **Про російські театри**

Подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 63.

### **Вузол братерського зв'язку**

Подається за: Заря Востока.— 1931.— 12 юлія. З російської переклав М. Г. Лабінський.

### **Про підготовку вистави “Народження Велетня”**

Подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 64—65.

### **До редактора журналу “Радянський театр”**

Подається за: Радянський театр.— 1931.— № 5—6.

*Косіор Станіслав Вікентійович* (1889—1939) — державний і партійний діяч, з 1928 р.— генеральний секретар ЦК КП(б)У.

### **Про зняття гасла М. Хвильового**

Подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 153.

### **Про творчий процес та його складники**

Подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 31.

### **Виступ на V з'їзді профспілки Робмис**

Подається за: ЦДАВО, фонд 2708, опис 3, од. збер. 735—736.

### **Слово забирає “Березіль”**

Подається за: Комсомолец України.— 1932.— 28 січня.

### **Доповідь про роботу театру “Березіль”**

Подається за: ІМФЕ, фонд 42, од. збер. 12.

## Визначення культури

Подається за виписками М. П. Верхацького. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 64.

### “Березіль” в сезоні 1932—33 рр.

Подається за: Вісті ВУЦВК.— 1932.— 5 вересня.

*Ірчан Мирослав* (справж.— Баб'юк Андрій Дмитрович, 1897—1937) — український драматург і прозаїк. У “Березолі” була поставлена його п'єса “Плацдарм” (прем'єра — 18 січня 1932 р., режисер Б. Балабан). Разом з Л. Курбасом, будучи в'язнем Соловецького табору, брав участь у роботі над виставами.

*Галан Ярослав Олександрович* (1902—1949) — український письменник, драматург і публіцист.

### Про психолога Л. Виготського та його наукову школу

Подається за: Запорожець А. Мастер. Воспоминание о Лесе Курбасе // Избранные психологические труды. В 2 томах.— Т. 1.— М.: Педагогика, 1986.— С. 35. З російської переклав М. Москаленко.

*Виготський Лев Семенович* (1896—1934) — російський вчений-психолог.

### Про працю О. Запорожця в психологічній лабораторії Л. Виготського

Подається за: Ірина Стешенко про Леся Курбаса. (Розмову вів Лесь Танюк.)— У кн.: Наука і культура. Україна. Випуск 21.— К., 1987.— С. 393.

### З виступу на могилі М. К. Садовського

Подається за: Василько В. Микола Садовський та його театр.— К.: Мистецтво, 1962.— С. 184.

### Перед переглядом “Маклени Ґраси”

Подається за: Із спогадів Йосипа Гірняка.— У кн.: Курбас Л. У театральній діяльності, в оцінках сучасників,— документи.— Балтимор — Торонто: Українське видавництво “Смолоскип” ім. В. Симоненка, 1989.— С. 787—788. Джерело: Гірняк Й. Спомини.— Нью-Йорк: Сучасність, 1982.— С. 362—370.

### Напередодні прем'єри “Маклени Ґраси”

Подається за тим же джерелом.— С. 188.

Інші слова Курбаса, наведені Й. Гірняком на цих же сторінках (розмова Л. Курбаса з П. Постишевим), явно апокрифічні, хоча б тому, що Гірняка на цій розмові (якщо вона справді мала місце), як це видно з тексту спогадів, не було.

### Виступи на засіданні колегії Наркомату освіти УРСР

Подаються за машинописною копією з архіву М. Г. Лабінського.— С. 2—6, 58—62, 63.

Стенограму засідання зберіг бухгалтер театру “Березіль” Михайло Сахаров: залишаючи Харків разом з трупкою під час війни, він сховав її в сейфі. Нині цей врятований текст стенограми зберігається в Музеї історії Харківського українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка. Копія з архіву М. Г. Лабінського звірена з цим текстом і повністю йому відповідає. У нашому виданні друкуються лише виступи Л. Курбаса.

*Хвиля Андрій* (справж.— Олінгер Андрій Ананійович, 1898—1937) — партійний і державний діяч, завідувач відділом преси ЦК КП(б)У, згодом — заступник наркома освіти УРСР.

*Дос Пассос Джон* (1896—1970) — американський письменник.

Таран Феодосій — партійний публіцист, на той час редактор газети “Комуніст”.  
Щупак Самійло Борисович (1894—1937) — літературний і театральний критик.

## Про Харків і “Маклену Грасу”

Подається за: Дейч О. Людина, яка була театром.— Жовтень.— 1982.— № 6.

## Про С. Міхоелса і постановку “Короля Ліра”

Подається за стенограмою виступу В. Василька на вечорі пам’яті Л. Курбаса 14 травня 1962 р. Машинопис з архіву М. Г. Лабінського.— С. 31.

Міхоелс (справж.— *Вовсі*) Соломон Михайлович (1890—1948) — єврейський актор, режисер, театральний педагог. Після усунення Курбаса з посади мистецького керівника “Березоля” одразу ж запросив його до Державного єврейського театру (Москва), де Курбас і працював до дня свого арешту (26 грудня 1933 р.). Серед акторських робіт С. Міхоелса — Король Лір, роль, підготовлена за режисерським задумом Леся Курбаса. (Див. про це: Корнієнко Н. Леся Курбас: репетиція майбутнього.— К.: Факт, 1998.— С. 439—453.)

## Бути корисним своєму народові

Подається за: Смолич Ю. Розповідь про неспокій триває.— К.: Радянський письменник, 1969.— С. 80—82.

Зускін Веніамін Львович (1899—1952) — єврейський актор. Разом із С. Міхоелсом працював у Державному єврейському театрі (Москва).

## Про постановку трагедії В. Шекспіра “Король Лір”

Подається за: Бажан М. В світлі Курбаса. // Твори в 4 томах.— Т. 3.— К.: Дніпро, 1985.— С. 332.

## ЗА СОЛОВЕЦЬКОЮ МЕЖЕЮ

За неповних чотири роки ув’язнення Курбаса (з 26 грудня 1933 р. по 3 листопада 1937 р.) до нас дійшла тільки жменька текстів, які можна з великою ймовірністю пов’язувати з Курбасовим ім’ям. (Як уже було загано в післямові, близько 300 його листів, одержаних за ці роки В. М. Чистяковою, загадково й безслідно зникли.) Кожен із цитованих нижче документів в ідеальному випадку потребував би окремого розгляду і, зокрема, зіставлення з аналогічними чи близькими думками Курбаса, що були ним висловлені в попередні роки за тих чи інших обставин, у тому чи іншому контексті.

При цьому, зрозуміла річ, треба відразу ж відкинути всі “зизнання” Курбаса (та його заарештованих товаришів по нещастю, таких як Остап Вишня, Мирослав Ірчан, Йосип Гірняк, Михайло Дацків та інші), які стосуються міфічної участі Курбаса в міфічному ж “Українському Національному Центрі” та його такому ж вигаданому терористичному підрозділі — “Українській Військовій Організації”; звичайно, це саме стосується і міфічної розробки планів терористичних замахів на більшовицьких вождів (Балицького, Постишева, Косіора), що їх “терористи” нібито готувалися вбити під час вистави в “Березолі”, і тому подібних параноїдальних фантазій слідства та божевільних свідчень, що під ними стоять добути під тортурами підписи близьких до Курбаса людей. Ось, як приклад, тільки одна цитата зі свідчень Й. Гірняка від 31 січня 1934 р.: “За кілька днів після самогубства Хвильового, зустрівшись зі мною, Леся Курбас заявив, що кров Хвильового кличе до помсти... У травні 1933 року Леся Курбас повідомив мені про те, що під його орудою в осередку “Березоля” створюється терористична група... Чув я від Курбаса лише те, що терор у першу чергу має бути спрямований проти основного керівництва Комуністичної партії України, особливо проти тієї групи, яка на чолі з Постишевим приїхала на Україну на початку 1933 року й розпочала громити український націоналізм”. (Цит. за: Україна.— 1991.— № 12.— С. 41.) Певна річ, ці або подібні свідчення не мають нічого спільного ні з реальним Курбасом, ні з реальним Гірняком, і є радше красномовними документами епохи більшовицького панування, а також трагедії конкретних людей, які були тоталітарною

системою або фізично знищені, як Курбас, Куліш, Єфремов чи Зеров, або покалічені, як той же Гірняк, Остап Вишня, Гнат Юра чи Павло Тичина.

Проте, якщо говорити про Курбаса, існують і інші документи: інколи в протоколах слідства звучить його правдивий голос, звинувачений у найтяжчих злочинах, Курбас все ж намагається щиро викладати свої думки, як і своє нерозуміння того, що відбувається з ним та з іншими “контрреволюціонерами”.

Прикладом цього, як і преамбулою до низки висловлювань Курбаса соловецького періоду, може послужити протокол допиту Курбаса заступником прокурора ДПУ УРСР Львом Крайнім від 3 квітня 1934 року. Це той самий Курбас, якого ми знаємо з 1920-х — початку 30-х років, це його думки, його переконання, його сумніви. Уривки з протоколу, складеного російською мовою, подаються в перекладі М. А. Шудрі (цит. за: Україна.— 1991.— № 13.— С. 15—16):

“Вважаю себе без будь-яких застережень переконаним прибічником радянської влади як головного оплоту світової пролетарської революції. Якщо маю ще нечіткості, скажімо, в питанні національної політики, то це від того, що моє життя переважно заповнюють безпосередні зацікавлення моєї професії, а за обсягом і характером моїх зв'язків із політичним світом країни — я зовсім мало маю змоги пізнавати справжні важелі, причини й цілі того чи того повороту в політичному курсі, особливо коли вони пов'язані з міжнародним становищем.

У своїй роботі я вважаю для себе обов'язковою загальну настанову на радянську владу й компартію, як на виразницю інтересів світової революції й у своїй національній політиці. Але і в тому, як нинібудеться українська культура, багато такого, що я не можу збагнути в її цілеспрямованості. Та я певен у тому, що всі заходи компартії та питання, які стосуються української національної культури, також збігаються у своїх мотивах з усією політикою компартії.

Я цим хочу лише сказати, що не вважаю для себе припустимим у майбутньому вигадувати свої дилетантські, міщанські тлумачення тих стадій світової політики, яких справжнє пояснення мені не приступне з тих чи тих причин. Тому я віддаю перевагу пошукам роботи в іншій національній культурі, де відповідних незрозумілостей нема для мене.

Я кажу про український культурний процес. Щодо культури я засвоїв деякі обов'язкові, на мій погляд, речі. Я знаю, наприклад, що у питанні культури величезне значення має і мова, культура мови. Я знаю, що педагоги вважають знання рідної мови неодмінною основою виховання. Скажімо, відомо, що між виразністю, чіткістю, виробленістю мови та ясністю й чіткістю думки існує глибокий органічний зв'язок. Також у цьому роді відомо, що від ступеня розробленості національної мови залежить і рівень розвитку диференційованості та чіткості наукового й суспільного мислення і т. д. Кілька років тому в українській культурі накреслювалися (хоча й із багатьма перегинами в цій справі) величезні позитивні факти створення стрункої культурної мови. Але останнім часом українська мова починає перетворюватися на жаргон, що в перспективі загрожує затримкою культурного піднесення трудящих мас української культури. Я твердо переконаний, що така небезпека могла б стати реальною або очевидною. Радвлада зуміє її усунути. А поки що українська культура на якомусь бездоріжжі. Мені здавалося, що вона має бути культурою, яка виховує маси вільними, гордими людьми доби соціалізму (як це відбувається, скажімо, у Великобританії, Грузії, Вірменії і т. д.). Отже, досягти високої культури і за своєю мовою. Але культурний процес зараз нібито в якійсь кризі, недузі. Тому я й хотів на 2—3 роки поїхати звідси. Тут склалася атмосфера провінційна, вузька, і я не бачив таких перспектив для роботи, які б могли бути, скажімо, в Москві. Це зовсім не означає, що я настроєний проти національної політики компартії. Національна політика — це лише частина загальної політики, вона може здійснюватися й навіть одступати, оскільки це продиктовано загальними потребами, в даний історичний момент. А загальне — це головне.

Завдання, які стоять переді мною, як перед митцем, після трьох років майже цілковитого мого творчого мовчання, потребують іншого тону культури, аніж існує зараз на Україні. Працювати за нинішньої культурної ситуації, здається мені, для мене як митця згубно.

У Москві я почав роботу в Державному єврейському театрі над антифашистською п'єсою німецького драматурга Ф. Вольфа й домовився з дирекцією Малого театру про постановку “Отелло” Шекспіра.

Прощу дати мені змогу працювати за своїм фахом, виправити й загладити свою провину перед радянською країною, попервах за межами України, з тим, щоб коли в майбутньому, після відбуття покарання моя робота на Україні видається можливою й бажаною, я міг її виконувати як частину завдання.

Мій арешт — особиста катастрофа, й катастрофа для мене суспільна. Я усвідомлюю, що тепер я у суспільному розумінні принаймні інвалід. Але як політичний і творчий суб'єкт я почуваю себе видужалим; до того ж спосіб лікування підказує мені порівняння: почуваю себе як істерик після доволі успішного лікування у лікаря Фрейда”.

### **“Тепер добрих письменників...”**

Подається за: Остання адреса. До 60-річчя соловецької трагедії.— Т. 2.— К.: Сфера, 1998.— С. 182. З російської переклав М. Н. Москаленко.

Уривок із спецзведення за матеріалами групи секретно-політичного відділу III частини 4-го відділу Біломорсько-Балтійського ОДПУ. У цьому ж зведенні сказано: “З/к Курбас приходив у культурно-виховну частину по газету “Коммунист”, що її видає ЦК КП(б) України. На запитання виховника, чому він цікавиться тільки цією газетою, він відповів, що ця газета видається в рідному місті Харкові, де він жив”.

### **“Цілком можливо, що малі держави...”**

Подається за: Остання адреса... — Там же. — С. 187. З російської переклав М. Н. Москаленко.

Уривок із спецзведення за матеріалами групи секретно-політичного відділу III частини 4-го відділу Біломорсько-Балтійського НКВС. У цьому ж зведенні є й такий запис: “З/к Курбас Олександр Степанович дуже потайний, поводить себе дуже обережно. Провівши лекцію за доповіддю т. Молотова про другу п'ятирічку, під час якої з/к Недопекін сказав, що в СРСР скоро буде багато машин, і ми такі одержимо і поїдемо звідси, Курбас ніякого пояснення не дав як лектор, а посміхнувшись, відбувся мовчанкою”.

### **“Я покараний за те...”**

Подається за: Остання адреса... — Там же.— С. 250. З російської переклав М. Н. Москаленко.

Анонімний інформатор, процитувавши наведені тут думки Курбаса, далі також відзначає: “Курбаса дуже турбують статті в центральному органі КП(б)У “Коммунист” і московській центральній пресі, де пишуть про його націоналістичну працю; нещодавно він дуже тяжко переживав (я дуже боявся, що він збожеволіє, бо він почав говорити сам із собою і т. п.) статтю члена ЦК КП(б)У Хвилі А., в якій останній назвав Курбаса фашистом. Курбас каже, що він найлютіший ворог фашизму, що він не ворог радвлади і мріє довести це своєю працею в майбутньому. Курбас розраховує на те, що в таборах він пробує дець із три роки, після чого поїде в заслання і працюватиме як режисер. Про те, що йому коли-небудь дозволять поїхати на Україну, він не думає. В таборах він мріє лише про те, щоб мати можливість працювати за своїм фахом. Зі свого боку зауважу, що стан його здоров'я з кожним днем (особливо протягом останнього місяця) погіршується, маючи на увазі його нервову систему”.

### **“Якщо це правда, що про наші арешти...”**

Подається за: Остання адреса... — Там же.— С. 199. З російської переклав М. Н. Москаленко.

### **“Чому мене зняли з роботи в театрі...”**

Подається за: Остання адреса...— Там же.— С. 209. З російської переклав М. Н. Москаленко.

Уривок із спецзведення групи секретно-політичного відділу III частини 4-го відділу Біломорсько-Балтійського НКВС. Анонімний інформатор, зокрема, повідомляє: “В одній з



останніх бесід з з/к Ірчаном-Бабюком Мирославом Дмитровичем останній розповід про своє враження, яке на нього справила зустріч із присланим назад у Сегежу з Медвежої Гори з/к Курбасом О. С.: “Курбаса О. С. я застав у вкрай пригніченому стані, він у буквальному розумінні цього слова — зовсім розгубився, і, як він сам каже,— відчуває, що втрачає над собою контроль”. Далі в повідомленні йдуть слова Курбаса, наведені в нашому виданні.

УРЧ — обліково-розподільча частина.

### **“До біса гарно тут”**

Подається за: Цеханський В. Разом із Курбасом. (Спогад).— У кн.: Курбас Л. У театральній діяльності, в оцінках сучасників,— документи.— Балтимор — Торонто: Українське видавництво “Смолоскип” ім. В. Симоненка, 1989.— С. 816.

Наведений тут уривок — із поштової листівки, надісланої Л. Курбасом художникові В.Цеханському, який також працював у Медвеж’єгорському театрі (так званому Центральному театрі Біломорсько-Балтійського каналу) і був звільнений у 1936 р.

### **“Соціалізм несумісний з природою людини...”**

Подається за: Гайдабура В. Курбас: нове у хроніці Голгофи.— Український театр.— 1994.— № 3.— С. 4.

Цей і наступний уривки — із спогадів в’язня Соловків Павла Костянтиновича Монакова, який познайомився там з Л. Курбасом.

### **“Якби я не вірив в те...”**

Подається за: Гайдабура В.— Там же.— С. 4.

### **“В радянській Україні панує диктатура...”**

Подається за: Остання адреса. До 60-річчя соловецької трагедії.— Т. 2.— К.: Сфера, 1998.— С. 78. З російської переклав М. Н. Москаленко.

Думку про суперечність між традиціями російського чорносотенства і принципами “ленінської національної політики” Курбас у різній формі не раз висловлював і до свого арешту, тому є всі підстави вважати цю фразу автентичною.

## “МОЛОДИЙ ТЕАТР”

5

Перші вільні збори українських діячів Києва . . . . .	6
На теми дня . . . . .	7
Баламутні гасла . . . . .	9
Думки і проекти . . . . .	12
“Молодий театр” ( <i>Генега — завдання — шляхи</i> ) . . . . .	13
Про символічний театр і театр Олександра Олесья . . . . .	17
Слово перекладача ( <i>Про книгу Віктора Обюртена “Мистецтво вмирає”</i> ) . . . . .	20
Про трагедію Софокла “Едіп-цар” . . . . .	21
Протест “Молодого театру” . . . . .	22
Театральний лист . . . . .	23
Про “Різдвяний вертеп” . . . . .	32
“Молодий театр” до своїх глядачів . . . . .	32
Нова німецька драма . . . . .	33
На грані ( <i>Про “Молодий театр”</i> ) . . . . .	40
Незалежна студія при “Молодому театрі” у Києві . . . . .	44

## РЕЖИСЕРСЬКИЙ ЩОДЕННИК

47

## ЛЕКЦІЇ З РЕЖИСУРИ

67

Як формулювати принципи сучасного театру? . . . . .	68
Поправки до нашої системи виховання актора . . . . .	70
Актор у нашій системі і праця над роллю . . . . .	70
Театр акцентованого впливу . . . . .	79
Театр акцентованого вияву . . . . .	85
Про виховання самостійно мислячого, творчо активного режисера . . . . .	89
Про роль світогляду та ідеї в мистецтві . . . . .	98
Про студіювання творів видатних вчених і митців, про мистецтво як науку, про всесвітню естетику. Очуднення речі . . . . .	103
Про вироблення широкої ідейної концепції, яка б відповідала сучасності . . . . .	109
Про сучасне мистецтво і завдання театру . . . . .	114
Про ЛЕФ . . . . .	122
Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. “Молодий театр” . . . . .	125

Питання аналізу п'єси як театральної проблеми. Індукція і дедукція. . . . .	131
Аспект і театральні жанри (I). . . . .	135
Аспект і театральні жанри (II). . . . .	141
Про закони просторовості у побудові мізансцени. . . . .	145
До теорії просторової наголошеності й реальності на сцені. . . . .	151

## **ЛЕКЦІЇ З ПРАКТИКИ СЦЕНИ**

157

Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності. . . . .	158
Про зв'язок театру з сучасністю . . . . .	165
Про перетворення як один із засобів розкриття глибокої суті життя . . . . .	174
Про метод роботи актора. . . . .	182
Зміцнення в масах класової ідеології — завдання мистецтва.	
Театр і глядач . . . . .	187
Питання ідеї і форми . . . . .	198
Про актора нового складу і мислення. . . . .	203
Вступна лекція до постановки “Золотопуза” Ф. Кроммелінка. . . . .	209
Постановка дихання і майстерність актора . . . . .	215
Виступи на заняттях з художнього читання. Етюди.	
Мімодраматичні вправи . . . . .	218
I. Декламація. Т. Г. Шевченко. Осії. Глава XIV. . . . .	218
II. Мімодраматичні вправи . . . . .	221
III. Етюди . . . . .	222
IV. Декламація. Т. Г. Шевченко. “Мені однаково, чи буду...” . . . . .	225
V. Декламація. Т. Г. Шевченко. “Світе ясний! Світе тихий!” . . . . .	226
VI. Декламація. Т. Г. Шевченко. “До Основ'яненка”. . . . .	228
Вступна бесіда про постановку п'єси Г. Бюхнера “Войцек”. . . . .	229
Митець — сам собі режисер. . . . .	233
Питання простору, часу й ритму в мистецтві. . . . .	240
Про сучасний темп і ритм. . . . .	245
Про ритм як основу театрального мистецтва . . . . .	248
Про мистецтво виголошення слова . . . . .	252
Драматичний твір як явище музичного порядку . . . . .	254

## **ПРОТОКОЛИ ЗАСІДАнь СТАНЦІЇ ФІКСАЦІЇ ТА СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ДОСВІДУ**

255

Протокол № 1 . . . . .	256
Протокол № 2 . . . . .	257
Протокол № 3 . . . . .	259
Протокол № 4 . . . . .	262
Протокол № 5 . . . . .	264
Протокол № 6 . . . . .	268
Протокол № 7 . . . . .	273

Протокол № 8 .....	275
Протокол № 9 .....	278
Протокол № 10 .....	279
Протокол № 11 .....	285

## ПРОТОКОЛИ ЗАСІДАнь РЕЖИСЕРСЬКОГО ШТАБУ “БЕРЕЗОЛЯ”

289

Організаційні збори режисерської лабораторії “Березоля” .....	290
Протокол № 9 .....	292
Протокол № 10 .....	297
Протокол № 11 .....	304
Протокол № 12 .....	311
Протокол № 13 .....	316
Протокол № 1 .....	321
Протокол № 2 .....	323
Протокол № 4 .....	325
Протокол № 5 .....	327
Протокол № 10 .....	333
Протокол № 11 .....	338
Протокол № 12 .....	353
Протокол № 13 .....	357
Протокол № 14 .....	362
Протокол № 16 .....	367
Протокол № 17 .....	378
Протокол № 18 .....	388
Протокол № 19 .....	394
Протокол № 20 .....	399
Протокол № 21 .....	407
Протокол № 22 .....	409
Протокол № 23 .....	414
Протокол № 24 .....	417
Протокол № 25 .....	419
Протокол № 26 .....	421
Протокол № 27 .....	426
Протокол № 30 .....	430
Протокол № 32 .....	438
Протокол № 33 .....	447
Протокол № 34 .....	456
Протокол № 35 .....	463
Протокол № 36 .....	476
Протокол № 37 .....	483
Протокол № 38 .....	487
Протокол № 39 .....	496

Протокол № 40 .....	504
Протокол № 41 .....	513
Протокол № 42 .....	519
Протокол № 43 .....	527
Протокол № 44 .....	529
Протокол № 48 .....	533
Протокол № 49 .....	535
Протокол № 52 .....	544
Протокол № 53 .....	545
Протокол № 56 .....	552
Протокол № 7 .....	554

## “КИЙДРАМТЕ” — “БЕРЕЗІЛЬ”

559

Виступ на зборах театру про постановку Шекспірового “Макбета” .....	560
Настанова до трагедії “Макбет” .....	560
З зауваг до постановки “Макбета” .....	561
Націоналізація Київського театру .....	561
Студія драматичного мистецтва для артистів Київського драматичного театру. ....	562
Драматична студія при уманському радпрофі .....	562
Гайдамаки. <i>Загальні вказівки</i> .....	562
“Затоплений дзвін” — вистава української студії-театру в Держдрамі. ....	563
Про книжку П. Тичини “В космічному оркестрі” .....	565
Про перетворення у П. Тичини .....	565
З приводу “Історій про милого Бога” Р. М. Рільке .....	566
Про постановку п’єси “Свобода” М. Потешера .....	566
Про назву мистецького об’єднання “Березіль” .....	566
Праця майстерні Леся Курбаса .....	566
Виступ на врочистому відзначенні 40-річчя творчої діяльності М. К. Заньковоцької .....	567
Свято єднання Червоної армії і мистецтва .....	567
Про театральне покликання .....	567
Про репертуар та інсценізації .....	567
Про важливість режисури. ....	568
Про звертання на “ти” в театрі “Березіль” .....	568
Мистецьке об’єднання “Березіль” .....	568
Лист до редакції газети “Вісті ВУЦВК” .....	568
Вертеп на агітаційній службі .....	569
До постановки “Газу” студією “Березіль” № 1 ( <i>У театрі ім. Шевченка</i> ) ..	571
Про особливості постановки “Газу” Г. Кайзера. ....	572
Про постановку “Газу” Г. Кайзера .....	572
З доповіді перед першою майстернею “Березоля” .....	572

Крах академічних театрів . . . . .	573
Жовтень і театр . . . . .	575
До відкриття сезону в театрі ім. Шевченка . . . . .	576
З реджурналу . . . . .	577
“Березіль” . . . . .	578
Перший виступ “Березоля” № 2 ( <i>Після генеральної</i> ) . . . . .	579
“Джіммі Гіггінз” . . . . .	580
З реджурналу . . . . .	580
Психологізм на сцені ( <i>Конспект лекції для неофітів</i> ) . . . . .	582
З березільської стіннівки “Новий фронт” . . . . .	583
Про основні принципи постановки . . . . .	584
Де кілька слів про так звану систему сфер громадянина Куніна . . . . .	586
Естетство . . . . .	589
Про “Десять слів поета” у спектаклі “Гайдамаки” . . . . .	593
З приводу “Другого слова” у “Гайдамаках” . . . . .	594
Театри Москви . . . . .	594
Реорганізація мистецького об’єднання “Березіль” . . . . .	596
До гастролей майстерні “Березіль” . . . . .	596
Експерименти майстерні № 5 ( <i>Мотиви переживань</i> ) . . . . .	597
Бесіда з керівником “Березоля” . . . . .	598
Шляхи та підсумки “Березоля” . . . . .	600
Про майстерність О. О. Полевицької . . . . .	602
Про російський провінційний театр . . . . .	602
Про розуміння театру й мистецтва . . . . .	602
Про розкриття дійсності . . . . .	603
Про пробудження думки і почуття . . . . .	603
Про функцію акторського ансамблю . . . . .	603
Актор — основа основ театру . . . . .	603
Відповідь на анкету “Біжучий театральний сезон взагалі і перспективи сезону в даному театрі” . . . . .	604
До правління мистецького об’єднання “Березіль” . . . . .	604
З приводу симптомів реакції . . . . .	606
“Березіль” і питання фактури . . . . .	613
Платформа мистецького об’єднання “Березіль” . . . . .	616
Зауваження до постановки “Комуни в степах” М. Куліша . . . . .	617
Про режисерський план П. Кудрицького постановки “Комуна в степах” . . . . .	619
Для масового робітничого глядача . . . . .	619
До редакції журналу “Червоний шлях” . . . . .	620
До редакції журналу “Червоний шлях” . . . . .	620
“Березіль” . . . . .	621
Шляхи і завдання “Березоля” . . . . .	623
Про постановку “Напередодні” . . . . .	630
Про конфлікт з В. Васильком . . . . .	634

Про шлях до свободи, легкості й простоти. . . . .	634
Про принцип режисури Генріха Лаубе. . . . .	635
Прокламація сезону 1925—1926 рр. . . . .	635
Про написання власної п'єси . . . . .	636
Про кар'єризм у театрі . . . . .	636
Про творчий діапазон актора . . . . .	637
Ознаки сучасного мистецтва театру . . . . .	637
До теорії просторової наголошеності і реальності на сцені. . . . .	638
Про виховання актора . . . . .	642
Про важку мистецьку працю . . . . .	642
Інформація про подорож у Харків та Москву. . . . .	642
Про постановку "Гарячого серця" О. Островського . . . . .	653
Про "Гаряче серце" у МХАТі. . . . .	653
Про українську оперету. . . . .	653
Доповідь про поїздку в Харків. . . . .	654
З листа до Хоми Водяного. . . . .	661
Про зміну принципів роботи режисера. . . . .	661
До переведення "Березоля" в Харків . . . . .	662
З листа до Ю. Озерського . . . . .	662
Проводи театру "Березиль" до Харкова . . . . .	663
Про сюжет і людські образи. . . . .	663
Постановка "Золоте черево" ( <i>Лист до редакції</i> ) . . . . .	663
Про театр як експериментальне поле. . . . .	664
Про Н. Ужвій у ролі Седі. . . . .	664
Степан Бондарчук. Мімограмота . . . . .	664
Про українські театральні студії. . . . .	665
Про український національний тип. . . . .	665
Про мізансцену та її точність. . . . .	665
Про механічне перенесення прийомів. . . . .	666
До постановки п'єси "Пролог" . . . . .	666
Про поновлення постановки "Гайдамаків" . . . . .	666
Про тактику "Березоля" . . . . .	667
У театральній справі . . . . .	667
Сьогодні українського театру і "Березиль". . . . .	671
Заключне слово на диспуті "Про шляхи сучасного українського театру" . . . . .	693
Про напрямок праці . . . . .	698
Український революційний театр . . . . .	698
Про закордонне театральне життя . . . . .	698
"Березиль" на відпочинку. . . . .	700
Режисерські нотатки до постановки "Войцека" Г. Бюхнера. . . . .	701
"Березиль" у культурному будівництві. . . . .	702
Наш сезон 1927—1928 рр. . . . .	703
Товариство сприяння театру "Березиль" . . . . .	705

Перспективи другої половини сезону театру “Березіль” . . . . .	705
Нотатки до постановки п’єси М. Куліша “Народний Малахій” . . . . .	706
Про виставу “Бронепоезд 14—69”, поставлену Б. Тягном . . . . .	707
Про значення нових вистав . . . . .	707
Про єдність світу і акцентацію . . . . .	708
Трагедія, комедія, трагікомедія . . . . .	708
Народному комісарові освіти УРСР М. О. Скрипнику. <i>Заява</i> . . . . .	708
Що нового в “Березолі”? . . . . .	709
“Березіль” починає сезон . . . . .	710
У Харкові Теробмол мусить бути . . . . .	713
Театр має бути таким, яким суспільство має бути завтра . . . . .	713
Про різний культурний рівень глядачів . . . . .	714
Про зневажливе ставлення до українського народу . . . . .	714
Театр Жовтня . . . . .	714
Мамонтові парадокси ( <i>В порядку обговорення</i> ) . . . . .	716
“Алло, на хвилі 477!” . . . . .	718
“Мина Мазайло” . . . . .	719
Режисерські настанови до вистави “Мина Мазайло” . . . . .	720
З диспуту про постановку і п’єсу “Народний Малахій” . . . . .	721
З дискусії навколо “Народного Малахія” . . . . .	722
Виступи на театральному диспуті (I—II) . . . . .	722
“Березіль” про наступний сезон . . . . .	745
Треба перемінити окуляри . . . . .	746
На дискусійний стіл . . . . .	754
Доповіді на засіданнях художньо-політичної ради наркомату освіти УРСР (I—II) . . . . .	762
Про свідомість і вольове начало . . . . .	769
Сорок п’ята дивізія і театр “Березіль” . . . . .	770
Вказівки до постановки “Заповіт пана Ралка” . . . . .	772
Про пантоміму актриси Валески Герт . . . . .	773
Про псевдореалізм та натуралізм . . . . .	773
Про потребу нового актора . . . . .	773
Про етюд “Дощик” Г. Мацкевич . . . . .	773
Тези лекції про буржуазне і пролетарське мистецтво і театр . . . . .	774
Про революцію на Україні . . . . .	776
Стан театральної справи . . . . .	776
Про спорідненість театрального мистецтва і музики . . . . .	777
Про постановку “Диктатури” І. Микитенка . . . . .	777
Про “Диктатуру” І. Микитенка як трагедію епічного масштабу . . . . .	778
Режисерські настанови до п’єси “Диктатура” І. Микитенка . . . . .	778
Не повинно бути місця безпринципності . . . . .	779
Шевченківські дні в “Березолі” . . . . .	780
“Заповіт пана Ралка” . . . . .	780



Про життєву і театральну логіку . . . . .	783
Про “Диктатуру” І. Микитенка . . . . .	784
“Диктатура” в театрі “Березіль” . . . . .	784
Про речитатив у “Диктатурі” І. Микитенка . . . . .	785
Вимоги режисерського штабу “Березоля” до побудови нового типу театру. .	785
Про гротеск та мімічну сцену . . . . .	786
Про повторність мізансцен і ритму . . . . .	786
Про роль режисера . . . . .	786
Про сценічну фразу . . . . .	787
Про основу сценічного вияву. . . . .	787
План лекції в театрі “Веселий пролетар” . . . . .	787
Про переміщення активного поля сцени. . . . .	788
Декларація державного драматичного театру “Березіль”. . . . .	788
Про драму і виставу . . . . .	789
Два полюси нашої драматургії . . . . .	790
Промова перед колективом театру “Березіль” . . . . .	790
Про російські театри. . . . .	794
Вузол братерського зв'язку. . . . .	794
Про підготовку вистави “Народження велетня” . . . . .	795
До редактора журналу “Радянський театр” . . . . .	796
Про зняття гасла М. Хвильового . . . . .	800
Про творчий процес та його складники . . . . .	800
Виступ на V з'їзді профспілки Робмис. . . . .	802
Слово забирає “Березіль” . . . . .	803
Доповідь про роботу театру “Березіль” . . . . .	807
Визначення культури. . . . .	811
“Березіль” в сезоні 1932—33 рр. . . . .	811
Про психолога Л. Виготського та його наукову школу . . . . .	812
Про працю О. Запорожця в психологічній лабораторії Л. Виготського . . . . .	812
З виступу на могилі М. К. Садовського. . . . .	812
Перед переглядом “Маклени Ґраси” . . . . .	812
Напередодні прем'єри “Маклени Ґраси” . . . . .	813
Виступи на засіданні колегії наркомату освіти УРСР . . . . .	813
Про Харків і “Маклену Ґрасу” . . . . .	818
Про С. Міхеєлса і постановку “Короля Ліра” . . . . .	818
Бути корисним своєму народові. . . . .	818
Про постановку трагедії В. Шекспіра “Король Лір” . . . . .	819

## ЗА СОЛОВЕЦЬКОЮ МЕЖЕЮ

821

Трагедія Леся Курбаса. <i>Михайло Москаленко</i> . . . . .	825
“Музичне” в театрі Леся Курбаса. <i>Діана Лабінська</i> . . . . .	851
Примітки. . . . .	859

**Лесь Курбас**

---

---

**ФІЛОСОФІЯ ТЕАТРУ**

Відповідальна за випуск *Тетяна Соломаха*  
Редактор *Михайло Москаленко*  
Технічний редактор *Ольга Гриценко*  
Коректори *Антоніна Голук, Лілія Коляда*  
Дизайн обкладинки *Василя Марущинця*

Підписано до друку 06.07.01

Формат 70 × 100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Гарнітура Journal.

Друк офсетний.

Зам. № 1-101.

Видавництво Соломії Павличко “Основи”.

01133, Київ, бул. Лихачова, 5.

Тел./факс (044) 295-25-82, 295-86-36.

E-mail osnovy@ukrnet.net

БАТ Білоцерківська книжкова фабрика.

09117, Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4.

**Курбас, Лесь.**

**К 93** Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський.— К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001.— 917 с.

**ISBN 966-500-102-7**

У виданні вперше друкується великий масив досі не опублікованої (за деякими винятками) теоретичної спадщини Лєся Курбаса (1887—1937) — режисера і мислителя, організатора театру, драматурга, театрального педагога, теоретика і працівника сцени, великого основоположника українського модерного театру XX століття.

**ББК 85.334.3 (4УКР)**

**Помічені помилки**

<i>Стор.</i>	<i>Рядок</i>	<i>Надруковано</i>	<i>Має бути</i>
228	23-й згори	"До основ'яненка"	"До Основ'яненка"
621	19-й згори	Курбс	Курбас
828	11-й згори	театру при товаристві "Сокіл"	студентського театру
841	25-й згори	і більшовицькому	у більшовицькому
842	15-й згори	жартома	жартами
848	7-й знизу	Видатне	Видавниче
849	5-й згори	ілюстрований	ілюстративний
879	20-й згори	1741	1471
883	12-й згори	1934	1937



“Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи — релігійного акту. Воно все-таки по суті — акт релігійний... Воно — могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр — храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому”.

“Митець той, що у відчутті творчому сильніший від існуючих категорій.

Мистецтво — це та площа, на котрій вершиться об'єднання всіх нас: говорять до себе людські глибини, дійсне наше “я”, безвипадковість і різноманітність індивідуальностей життєвих”.

*Лесь Курбас. “Режисерський щоденник”*

UKMA Library \* Book



071.9446