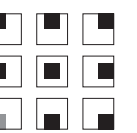

ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

Національна академія
мистецтв України

ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Марина Гринишина

Синтетичний театр

Київ
Видавництво «Фенікс»
2019

УДК ????
Г 85

Друкується за рішенням Вченої ради
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
від 26 листопада 2019 р., протокол № 9

Рецензент:
член-кореспондент НАМ України,
доктор мистецтвознавства, професор *Н. В. Владимирова*

Гринишина М.

Г 85 Синтетичний театр / М. Гринишина ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — Київ : Фенікс, 2019. — 416 с.: іл.

ISBN 978-966-136-722-6

Монографічне дослідження «Синтетичний театр» є однією з перших наукових вправ з української театрознавчої феноменології. Застосована авторкою методологія дискурс-аналізу європейської та імперсько-російської і раннєрадянської сценічної практики першої чверті XX ст. уможливила формування концептуальних зв'язків широкого спектру між спорідненими явищами з одночасним фокусуванням на процесах, що відбувалися у вітчизняному режисерському театрі зазначеного періоду. Ґрунтоване на архівних матеріалах, публікаціях у тогочасній періодиці, мемуарній літературі, наукових розвідках дослідження відтворює у його найрепрезентативніших рисах потужний театральний феномен 1900–1920-х, чия ідейно-естетична характеристика сприяє принциповому оновленню поглядів на культурно-мистецькі процеси даного часового відтинку.

УДК ??????

В оформленні обкладинки використано ескіз декорації Юрія Анненкова до вистави «Перший винокур» Л. Толстого. Ермітажний театр, 1919

© М. О. Гринишина, 2019
© ІПСМ НАМ України, 2019
© Вид-во «Фенікс», 2019

ISBN 978-966-136-722-6

Передмова

Розмову про *синтетичний театр* варто почати із визнання, що сучасні театрознавчі глосарії такого терміну зазвичай не містять. Ситуація здається ще дивнішою, зважаючи на естетично потужну сценічну практику відповідного спрямування першої третини XX ст., зокрема пов'язану з іменами фактичних керманичів тогочасного театрального процесу — Макса Рейнгардта, Всеволода Мейєрхольда, Олександра Таїрова, Леся Курбаса. Єдине пояснення, що спадає на думку, — це брак системних теоретичних розробок, за відсутності яких *синтетичний театр* уявляється радше режисерською інтенцією, ніж концепцією, а театрознавчі наміри з його вивчення — радше спробами феноменологічного характеру, ніж власне дослідженнями.

Мабуть, аби уникнути цього, Патріс Паві в авторитетному «Словнику театру» на початку статті про *синтетичний театр* ототожнив його з іншим, хоч і конвергентним, поняттям, а саме — вагнерівським Gesamtkunstwerk (*всеохоплюючий твір*), і похідним від нього терміном *тотальний театр*: «Для естетики опери Вагнера був потрібний "якомога досконаліший громадський твір" зі синтезом музики, літератури, малярства, скульптури, архітектури, сценічної пластики та ін. Такий підхід симптоматичний для мистецьких течій, зокрема, символізму і водночас фундаментальної концепції театру й постави», — стверджував французький дослідник[1].

[1] *Паві П.* Словник театру / пер. з фр. М. Якубяк / Патріс Паві. — Л.: ЛНУ ім. І. Франка, 2006. — с. 396.

Певною мірою Паві правий — опосередкованим чином ідеї *вагнерізму* (зокрема створення моделі *всеохоплюючого* сценічного твору) від рубежу XIX–XX ст. корелюються з багатьма тогочасними театральними концепціями. Наприклад, оперна творчість німецького композитора та її сценічні інтерпретації тривалий час слугували засобом апробації ідей франкомовного символізму. Щоправда, підтримка вагнерівської тотальної *естетизації* суспільного життя не заважала їхньому критичному ставленню до його ж ідеї мистецького синтезу *під проводом* музики. У власних постановах (наприклад, у *вагнеріях* Жозефена Пеладана), заперечуючи естетику Байройтського театру, символісти на чільне місце висували хореографію, пластику, пантоміму тощо. Парадоксальним чином незадоволення візуалізацією вагнерівських музичних драм спровокувало концепцію *музичного простору* Адольфа Аппіа, реалізовану у сценічних експериментах з архітектурними формами та світлом, здійснених в «Інституті ритмічної гімнастики» Еміля Жака-Далькроза у Хеллерау[1].

Феноменологічний характер та історична продуктивність вагнерівської моделі *Gesamtkunstwerk*а далися взнаки в архітектурних проектах Баугауза 1920-х рр., зокрема у проекті *Totaltheater*у (*сукупного театру*[2]), розробленому директором «Державного дому будівництва» Вальтером Гропіусом на замовлення німецького авангардиста Ервіна Піскатора. Виконуючи режисерські завдання, архітектор запропонував приєднати глибоку тричастинну сцену до овального амфітеатру, чий периметр оточували тонкі колони. Кін розташовувався на одному рівні із залою та, за потреби, складав із нею спільний простір. З боків на основну частину сцени подавалися три майданчики з установками, їх можна було задіяти як одночасно, так і у довільних сполученнях. Зведений перед порталом круглий просценіум служив або частиною партеру, або ж орхестрою, де розгорталися сценічні події. Він являв собою оточений іншим амфітеатром окремий механізований майданчик, здатний вертикально розвертатися й переміщатися до центру основної зали.

Спеціальним пандусом довкруж глядацьких місць рухалися механізовані платформи зі сценічними установками, між колонами розташовувалися

---

[1] Докладніше див.: *Гринишина М.* Театральна культура рубежу XIX–XX століть. Реалізм. Дискурс / Марина Гринишина. — К.: Фенікс, 2013. — с. 43–47.

[2] *Пави П.* Словарь театра / пер. с фр., ред. К. Разлогов / Патрис Пави. — М.: Прогресс, 1991. — с. 360.

кіноекрани, які обслуговувало спеціальне устаткування. Півкруглий горизонт на основній сцені також використовувався для кіно та світлових проекцій, що сприяли враженню швидкоплинної, динамічної дії, змонтованої з окремих картин та епізодів[1].

На думку ідеологів Баугауза, сцена-трансформер і використання новітніх аудіовізуальних технологій становили необхідні передумови для вистави *тотального* театру — «органічної системи пучків зв'язків між світлом, простором, поверхнею, рухом, звуком і людиною з усіма можливими варіаціями і комбінаціями цих різних елементів»[2].

У тім, попри значний ідейно-художній потенціал зазначеної концепції, впродовж 1890–1920-х рр. її творці, погодимося з Патрісом Паві, демонстрували прагнення естетичного ідеалу, а не конкретні досягнення у театральному мистецтві[3]. У цьому ж *статусі* могли залишитися й футуристи, адже в їхніх ранніх перформансах також було більше пропаганди, ніж мистецтва як такого[4]. Маніфестували тотальний розрив із мистецьким минулим і заперечення *міметичного* (наслідувального, імітаційного) театру й італійські футуристи під час різноманітних *вечорів*, і російські кубофутуристи, представляючи зокрема *трагему* «Владимир Маяковский» та *оперу* «Перемога над сонцем» (1913). Однак, невпинно примножуючи форми і розширюючи територію художнього впливу за рахунок споріднених ідей конструктивізму, дадаїзму та сюрреалізму, ускладнюючи технології сценічних експериментів, сміливо пропагуючи найконтрастніші, найсуперечливіші мистецькі погляди, вони поступово зацікавили своїми теоріями (зокрема концептом *синтетичного кону*, сформульованим у «Маніфесті театру-вар'єте» і «Маніфесті синтетичного театру» (1913–1915 рр.)) професійну театральну спільноту. Певним чином інспірована

---

[1] *Бархин Г.* Архитектура театра / Григорий Бархин. — М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1947 / код доступа: arch-grafika.ru.

[2] *Moholy-Nagy L.* Theater, Zirkus, Varieté… / Lazlo Moholy-Nagy // Die Büchne im Bauhaus. — München: Albert Lange Verlag, 1925. — Bauhausbücher 4. — s. 45 / код доступу: techne.com / library.

[3] *Пави П.* Словарь театра […]. — с. 359.

[4] *Голдберг Р.* Искусство перформанса: от футуризма до наших дней / пер. с англ. А. Асланян / Роузли Голдберг. — М.: Изд-во «Ad Marginem», 2013 // код доступа: discours.io/articles.

ідеями мультинаціонального *Другого футуризму*, сценічна діяльність європейської і російсько-імперської та радянської режисури від другої половини 1910-х рр. *формулювала* нові уявлення про жанр, матеріал та структуру вистави, її простір та акторське існування у ньому. Залежно від обраних способу емблематизації *сучасності* та технологій створення художньої образності вони оформилися у напрями *механізації* та *циркізації* сцени, спричинені зокрема до становлення європейського, російського та українського театрального авангарду.

Кардинальне оновлення драматичних та сценічних структур, істотна зміна комунікаційних парадигм на межі 1910–1920-х рр. певним чином інституалізували режисерські практики, що також реалізовували ідею *синтетичного* театру, проте, не були пов'язані з футуристичним рухом. Вихідним пунктом цих концепцій став вагнерівський *театр майбутнього*, а спільним знаменником дискретного характеру сценічної діяльності — гасло *театралізації* театру: звільнення його від літературної залежності, відновлення у правах прадавніх чинників сценічного мистецтва (ігрищ, свят, ритуалів), відмова від сценічної *правдоподібності* на користь формування за допомогою художніх елементів різних жанрів, типів і видів мистецтва *монолітного* (за Олександром Таїровим) театрального твору, здатного досягти *універсального* впливу на глядача.

Розділ 1. Синтетична театралізація театру

Костянтин Марджанов
Олександр Таїров
Лесь Курбас
Олександр Санін
Макс Рейнгардт

На самому початку минулого століття до формування концепції *синтетичного* театру долучився, мабуть, найвидатніший європейський режисер Макс Рейнгардт[1]. Синтезувавши окремі пошуки та нововведення західноєвропейських постановників (від Людвіга Кронека до Гордона Крега та Адольфа Аппіа), долучивши до них певні положення сценічної теорії Ріхарда Вагнера, він перший поміж колег по режисерському цеху сфокусувався на реалізації ідеї *тотального* театру, «сконструював модель театрального спектаклю, де література, скульптура, музика, пантоміма та інші мистецтва й театральні жанри, повною мірою розвинуті, примножували багатство цілого <...>»[2], і спрямував творчі зусилля на досягнення *універсального* впливу на публіку.

Як і решта визначних художніх ідей, ця також утверджувалася через протистояння — з одного боку, з *великим* стилем придворних сцен, з іншого — *натуралізмом* керованого Отто Брамом «Німецького театру», до чиєї трупи Рейнгардт вступив 1894 р. Територією, де він із однодумцями (здебільшого також молодими членами брамівської трупи)

---

[1] Зауважимо, що наведене найменування рейнгардтівської театральної моделі належить Бернгарду Райху — молодшому колезі по цеху та учню майстра. Сам же Рейнгардт «не любив ні творчих, ні термінологічних декларацій і не користувався ними для визначення свого стилю» // *Райх Б.* Вена — Берлин — Москва — Берлин / послеслов. И. Граковой / Бернгард Райх. — М.: Искусство, 1972. — с. 47.

[2] Там само.

навесні 1899 р. досхочу кепкували з пафосного псевдокласицизму перших та насміхалися над понурим прозаїзмом останнього, став акторський клуб «Окуляри». Постала зі щовечірніх акторських посиденьок у вподобаній літературно-художньою богемою пивниці «Метрополь», новосформована театральна спільнота презентувала своє бачення *театру майбутнього*, використовуючи нетрадиційні сценічні жанри, зокрема ревю, запозичене у паризького Монмартру. Очолювали «Окуляри» Макс Рейнгардт, Фрідріх Кайслер і Мартін Цикель. Вони втрьох придумували сюжети *номерів*, з яких зазвичай складалися вистави, писали куплети, скетчі та жарти. Існував ритуал посвячення у члени клубу, відповідний його назві: новачка із зав'язаними очима певний час водили темними коридорами й кімнатами, далі повертали можливість бачити, на додачу даруючи окуляри, ніби пропонуючи неофіту уважніше придивитися до недоліків тогочасної німецької сцени.

В останній день 1900 р. *окулярники* влаштували благодійний бенефіс на користь члена групи, який потребував санаторного лікування. Облаштувавши у пивниці доволі умовний сценічний майданчик (на манер єврейських бродерзінгерів[1]), вони презентували публіці сатиричне ревю — три одноактівки, що пародіювали шіллерівського «Дона Карлоса». У першій, під назвою «Карле, злодійська комедія», німецьку класичну драму представляли згідно з *натуралістичною (а-ля Гауптман)* традицією, у другій — «Карлеас та Елізанда» — у символістично-містичному дусі (*під Метерлінка*), у третій — обіграли карикатуру на виступ мандрівної трупи. Усі три пародії були сповнені віршами, куплетами, піснями і сатиричними випадами проти монархії[2]. Вистава мала неабиякий успіх у берлінських мистецьких колах. «Ми реготали до сліз, коли одного разу вночі, у пивниці, де навіть не було кону, ренгардтівська група розігрувала пародію на Дона Карлоса. Ми і не підозрювали тоді, що цим артистичним скоморошеством, цим надзвичайно комічним фарсом, де актори, позбавлені засобів й підтримки, зі справжньою донкіхотською пристрастю пробували свої сили на великому драматичному творі, — що цим талановитим

---

[1] Детальніше про мистецтво бродерзінгерів див.: *Гринишина М.* Єврейський театр у Львові / Нариси з історії інонаціонального театру в Україні XX — поч. XXI ст. / за загал. наук. ред. М. Гринишиної. — К.: Фенікс, 2017. — с. 749–752.

[2] *Аппиньянези Л.* Кабаре / пер. с англ. Н. Колошина, Е. Канищева / Лайза Аппиньянези. — М.: НЛО, 2010. — с. 50–51.

Кабаре «Галас і дим» на Унтер-ден-Лінден. Берлін, 1901

нестримним сценічним самовисміюванням відкриється одна з найпрекрасніших і найгідніших, найяскравіших і найзахопливіших сторінок історії театру», — через сорок років напише всесвітньовідомий Томас Манн — один із свідків пародійного спектаклю[1].

Натхненні удачею, Рейнгардт з однодумцями орендували приміщення на центральній Унтер-ден-Лінден, облаштували сцену, схожу на давньогрецький храм, де продовжили щовечірні виступи сатирично-пародійного характеру, атакуючи не конкретний стиль (хоча, безперечно, більше за інших вони глузували з німецьких *академізму* та *натуралізму*), а його штампи, і ширше — застій у сценічних технологіях, театральну рутину. Так було започатковано кабаре «Галас і дим»[2].

---

[1] *Манн Т.* Памятное слово о Максе Рейнхардте / Томас Манн / Собр. соч.: в 10 т. — М.: Художественная литература, 1959–1961; Т. 10. — 1961. — с. 299.

[2] Американська дослідниця відсилає назву закладу до відомого рядку з «Фауста» Гете: *Name ist Schall und Rauch* («Ім'я є галас і дим») / *Аппиньянези Л.* Кабаре [...]. — с. 51. Водночас вислів використовується як ідіома, що означає *мара*, *сновидіння*, *порожній звук*, *фальшива уява* тощо.

У наступних програмах використовувалися злободенні сатиричні куплети, модні вокальні арії, в'язничний фольклор, вуличні шлягери. В хід ішли класичні та сучасні тексти будь-якого жанру — від пасторалі до гиньолю, від трагедії до буфонади; Кайслер створив жартівливий пролог у шекспірівському дусі за участі Полонія, Рейнгардт написав «Поетичну фантазію», «Директора театру в пеклі» — гротесковий шарж на високопосадовця, який під час перегляду гауптманівських «Ткачів» обмінюється безглуздими критичними зауваженнями з ад'ютантом, а також пародію на п'єси Метерлінка[1]. Спільним знаменником цього жанрового та стилістичного багатоманіття слугувало ігрове начало — молода трупа під гикання і сміх повертала бо німецькій сцені, втомленій багаторічним пошуком життєподібності, її головне надбання — стихію гри[2].

Рейнгардт не став переконаним кабаретистом, однак, упродовж чверті століття зберігав інтерес до кабаретних форм[3]. Зважаючи на його наступну практику, релевантність їхніх переваг було ним встановлено таким чином: перше місце посідало сатирико-театральне призначення кабаре, друге — відповідний *умовний* простір, не обтяжений дрібними декораційними елементами, третє — номерна (або монтажна) структура вистави, четверте — участь у дії типізованих персонажів або абстрактних сценічних масок[4].

---

[1] *Гвоздев А.* Западноевропейский театр на рубеже XX и XX столетий: Очерки / Алексей Гвоздев. — М.: Либроком, 2016. — с. 237.

[2] *Бояджиева Л.* Рейнхардт / Людмила Бояджиева. — Л.: Искусство, 1987. — с. 38.

[3] *Аппиньянези Л.* Кабаре [...]. — с. 51.

[4] Саме цими змістовно-формальними якостями відзначалася практика другого «Галасу і диму», відкритого Рейнгардтом у грудні 1919 р. у підвалі новоутвореного берлінського «Великого будинку для вистав». На відміну від попереднього разу, нині у співробітниках перебували відомі літератори та митці, які здебільшого представляли німецьке крило інтернаціональної дадаїстської спільноти, — Вальтер Мерінг, Клабунд (Альфред Геншке), Курт Тухольський, Фридрих Холландер, Жорж (Георг) Грос, Джон Хартфілд. Очільник закладу насамперед чекав від них пародій на спектаклі власної трупи, тож родзинкою першої програми мав стати сценічний шарж на «Орестею» Есхіла, якою місяцем раніше стартувала остання німецька театральна ініціатива Рейнгардта. За рекомендацією Гроса, написання тексту було доручено Мерінгу; той створив сценарій під назвою «Просто класична! Орестея зі щасливим закінченням», де не лише пожартував над античною трагедією, а й відверто поглузував з оточуючої дійсності. У списку дійових осіб значилися: Агамемнон — прусський генерал у розквіті сил; Охоронець — інвалід франко-прусської війни з бородою а-ля імператор

Вільгельм; Клітемнестра — дружина Агамемнона, жінка критичного віку, з пишним бюстом, завжди у халаті; Егіст — літератор і професійний мораліст, її коханець, новообраний *демократичний* президент; Електра — співробітниця Армії спасіння; Орест — офіцер аттичного фрайкору; колективний персонаж — кореспонденти ліберальних та консервативних видань / *Mehring W.* Simply Classical! An Oresteia with a Happy Ending / Walter Mehring / Dada Performances / ed. by Mell Gordon. — N-Y: PAJ Productions, 1987. — p. 65. Музику для вистави написав Холландер, Грос придумав замінити частину акторів на ляльок, а Хартфілд створив маски та півметрових маріонеток. (Фото ляльки, що зображувала опасистого щокатого бюргера у пенсне, з краваткою на бичачій шиї та з кепкою у руці, було вміщено на першій сторінці третього числа часопису «Дер Дада» за квітень 1920 р., куди зокрема увійшли матеріали, презентовані членами дадаїстської спільноти у кабаре «Галас і дим».)

Роль хору *виконував* грамофон, звідки, створюючи ефект *відчуження*, лунали політичні зонги. Персонажі також співали куплети сатиричного змісту. Зокрема у другому акті під назвою «Зоря демократії» Егіст у спортивному вбранні колотив боксерську грушу і скаржився на невдячні часи та тяжку президентську долю / *Аппиньянези Л.* Кабаре [...]. — с. 189.

Вистава, як і годилося для дадаїстських зібрань, закінчувалася імпровізованою сваркою. На останніх словах президента Жорж Грос та Ріхард Гюльзенбек, які доти сиділи мовчки у першому ряду, схоплювалися на ноги і, гордовито випнувши груди з начепленими на випадок офіцерськими хрестами, починали голосно вигукувати «Хай живе мистецтво!» і «Рейнгардта геть!». Спровоковані глядачі у відповідь кричали «Геть дадаїстів!». Проте оскільки ніхто з них не квапився особисто випроваджувати заводіїв скандалу із зали, Гюльзенбек сам підводився з місця і волав: «Ну і порядки! Де поліція? Чому нас ніхто звідси не вижене?» — і решта вечора зазвичай тонула у веселощах і метушні / Там само. — с. 191.

Наступні програми формувалися за тим же *синтетичним* принципом: сценічні пародії поряд пісенних та танцювальних номерів, сатиричних монологів і кінопоказів. Так, першим кабаре представило рисований анімаційний фільм художника-ілюстратора Вальтера Трира, присвячений повсякденному життю рейхспрезидента Еберта. Фільм супроводжувався музикою та читанням віршів: тапером виступав Холландер, автора та декламатора — Клабунд. Проте насамперед другий «Галас і дим» уславився інсценізаціями пісенного матеріалу, презентованого як акторами рейнгардтівської трупи, так і запрошеними виконавцями.

Великою популярністю у завсідників кабаре користувався корінний берлінець Пауль Грец. Жилавий, носатий, у робітничій кепці, знавець міського діалекту, він віртуозно виконував ритмічні, темпераментні, щедрі на сленг шансони Мерінга (Результатом співробітництва Вальтера Мерінга із рейнгардтівським кабаре стали два збірники пісень, куплетів і шансонів — «Політичне кабаре» та «Єретичний молитовник» (1920), які зробили автора відомим далеко за межами Берліну / *Седельник В.* Дадаизм и дадаисты / Владимир Седельник. — М.: ИМЛИ РАН, 2010 // код доступа:

www.dali-genius.ru.). Майстер імпровізації, Грец вміло інтерпретував спеціально написані для нього монологи, деінде вставляючи у текст жарти, куплети, каламбури. Від початку акцентуючи злободенний сенс виступу, він тим самим заохочував публіку взяти участь у номері, висловитися з важливого для міської громади політичного або суспільного питання.

Типаж жінки-вамп, витонченої кокетки створила на кону «Галасу і диму» актриса рейнгардтівської трупи Гассі Холль. Завдяки низькому, багатому модуляціями голосу і таланту до перевтілення вона не знала собі рівних у музичних пародіях. Тухольський, якого Холль зробила відомим пісенником, стверджував: «Вона може все: ненавидіти і кохати, пестити і бити навідліг, співати і говорити: немає мелодії, недоступної для її ліри» / *Аппиньянези Л.* Кабаре [...]. — с. 192. Спеціально для актриси поет написав «Петронеллу» — блискучу пародію, де висміювалася тогочасна мода на роздягання, що швидко перетворила розважальні кабаре на стриптиз-клуби. У двомовній (англо-німецькій) сатирі Мерінга, що переосмислювала культ усього американського, зокрема і джазу, вбрана *злегка вагітною* дівчиною з Армії спасіння, Гассі благала чорного хлопця впустити її до негритянського раю, аби бути з ним і подарувати йому чудового *чорного бебі*.

Попри молодий вік уже досвідчена шансон'єтка, Бландіна Ебінгер запам'ятовувалася насамперед виконанням «Пісень вуличного дівчиська» — музичного циклу, написаного для неї чоловіком, Фрідріхом Холландером. Виразна зовнішність худорлявого вуличного підлітка зі смішними стирчачими кісками, мало не буквальне занурення в образ, що змушували публіку одночасно сміятися і плакати, зробили Ебінгер ідеальною виконавицею цих зразків у стилі міського фольклору.

Проте найпопулярнішим гостем на сцені «Галасу і диму» був Йохам Рінгельнатц — флотський офіцер і бібліотекар, чорнороб і дитячий письменник, драматург і вуличний художник, але насамперед виконавець сатиричних віршів та пісень. Для виходу на сцену рейнгардтівського кабаре він вбирався у матроську форму свого, мабуть, найвідомішого персонажа — Куттеле Даддельду // *Науйокс М.* Йоахим Рингельнатц. Берлинская усталость / Марина Науйокс // Новый мир. — 2016. — № 2 // код доступа: magazines.russ.ru. Цей п'яничка і забіяка, цинік і дотепник, поліглот і лайливець нагадував шаржовані зображення, що вийшли з-під пензля Георга Гроса і пера Бертольда Брехта / *Аппиньянези Л.* Кабаре [...]. — с. 194. (Поет і драматург-початківець вперше прибув до Берліну 1920 р., зокрема аби виступити у кабаре «Галас і дим» із «Баладою про мертвого солдата» (1918)). Собрат убивць та гангстерів, він відображав анархічний дух часів Веймарської республіки, неймовірно дратуючи тодішніх квазіпатріотів і викликаючи шалене захоплення публіки, яка щовечора спочатку у Берліні, а згодом по всій Німеччині з нетерпінням чекала на нові пригоди бравого морячка Даддельду.

На жаль, у статусі *літературного* кабаре «Галас і дим» проіснувало лише один сезон. 1921 р. вдарила інфляція, і воно швидко перетворилося на банальний розважальний заклад.

Мабуть, певною мірою зазначеним вимогам відповідала «Саломея» Оскара Уайльда, що лягла в основу прем'єрної вистави «Маленького театру». І хоча директор щойно фундованого закладу не позиціонував його як прямого спадкоємця «Галасу і диму», ідейно-художня наступність між минулою та нинішньою сценічними ініціативами була очевидною. Вибір на користь скандальної, забороненої цензурою одноактної трагедії одного з *вождів* європейського *естетизму*, запрошення *модерністів* (маляра Ловіса Корінта і скульптора Макса Крузе) на сценографів та художників по костюмах оприявнили (можливо, дочасно) антинатуралістичний та некомерційний сенс «Маленького театру».

Модерна стилістика уайльдівської п'єси та маніфестаційний характер вистави дозволяли використання у «Саломеї» новаторських сценічних принципів, тож Рейнгардт радо повернув на *маленький* кін дещо призабуте німецьким театром фантастичне видовище, сповнене контрастних фарб, яскравого світла, виразної музики, афектованих жестів, ефектних інтонацій. Дія відбувалася в екзотичній атмосфері східного палацу, де під зоряним куполом пророче завмерли фігури сфінксів[1], а білясте місячне сяйво злилося з темно-червоним відблиском факелів на тлі похмурих потроєних колон і порталу[2]. Мінорні музичні акорди, пророкуючи скорі трагічні події, додавали щемливих нот смутку та тривоги до загалом похмурого настрою дійства.

Невисока, стрункa, поривчаста, з крупними, неправильними рисами рухливого обличчя, Саломея Гертруди Ейзольд, яку берлінські критики, проте, назвали «найвишуканішою принцесою»[3], то розчулювала їх цнотливістю слабкого, тендітного підлітка, то буквально ошелешувала надприродним еротизмом дорослої жінки-вамп. Пластичним виразом смертельної пристрасті царівни до пророка Іоканаана ставав її розкутий і нестямний *танець семи покривал*. Добре продумана, досконала техніка актриси, побазована на швидкій зміні ритмів, оголеній нервовості, незвично вільних рухах і жестах, від чого створений нею образ здавався мінливим,

---

[1] *Бояджиева Л.* Рейнхардт [...]. — с. 43.

[2] *Райх Б., Лацис А.* Рейнхардт / Бернгардт Райх, Анна Лацис / История западноевропейского театра: в 8 т.; Т. 5. / общ. ред. С. Мокульский. — М.: Искусство, 1977. — с. 557.

[3] Там само.

мозаїчним[1], якнайкраще сполучалася з іншими елементами *синтетичної* стилістики, що її Рейнгардт утверджував у «Саломеї».

12 листопада 1902 р. на майже не анонсований сценічний дебют «Маленького театру» зібрався цвіт німецького мистецтва: композитор і диригент Ріхард Штраус, очільник поетичного гуртка свого імені Стефан Георге, інші відомі літератори й актори, а також кореспонденти солідних періодичних видань. Наступного дня стало очевидно, що, зробивши ставку на безмежну фантазійність й екзотичну видовищність, а не на відтворення типових характерів у типових обставинах, Рейнгардт виграв. «Ніби кошмарна гарячкова мара проносилася перед очима ця балада, тліючи сотнями кривавих відтінків, залишаючи враження жахливого сновидіння», — писав Зігфрид Якобсон, визнаючи запропоновані Рейнгардтом художні інновації[2].

Проте, попри естетичні переваги, з яких доволі плідно скористався новоутворений мистецький колектив, ідейно-художній простір уайльдівської «Саломеї» був надто обмежений, аби повноцінно реалізувати проект *синтетичної* сцени, ще восени 1901 р. маніфестований Рейнгардтом. «Театр об'єднує в собі усі види мистецтва, однак, для мене він є чимось більшим, ніж їхньою сукупністю»[3], — постулював режисер, відтоді невпинно шукаючи п'єсу, за формою поетичного висловлювання відповідну заявленим сценічним властивостям. Схоже, «Сон літньої ночі», 31 січня 1905 р. представлений публіці «Нового театру», став його першою знахідкою[4].

Сучасний німецький дослідник мав рацію: постійні звернення Рейнгардта до шекспірівської драматургії обумовлювалися його «духовною спорідненістю» з великим англійцем. Цей ментальний зв'язок тривалий час допомагав режисеру «створювати вистави, щедрі на колір і рух, бурлескний

---

[1] Там само.

[2] *Jakobson S.* Max Reinhardt / Siegfried Jakobson. — Berlin: Erich Reiss, 1910. — s. 97.

[3] *Рейнхардт М.* О театре, который мне видится в будущем / Макс Рейнхардт / Хрестоматия по истории зарубежного театра / общ. ред. И. Гительман; пер. с нем. Л. Шатик. — СПб: СПГАТИ, 2007. — с. 387.

[4] Рейнгардт не розлучатиметься з шекспірівською драматургією до кінця життя, за наступні тридцять років у різних країнах і театрах втіливши двадцять п'ять п'єс великого англійця. Тринадцять разів він виводитиме на кін «Сон літньої ночі», останній — у Голлівуді. 1935 р. цю версію зафільмував Вільям Дітерлє.

1

2

«Сон літньої ночі» В. Шекспіра.
Новий театр, 1905

1. Сцена з вистави: Основа — Г. Енгельс,
Пігва — Р. Гроссман, Миленький — В. Арнольд
2. Е. Штерн. Макет декорації до вистави
3. Сцена з вистави

3

фарс і жарт, сповнені духовного багатства й захопливі своїм гумором»[1]. Проте започаткувати нову сценічну ініціативу саме «Сном літньої ночі» режисера, мабуть, спонукали й інші обставини: наприклад, можливість зіграти «класиків по-новому» — так, «ніби вони сучасні поети, а їхні твори — це наше нинішнє життя», зрозуміти їх «у дусі нашого часу, передати <...> використовуючи кращі досягнення нашого сучасного драматичного мистецтва»[2], і бажання розвінчати міф про *несценічність* цієї шекспірівської комедії, спричинений численними невдалими постановками німецьких та австрійських придворних і міських театрів. На відміну від їхніх важких, громіздких спектаклів, де Шекспірова поетична казка перетворювалася на серію заплутаних епізодів різного жанру та калібру[3], вистава Рейнгардта, сполучаючи «фарби і музику, велич, розкіш і веселість», мала на меті повернути театру його минуле призначення — бути «святковим переживанням»[4].

Тож, замість інтерпретувати карколомні сюжетні перипетії комедії або намагатися упокорити доволі хаотичне нагромадження різножанрових епізодів, як це робили його попередники, Рейнгардт, за словами Германа Бара, хотів «створити невпинну гру сил від Слова до Руху, від постійно мінливого кольорового простору — до музичного звуку». Далі, «збагативши одна одну <...> усі ці сили, оптичні, акустичні, ритмічні, мали вертатися до Слова, розкриваючи його нові, невичерпні можливості. Так виникав цикл припливів і відливів взаємопідтримуючих і взаємоконтрастуючих сил, що формували нову сценічну дійсність “Сну”»[5].

Організація сценічної дії комбінованої й мінливої фактури потребувала застосування оригінального постановочного апарату. Шукаючи способів створення нової образності, Рейнгардт звернувся до недавнього винаходу архітектора та інженера Карла Лаутеншлегера — поворотного кола, чий рух на кону, відкритому глядацькому оку, водночас змінював

---

[1] *Hortmann W.* Shakespeare und das deutsche Theater im XX Jahrhundert / Wilhelm Hortmann. — Berlin: Henschelverlag, 2001. — s. 50.

[2] *Рейнхардт М.* О театре, который мне видится в будущем [...]. — с. 388.

[3] *Райх Б., Лацис А.* Рейнхардт [...]. — с. 558.

[4] *Рейнхардт М.* О театре, который мне видится в будущем [...]. — с. 388.

[5] *Kindermann H.* Hermann Bahr. Ein Leben für europäische Theater / Heinz Kindermann. — Graz — Köln: Böhlau, 1954. — s. 198.

«Сон літньої ночі» В. Шекспіра. Новий театр, 1905. Майстерники

вигляд окремого епізоду й ставав (до речі, вперше в історії театру) художнім елементом спектаклю. Сценограф Ернст Стерн встановив на ньому об'ємні, тривимірні, вражаюче реалістичні декорації чарівного лісу (для більшого ефекту перед початком вистави їх обприскували з пульверизатора хвойною водою) та біломармурового афінського палацу, художник Карл Вальзер убрав їхніх мешканців у фантастично красиві та виразні костюми, освітлювач Густав Кніна завдяки вибагливій грі світла остаточно перетворив їх на рівноправних учасників дійства.

Рейнгардт обирає ліс поблизу Афін за ідейно-художній *центр* вистави, бо саме тут казкова лірика Оберона й Титанії примхливо переплітається з любовною романтикою закоханих хованців та грубуватим гумором ремісників, які зустрічаються для таємних репетицій. У цих епізодах трагедія ревнощів сусідить із комедією підмін, майданна буфонада рядує з любовною мелодрамою, мрія межує з реальністю, розпачливі сльози переходять у радісний сміх, тихі звіряння змінюються гучними жартами — у день прем'єри бурхлива стихія шекспірівської п'єси розсуває червону оксамитову завісу «Нового театру», зрушує з місця поворотне коло, і з першими тактами увертюри Фелікса Мендельсона перед враженою публікою

у, здавалося, бездонному просторі сцени плавно рухається пронизаний місячним сяйвом фантастичний ліс. Пливуть могутні дуби, сховавши верхів'я від глядацького ока, пливуть квітучі деревця, кущі, обсипані мерехтливими світляками, і галявини, вкриті росистою травою; між стовбурами блискотить срібний промінь, а місячна стежка купається у крихітному озерці…

Як слушно зауважив Олексій Гвоздєв, Рейнгардт підкорив декорації «Сну» задачам імпресіоністського мистецтва[1]. Світлову партитуру було розписано в улюблених прийомах імпресіоністського живопису, кожний оберт поворотного кола відкривав погляду інший куточок лісу, що створювало враження плинності дії, закріплюване за допомогою музики. Проте найкращого результату режисер досягав, варіативно комбінуючи рух декораційних елементів та персонажів. Між деревами, на траві, довкруж озера хороводили ельфи — «стрункі й елегантні дівчата в обтягнутих зелених панчохах та зелених перуках»[2]; тієї миті, коли Оберон намагався «зміцнити своє магічне панування, ліс також немовби підводився у танці»[3]; він *гнався* за коханцями-втікачами та разом із учасниками весільної ходи *простував* під час любовного свята Титанії. Свідок вистави, критик і режисер Гейнц Геральд писав: «Він (Ліс) дихає, живе. Здається, він без початку і без кінця. Він невичерпний, безмежний, він зібраний екстракт лісу»[4].

Змінивши жанр «Сну літньої ночі» з комедії на балет-феєрію[5], де «виголошене будь-ким слово» відтепер сприймалося «не як знак реальності, а як відображення смислу, вираз настрою», де «жоден акторський жест не складав враження реалістичного, потрібного для розуміння міміки», перетворившись, натомість, на «лінії, на орнаменти, подібні до музики, що ллється»[6], Рейнгардт у спектаклі ні на крок не відступив від фабули шекспірівської п'єси, де «театральність як така стає предметом рефлексії

---

[1] *Гвоздев А.* Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий […]. — с. 243.

[2] *Stern E.* My Life. My Stage / trans. from Gem. Ed. Fitzgerald / Ernst Stern. — L.: Victor Gollancz, 1951. — p. 112.

[3] *Kindermann H.* Hermann Bahr […]. — s. 199.

[4] Цит. за: *Райх Б., Лацис А.* Рейнхардт […]. — с. 561.

[5] *Бушуева С.* Моисси / Светлана Бушуева. — М.: Искусство, 1986. — с. 53.

[6] *Kindermann H.* Hermann Bahr […]. — s. 198–199.

і навіть визначає сюжет, а прийом "театру в театрі" увінчує інтригу»[1]. Тож підкреслена артистичність сценічного існування, увиразнення ігрового прийому, що годилося як для романтичних і фантастичних епізодів, так і для інтермедій за участі майстерників, стали наступними елементами *синтетичної* матерії рейнгардтівського «Сну».

Юні закохані у виконанні Ельзи Хаймс, Люсі Хефліх, Олександра Еккерта та Едуарда Вінтерштейна так бурхливо сварилися і гаряче присягалися на вірність, так гірко ридали на квітковому килимі, що їм не можна було не повірити[2]. «Коли, закінчивши цю сцену, — згодом напише Вінтерштейн, — ми один за одним втомлені валилися у траву, що пахла глицею, а над нами линули магічні звуки ноктюрну, ми відчували, ніби нас справді перенесли до чарівного світу <...> На останніх звуках ноктюрну замість блідого місячного сяйва, що до того освітлювало сцену, крізь дерева блискав сонячний промінь, зустрічаючи вихід Тезея, Іпполіти та їхнього почету. Коли після цієї сцени опускалася завіса, у всіх, хто сидів у залі, складалося враження, що вони бачили і пережили щось раніше небачене»[3].

Однак найоригінальнішим виявилося трактування режисером і виконавцями характерів Пека та Оберона. Крихітна, граційна Гертруда Ейзольд перетворилася на зухвалого, дикуватого лісового духа, по-хлопчачому незграбного, водночас забавного та щирого кошлатого лісовичка з козячими ріжками і смішним обрубаним хвостиком. Легконогий і стрункий Оберон у коротенькій туніці, ніби скроєній із зеленого дерену, був духом і божеством чарівного лісу[4]. Герой Сандро Моїссі буквально зачаровував публіку шаленою силою палаючої пристрасті, що звучала у неймовірно багатому на чуттєві обертони баритональному тенорі актора. «Як у мушлі тритона замкнений голос моря, так в Моїссі містився голос життя. Рот його був бухтою, в якій билося море. І сам він був цілим лісом», — захоплено ділився враженнями Зігфрид Якобсон[5].

---

[1] *Гаевский В.* «Сон в летнюю ночь» Макса Рейнхардта: Метаморфозы одной пьесы / Вадим Гаевский // Театр. — 1992. — № 3. — с. 32.

[2] *Бояджиева Л.* Рейнхардт [...]. — с. 63.

[3] *Винтерштейн Э.* Моя жизнь и мое время / Эдуард Винтерштейн. — Л.: Искусство, 1968. — с. 285.

[4] *Бушуева С.* Моисси [...]. — с. 54.

[5] *Jakobson S.* Max Reinhardt [...]. — s. 116–117.

Втім, фонтануюча, імпровізаційна, нібито вільна ігрова стихія спектаклю насправді *зцементовувала* його акторський ансамбль — від виконавців головних ролей до статистів, слугувала бо яскраво видовищним *вбранням* жорсткого режисерського *каркасу* «Сну». Саме чітка композиційна структура цього разу (як і у багатьох наступних випадках) допомогла Рейнгардту впродовж дії вправно комбінувати камерні та велелюдні сценічні епізоди й організувати (спільно з режисером Бернардом Хельдом) неймовірно вибагливі та вишукані масові сцени за участі сотні статистів.

Однією з таких грандіозних мізансцен закінчувалася вистава. «Уся сцена перетворювалася у фіналі на біломармурове півколо грецької арени, — згадував Вінтерштейн. — Блискуча білизна мармуру різко контрастувала із похмурим лісом. Ліворуч, біля півкола перед рампою, височив трон Тезея та Іпполіти, які у супроводі почету майже у сотню чоловік під звуки весільного маршу простували через міст на арену. Почет розташовувався на лавах мармурового півкола, до якого вели від мосту двоє сходів. Між цими сходами знаходилися ворота, з яких згодом вискакували веселі блазні»[1]. Проте, як годиться у казці, останнє слово у виставі лишалося за лісовими духами: поспішаючи слідом за щойно зниклими з герцогського палацу Обероном та Титанією, Пек — Ейзольд зупинявся на мить, аби запевнити присутніх у залі, що все побачене їм лише наснилося...

У наступні роки Рейнгардт періодично повертався до програми *синтетичного* кону, щоразу апробуючи її на драматичному матеріалі іншого жанру та стилю (від давньогрецького театру до японського *но*), збагачуючи її змістовно і технологічно за рахунок використання певних просторових та освітлювальних ідей Едварда Гордона Крега та Адольфа Аппіа, модерної декоративності художників «Російського балету» Сергія Дягілєва, музично-ритмічної системи Еміля Жака-Далькроза. Незмінними художніми ознаками вистави, створеної за *синтетичним* методом, залишалися її дискретна структура, умовний простір, усукупненість художніх прийомів, застосованих для увиразнення змісту сценічних подій та характеризації типізованих персонажів[2].

---

[1] *Винтерштейн Э.* Моя жизнь и мое время [...]. — с. 282.

[2] Своєрідним підсумком багатолітніх режисерських пошуків у форматі *синтетичної* сцени стало суперревю «Артисти», базоване на комедійній мелодрамі «Бурлеск» голлівудського сценариста Джорджа Манкера Уотерса і бродвейського режисера Артура

1

2

3

«Сон літньої ночі» В. Шекспіра. Новий театр, 1905

1. Пек — Г. Ейзольд
2. Титанія — К. Айбеншютц
3. Сцена з вистави

Навесні 1910 р. Рейнгардт обрав *рельєфний* кін Мюнхенського Художнього театру, аби представити тамтешній публіці свою першу

Гопкінса, яке Рейнгардт 1928 р. випустив на кін берлінського «Німецького театру». Як і решту *емблематичних* спектаклів, «Артистами» він знову полемізував, нині — зі змістовно невибагливою, хоча й візуально розкішною, естетикою традиційних масових заходів, що наприкінці 1920-х рр. склалася у розважальних закладах великих німецьких міст, насамперед — Берліні, де тієї пори на десять драматичних театрів припадало дев'яносто сім вар'єте. Рейнгардт, використавши формотворчі особливості та атрибутику естрадно-циркових жанрів зі зрілою режисерською майстерністю, довів, натомість, їхній значний сценічний потенціал, створивши на традиційному театральному кону, за словами Маркова, «приголомшливу поставу типу ревю» / *Марков П.* По театрам Германии: Впечатления / *Марков П.* О театре: в 4 кн.; Кн. 3: Дневник театрального критика / Павел Марков. — М.: Искусство, 1976. — с. 539.

З доволі банальної історії молодого подружжя артистів другорядного мюзик-холу Рейнгардт скористався як з сюжетного пунктиру, буквально щохвилини, писав Анатолій Луначарський, перериваючи драматичну дію, аби вона поступилася місцем *номерам*: «То ми присутні за лаштунками, при тому, як знаменитий мулат Денуен робить чечітку, то перед нами виступає чудовий англійський квартет співаків, то вам показують фокусника-піаніста, то цілу репетицію, де незбагненим чином вигинається танцівниця-акробатка. То ви бачите китайську танцівницю, то цілий виводок гарненьких girls і т. д. і т. ін. до безкінечності» / *Луначарский А.* Погребение прошлого (Письмо из Берлина) / *Луначарский* о кино: Статьи, высказывания, сценарии, документы / сост. А. Гак, Н. Глаголева; вступ. ст. С. Гинзбург / Анатолий Луначарский. — М.: Искусство, 1965. — с. 135.

Першокласний американський танцівник Луї Дуглас, негритянський джаз, людина-змія, знамениті клоуни-ексцентрики Престо і Кампо працювали у виставі поряд з блискучими акторами — Владимиром Соколовим у ролі Скіда (пізніше цю роль гратиме Михаїл Чехов) і Гретою Мосхайм у ролі Бонні; доповнював зірковий ансамбль популярний віденський комік Ганс Мозер. Рейнгардт сподівався бо їхньою грою, по-перше, *витягти* простеньку п'єсу, по-друге, врівноважити драматизмом (насамперед центрального монологу Скіда, прочитаного обома виконавцями у відверто чаплінівській манері) «кричущу характеристику циркового життя» / *Марков П.* По театрам Германии [...]. — с. 539. На думку деяких оглядачів, йому це на надто вдалося. «Циркові номери справжніх естрадників вриваються у тонко гаптовану психологічну тканину любовної драми, створюючи різкі контрасти», — писав Олексій Гвоздєв / *Гвоздев А.* Театр послевоенной Германии / ред., пред. Р. Пикель / Алексей Гвоздев. — Л.- М.: Художественная литература, 1933. — с. 28.

Вистава загалом викликала неоднозначну реакцію театрознавців і критиків, однак, мала шалений успіх у берлінської публіки: після прем'єри «Артисти» йшли тридцять вечорів поспіль, а деякі музичні номери тривалий час виконувались на естраді після того, як ревю зійшло зі сцени.

«Артисти» Д. Уотерса та А. Гопкінса.
Йозефштадт-театр, 1928. Скід — М. Чехов

пантоміму — казку «Сумурун» із серії «Тисяча й одна ніч», оброблену Людвігом Фрекзою. Сюжет про любов Нур-Альдіна до прекрасної танцівниці, про нещасного горбаня та злобного шейха, сповнений погонь, поєдинків, забавної плутанини та палкої пристрасті, було розіграно на тлі блискучо-білих стін і мінаретів, загублених у сутінках палацових сходів і переходів, між шовковими завісами, на розкішних килимах, освітлених вишуканими лампами (художник — Ернст Стерн). Режисер не менш щедро наситив цей простір багатствами східного базару і пишністю церемоніальної ходи, населив його струнками волоокими жінками зі схованими під тонкими покровами обличчями, у шовкових шальварах і браслетах-дзвониках на босих ногах, євнухами у зелених чалмах, лиснючими від ароматних олій та неймовірної пихи можновладцями, застиглими під химерними балдахінами, їхніми темношкірими напівголими слугами з гігантськими страусовими опахалами.

Проте в історію європейського театру «Сумурун» увійшов завдяки вперше використаному тут традиційному прийому театру кабукі — так званій *стежці квітів*, вузькому помосту, що пролягав крізь глядацьку залу. Натхненний ідеєю залучити її до безпосередньої участі у сценічній дії, Рейнгардт (задовго до італійських футуристів та російських кубофутуристів) зламав *четверту стіну* міметичного театру, утворивши в такий спосіб принципово новий формат взаємин акторів із публікою. У пролозі до дерев'яного помосту пружинистою ходою прямував убраний

по-східному (шальвари, барвиста сорочка, шовковий каптан і тюрбан, перли на шиї та у вухах) Нур-Альдін — Сандро Моїссі. Сідав, схрестивши ноги по-турецьки, й, виблискуючи білозубою посмішкою, переповідав сюжет пантоміми. Далі *стежкою квітів* актори потрапляли з глядацької зали на сцену, поступово привчаючи публіку сприймати театр як єдиний простір дії. Коли на помості з'являвся озброєний блискучим мечем кровожерливий шейх, а захоплені своїм любовним дуетом герої продовжували танцювати, не помічаючи вбивці, партер схвильовано привставав. Свистки і крики: «Обережно, він тут!» — свідчили, що запропоновані театром умови гри було прийнято[1].

Без перебільшення шалений творчий та фінансовий успіх «Сумуруна» у мюнхенської (а згодом лондонської, нью-йоркської та паризької) публіки переконав Рейнгардта, що він рухався у правильному напрямі. Тож запис ритмічної партитури складних мізансценічних побудов, увага до пластико-мімічного малюнку окремої ролі, яскрава та виразна просторова і звукова образність, за потреби компенсуюча відсутнє слово, різноманітні засоби активізації впливу на глядацьку залу віднині складали методологічний *мейнстрім* режисури його *синтетичних* вистав.

У листопаді 1911 р. за пропозицією британського професора Чарльза Кохрана Рейнгардт винайняв найбільшу виставкову залу Лондона — «Олімпія-хол», аби здійснити тут наступне (після «Царя Едіпа» Софокла — Гофмансталя (прем'єра — 25 вересня 1910 р. у мюнхенській виставковій залі «Терезієнгоф»[2])) грандіозне сценічне шоу. Сценарій «Міракля», частково базований на п'єсі Моріса Метерлінка «Сестра Беатриса» (1902), належав перу Карла Фольмеллера. Останній, по-суті, повернув первісний вигляд середньовічній легенді про спокушену монахиню, яка кинула обитель заради світського життя, багато грішила, страждала, розкаялася і повернулася назад до монастиря. Проте її відсутність так і залишилася непоміченою, бо весь цей час замість втікачки обов'язки ключниці виконувала милостива до людської слабкості й гріховності Богоматір, во славу якої зведено монастир. Оскільки три дії п'єси бельгійського символіста переповідали початкові та заключні

---

[1] *Бояджиева Л.* Рейнхардт [...]. — с. 118.

[2] Докладніше про виставу див: *Гринишина М.* Театральна культура рубежу XIX–XX століть. Реалізм. Дискурс [...]. — с. 66–68.

епізоди цієї ж легенди, німецький драматург просто *розсунув* фабулу «Сестри Беатриси», включивши до сценарію кілька сцен, де світське життя збіглої монахині описувалося у притчовому дусі.

Ернст Стерн встановив на сцені велетенський каркас готичного собору з колонами та арками, тинькованою різьбою, де «неможливі й фантастично переплетені арабески було перекручено з квітами, листям і плодами, що зблизька виявлялися гротесково спотвореними масками»[1], та вітражами, втричі більшими за круглий вітраж паризького Нотр-Даму. Величезні багряні двері у кінці нефу відкривали краєвид із самотнім деревом на пагорбі. Після чергового затемнення публіка бачила у центральній частині кону інший інтер'єр — бенкетну залу графського палацу, королівську опочивальню, інквізиторську в'язницю тощо[2].

Костюми майже двох тисяч персонажів та статистів ділилися на дві нерівні частини, одна з яких ніби опонувала іншій — традиційне вбрання монастирського кліру рядувало з вбранням світських дійових осіб «у диявольському стилі, гротескним і глузливим, шалено екстравагантним та перебільшеним. Можна сказати, що воно шкірило зуби, насміхалося, показувало язика усьому святенницькому»[3].

Відмовившись від тексту, радше за все зайвого у величезному «Олімпія-холі», Рейнгардт, натомість, зосередився на змістовно зрозумілих, проте, ефектних мізансценах і на різноманітних звукових, світлових та піротехнічних трюках, покликаних вразити глядацьку уяву. Для цього у приміщенні проклали десять миль кабелю, встановили шістдесят прожекторів, залучили оркестр у двісті п'ятдесят музикантів та хор із п'ятисот співаків (музичне оформлення — Енгельберт Гумпердінк).

Напередодні Різдва Христового 1911 р. перед очима двох із половиною тисяч присутніх на прем'єрі «Міракля» зі сценічної імли повільно виникли абриси велетенського готичного собору. Крізь високі стрілчаті вікна линуло жовтувате розсіяне світло, ніби здалеку, тихо звучав хорал. У центрі кону, на п'єдесталі, осяяна срібними променями, висілася

---

[1] *Stern E.* My Life. My Stage [...]. — p. 129.

[2] *Стайн Дж. Л.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: у 3 кн.; Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр / пер. з анг. О. Дзера; наук. ред. Б. Козак / Джон Люїс Стайн. — Л.: ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — с. 98.

[3] *Stern E.* My Life. My Stage [...]. — p. 130.

статуя Мадонни з немовлям (Марія Кармі). До собору вервечкою входили монахині; стара абатиса, зійшовши з нош, урочисто передавала ключі молодій наступниці, наказуючи тій охороняти храм і чудотворну статую Богоматері.

Молода монахиня (Наталя Труханова) відкривала храмові двері, впускаючи до приміщення мешканців навколишніх сіл і пілігримів. Входив клір із коругвами, хлопчики несли запалені свічки. Хворі та кульгаві обступали статую, благаючи Богоматір про зцілення. Раптом ставалося диво — паралізований старий повільно піднімався з візка, і бурмотіння десятків людей переходило у протяжний, наростаючий крик поклоніння, на який накладався хоровий спів гімну «Te Deum». Свідок вистави, британський режисер Вільям Бріджес-Адамс через сорок три роки так оцінить побачене: «Ті, хто при пам'яті, до кінця своїх днів згадуватимуть, що це за відчуття — спостерігати за дивом»[1].

Продовжуючи уславлювати Богоматір, натовп залишав собор. Затуляючи за прочанами двері, Монахиня чула дудку Музиканта (Макс Паллєнберг), під яку на пагорбі хороводили діти. Збуджена побаченим, вона теж пускалася у танок.

Світло згасало, й у майже цілковитій темряві звучали ритмічні удари у соборні двері. Налякана послушниця простягала руки до статуї, благаючи про захист від невідомої загрози. Двері розчинялися, з отвору линули потоки місячного сяйва, в яких щезали Богоматір із немовлям, натомість, з'являвся Лицар у сріблястих обладунках. Підхопивши на руки непритомну Монахиню, він ніс її геть.

У безлюдному соборі самотній промінь прожектора вихоплював з пітьми статую Мадонни. Раптом скульптура оживала, сходила донизу і, скинувши з голови золотавий покров, вбиралася в одяг втікачки. Повернувшись назад і побачивши порожній п'єдестал, монахині у скорботі преклоняли коліна. До ніг Богоматері падала сяюча зірка.

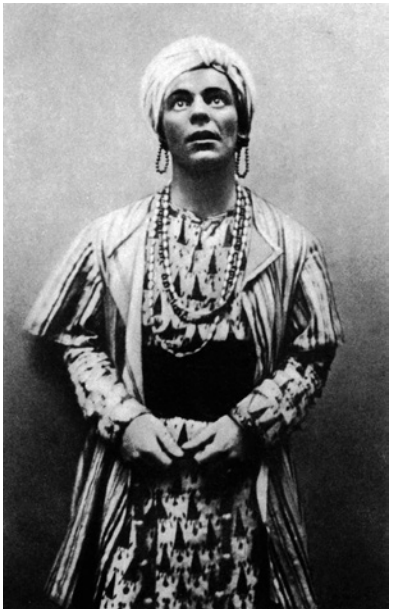
Хоча найцікавіші епізоди були попереду, публіка зустріла відносно скромний *метерлінківський* пролог гучними оплесками. «Міракль виявився захопливим видовищем, — згодом напише Бернгард Райх. — Я захоплювався вмінням майстра-режисера створювати сильні, вражаючі контрасти. Похмурий собор, яким простують відчужені від життя монахині, оточені

[1] Цит. за: *Стайн Дж. Л.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці [...]. — с. 99.

1

2

3



«Сумурун»
Л. Фрекзи.
Камерний театр,
1910

1. Сцена з вистави
2. Танцівниця —
Л. Константин
3. Нур-Альдін —
С. Моїссі

натовпом жебраків… Аж ось у світлій арці з'являється богатирська фігура лицаря — це уособлення сили, радості, любові до життя… І поступово у темному соборі починає оживати холодно-вишукана статуя мадонни. Самотня і прекрасна, вона — цей символ свідомого зречення пристрастей і хвилювань — починає тягнутися до життя…»[1].

П'ять епізодів, що склали основну частину дійства, також, за задумом режисера, змістом та атмосферою суперечили один одному. У першому — зеленуватий промінь освітлював мальовничу картинку: на весняній квітучій галявині вбрана у біле Монахиня танцювала перед закоханим у неї Лицарем. З'являвся огрядний Граф у мисливському костюмі, оточений вершниками на сірих у яблуках конях[2], єгерами та величезною зграєю гончаків. Очманілий від раптової пристрасті, він вступав у поєдинок із Лицарем, здобував перемогу і забирав Монахиню з собою. Над кинутим мертвим тілом линула сумна мелодія сопілки.

Відбувалася чергова зміна декорацій, і публіка бачила бенкетну залу з п'ятьма круглими столами, за якими піднімали кухлі сотні бражників. У центрі зали танцювала Монахиня; шалений ритм її танцю розпалював пристрасті, збуджував чоловічу хіть, і от молодий Принц пропонував Графу кинути жереб, кому віднині бути коханцем прекрасної втікачки. Безталанний Граф програвав пар*і* й вкорочував собі віку. Музикант вкотре оплакував утрату[3].

---

[1] *Райх Б.* Вена — Берлин — Москва — Берлин […]. — с. 38.

[2] Білосніжних циркових коней за наказом Рейнгардта пофарбували у сірий колір з білими плямами.

[3] Хантлі Картер, запрошений одним з адміністраторів проекту на репетицію «Міракля», так описав технічне оснащення цього епізоду: «Повернувши вбік під сценою, ми побачили потоки кольорового світла, жовтого, синього і білого, що линули крізь ґратчасту поверхню квадратних чорних ящиків або призм, встановлених на схожих із лелечими ніжках. Сорок сім електричних вентиляторів роздмухували у повітрі жовті шовкові стрічки, на які спрямовувалося світло сорока арочних ламп. Крики гультяїв заповнювали паузи між вогняними сполохами, ніби вони передчували велику пожежу, що станеться незабаром. Кілька секунд ми стояли у центрі сліпучого світла, язиків полум'я й ураганного вітру. Далі пролунав удар дзвону, запала тиша і темрява смерті. Платформа опустилася донизу, і разом із нею ожилі танцівники закружляли довкола того, що колись було бенкетною залою» / *Carter H.* The Theatre of Max Reinhardt / Hantley Carter. — N-Y: Mitchel Kennerley, 1914. — p. 232–233.

Тим часом почет Принца влаштовував блюзнірське вінчання свого господаря та Монахині. Раптом до синової спальні входив Король, і, підбурюваний Музикантом, заступався за жінку. У відповідь вбрані по-маскарадному Принц із друзями, приховавши обличчя під масками, жартома накидалися на сюзерена. У зчиненій метушні Король, захищаючись від нападників, мимоволі заколював власного сина. Під поховальні звуки дудки сцена знову поринала у темряву, аби за кілька миттєвостей спалахнути кривавим полум'ям страшної пожежі.

Осатанілий від смерті династичного нащадка та спалення королівського палацу, натовп заповнював міську площу з високим кострищем у центрі. Перед помостом вишукувалися двадцятеро суддів інквізиції у чорних сутанах і масках. Під крики, свист та лайку до місця страти рухався віз із засудженою Монахинею. Верховний суддя оголошував вирок, після чого жінку прив'язували до стовпа. М'язистий кат з оголеним торсом ударами батога зривав з нещасної грубу сорочку, і відтепер наготу Монахині прикривало лише розкішне волосся. Кат простягав палаючий факел до в'язанок хворосту, однак, за мить до того, як полум'я мало охопити жертву, лунав багатоголосий крик, і, увірвавшись на площу, обурений свавіллям інквізиції, люд звільняв красуню.

Сценою тягнулася колона вершників та піхоти із собаками, возами, віслюками, дерев'яними гарматами. Позаду ледве пленталася слабенька обідранка із немовлям на руках. Раптово виниклий із передсвітанкової імли, Музикант затягував вічну тужливу мелодію, і під її звуки перед Монахинею з темряви одна за одною випливали тіні згублених нею чоловіків.

Знову наставав святвечір, у соборі палали свічки і лунали різдвяні пісні. У бічному нефі за довгими столами сиділи жебраки, Богоматір у послушницькому вбранні разом із монахинями обслуговували святкове частування. Згодом, залишившись сама, вона вбиралася у сяючу ризу і піднімалася на п'єдестал. Відчинялися двері, колишня монахиня поверталася до обителі, падала на коліна перед чудотворною статуєю й останнім благальним жестом простягала Мадонні померле немовля.

На світанку, зібравшись на ранкову обідню, монахині бачили диво: чудотворна статуя знову зайняла своє місце. Лунали радісні дзвони, зверху проливався дощ білих троянд. На п'єдесталі у мерехтливих відблисках зорі загадково усміхалася Богоматір...

У продовж наступних сезонів презентуючи «Міракль» у різних країнах[1], Рейнгардт досяг всеєвропейського успіху — преса називала його творцем справжнього й незрівнянного театрального дива[2]. Однак, здавалося, всезагальне захоплення не завадило декому з колег по цеху та критиків знову закидати режисеру надмірну увагу до постановочних трюків і зовнішнього боку дійства, а особливо ревним пуристам із публіки обурюватися через відвертий *натуралізм* деяких епізодів *літургійної* вистави. Захищаючи власні переконання, Рейнгардт заявляв, що визначальною для нього завжди була «духовна, художня сутність драми», а не костюми і декорації, здатні хіба що *прикрасити* спектакль. «Момент появи Лицаря у монастирі або останній поклон тіней, що линуть перед Монахинею», з «Міракля» він наводив як приклад епізодів, котрі «впливають сильніше за масові сцени»[3].

У передвоєнні роки режисер неодноразово доводив щирість цих висловлювань, зокрема й наступними *містеріальними* виставами: літургійним шоу «Всяк» за Гофмансталем у цирку Шумана і біблійними мотивами десятигодинного «Фауста-II» Йоганна Вольфганга Гете у «Німецькому театрі» (1911), поставленими у Хеллерау «Благовіщенням» французького *католицького* драматурга Поля Клоделя і тамтешнім спектаклем про Христове Різдво (1912)[4].

---

[1] 1914 р. «Міракль» було показано у Берліні у приміщенні цирку Шумана. Через п'ять років Рейнгардт здійснив реконструкцію цієї будівлі та фундував у ній свій «Великий будинок для вистав». «Міракль» увійшов до репертуару новоутвореного театру. 1927 р., розказуючи про закордонне театральне життя після подорожі Німеччиною та Чехословаччиною, Лесь Курбас назвав «середньовічний міракль, стилізований по-сучасному», Рейнгардта — однією з постановок, що вразили його найбільше / Л. Курбас про закордонне театральне життя // Вісті ВУЦВК. — 1927. — 8 червня.

[2] *Стайн Дж. Л.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці [...]. — с. 97.

[3] *Max Reinhardt* Schriften, Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern / ed. Hugo Fetting / Max Reinhardt. — Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1974. — p. 262.

[4] Ці спектаклі несподівано утворили не надто зрозумілий сучасникам прецедент, коли режисер єврейської національності вправлявся у християнській тематиці. Зі свого боку, радянські оглядачі творчого шляху режисера Бернгардт Райх та Анна Лацис переконували, що цим репертуаром «Рейнгардт йшов назустріч запитам частини глядачів, які шукали порятунку від наростаючої тривоги сучасності у містичних настроях, вірі у моральне оновлення» / *Райх Б., Лацис А.* Рейнхардт [...]. — с. 563. Звісно, чутливий до суспільної кон'юнктури, він завжди зважав на настрої публіки

«Міракль» К. Фольмеллера. Олімпія-хол, 1911. Сцена з вистави

Найпоказовішим поміж них щодо ідеї *загальнодоступного* театру та пов'язаної з нею концепції *синтетичного* спектаклю виявилося літургійне шоу «Всяк» за містеріальною драмою Гуго фон Гофмансталя, представлене на арені берлінського цирку Шумана 1 грудня 1911 р. Оригінальний сценарій дійства базувався на анонімному середньовічному мораліте XVI ст. про гріх та покарання, до якого Гофмансталь включив кілька віршованих фрагментів епохи раннього німецького Відродження.

(до речі, це й допомагало йому не помилятися у виборі на користь того чи іншого твору або стилю). Проте керувався Рейнгардт іншим, а саме — власним творчим інтересом. Напередодні світового військового катаклізму він полягав в архаїчних театральних формах, зокрема і літургійних, чий художній синкретизм, схоже, відповідав тогочасній рейнгардтівській ідеї великого, загальнодоступного, театру. Так само, залишаючи осторонь релігійні догмати або філософські ідеї, він збирався запозичувати у церкви пишні й відточені століттями ритуали. На доказ пошлемося на таке його твердження: «Церква, і насамперед церква католицька, це і є колиска сучасного театру <...> Католицька церква, що має на меті пробудження в нас найвищих духовних поривів, досягає цього прямим впливом на нашу свідомість самим своїм виглядом: здійнятими вгору колонами, куполами, містичним присмерком вівтаря. Вона зачаровує нас дивовижними мистецькими творами, сяянням вітражів, блиском тисяч свічок, що кидають полиски на золоте убранство храму. Вона сповнює наш слух співом і музикою, зачаровує звуками органу, солодким запахом ладану. Усе це шлях до нашої внутрішньої сутності, дорога до піднесеної зібраності й одкровення» / *Max Reinhardt* Schriften [...]. — p. 336.

Рейнгардтівське сценічне рішення, витримане у стилістиці *наївного фольклору*, якнайкраще пасувало до адаптованого модерним драматургом середньовічного мораліте та демонструвало деякі безсумнівні переваги сцени-арени: тут, наприклад, полегшувалася масштабність мізансцени і створювалися великі можливості для її членування; дуже пластично виглядали людські фігури, розташовані у відкритому просторі.

...Веселий бенкет, усі потопають у блаженстві. Мамон — Пауль Вегенер... Золотий ланцюжок скаче на товстому пузі... Він сидить у величезному ящику... сердито фиркає...

Сандро Моїссі — безпечний, зухвалий, чарівний Всяк щасливої для нього пори. А ось Всяк, який відправляється в останню путь. Його супроводжують Добрі справи і Віра — істинні та вірні друзі людей[1].

Проте сцена-арена мала й істотні недоліки, найпершим з яких була вкрай погана акустика. До того ж, величезний відкритий простір вимагав від акторів максимального укрупнення пластики, експресивності жесту, монументальної виразності мовлення. Це стало непростим завданням навіть для Пауля Вегенера та Сандро Моїссі, які мали в активі роль Едіпа, не кажучи про інших виконавців.

Тож особливого успіху спектакль не мав. Однак, продовжуючи плекати ідею загальнодоступного *народного* театру, Рейнгардт залишив його у гастрольному репертуарі, а 1919 р. повернув на іще більшу сцену перебудованого й переобладнаного цирку Шумана, який відтепер називався «Великий будинок для вистав»[2]. Однак через внутрішні (колосальних розмірів кін, де губилися навіть велелюдні мізансцени, глядацька зала на п'ять тисяч місць під величезним куполом, що змушувало акторів кричати, аби їх почули) та зовнішні (страшна післявоєнна інфляція) обставини «Всяк», як і решта вистав (за винятком кількох оперет), зазнав тут мистецької поразки.

Третє звернення режисера до містеріальної драми Гофмансталя насамперед унаочнювало *нелітературний* загалом (поза конкретним текстом) характер *зрілого* театру Рейнгардта. Адже відправною точкою нових концепції та образу вистави нині слугувала не п'єса, а бароковий архітектурний ансамбль Зальцбурга, куди Рейнгардт повернувся восени 1920 р.

---

[1] *Райх Б.* Вена — Берлин — Москва — Берлин [...]. — с. 39.

[2] 1927 р. сценограф багатьох вистав Рейнгардта, Ернст Стерн перетворив його на театр-ревю. Від 1984 р. заклад носить всесвітньовідому назву «Фрідріхштадт-палас».

1

2

3

«Всяк» Г. фон Гофмансталя. Зальцбург, площа Кафедрального собору, 1921

1. Смерть — В. Краус, Хіть — Д. Сервас
2–4. Сцени з вистави

4

22 серпня 1921 р. рівно о п'ятій вечора над міською соборною площею зазвучав багатоголосий клич «Всяк!». Попервах поодинокі вигуки поступово підхоплювали все нові й нові голоси, які, здавалося, лунали звідусіль: знизу і згори, з вікон і дахів, із соборної паперті та веж. Коли обірвалася остання висока нота і на мить запала тиша, почався пролог вистави: високо вгорі, у портальній арці, оточений янголами та мармуровими скульптурами, Господь у білосніжній ризі та палаючому золотом німбі простяг долонь, прикликуючи до себе чорну Смерть.

За мить на нижньому ярусі двоповерхової конструкції, тобто прямо на паперті кафедрального собору, ніби ожило величезне живописне полотно: за довгими, вкритими важкими білими скатертинами, прикрашеними гірляндами квітів бенкетними столами весело загомоніла велелюдна гулянка. Квартет сільських музикантів у баранячих шапках й грубих чоботях засвистів у дудки немудрящу мелодію, гучно притоптуючи у такт. Дружно підняли келихи, вбрані у хутро, шовк та оксамит, друзі й товариші по чарці господаря бенкету, випили до дна, підспівуючи та гогочачи, Краса і Хіть. На чільне місце, обнімаючи за плечі Кохану, присів явно задоволений собою і тим, що відбувалося довкола, Всяк (Сандро Моїссі).

У наступних епізодах зарозумілий та пихатий, Всяк проганяв жебрачку, відмовляв прохачам-сусідам, позбавляв допомоги власну матір. З кожною наступною відразливою картиною поміст усе глибше поринав у темряву. У густій пітьмі, де лише виблискували золотом хрести на соборних вежах, за наказом Господа, з верхнього помосту до людей прямувала Смерть (Вернер Краус). Різкими, павучими рухами кістлява рука вихоплювала Всякого з натовпу гуляк, і він, позбавлений друзів і товаришів по чарці, Краси та Багатства, крок за кроком долав шлях грішника у судну мить.

Під тріск і шипіння палаючих факелів на поміст вискакувала рогата й хвостата чортівня. Гикаючи й кривляючись, кошлаті фігури обступали Всякого. Аж тут сумна процесія янголів вносила на санітарних ношах хвору, знесилену молоду жінку у білій монастирській сукні — Доброчинність (Елен Тіміг) ледве вимовляла слова, однак, погоджувалася супроводжувати грішника на суд Божий.

На паперті Всяк (Сандро Моїссі) тремтячими губами шепотів останню молитву. За його спиною повільно відчинялися важкі двері, звідти лунали

«Всяк» Г. фон Гофмансталя. Зальцбург, площа Кафедрального собору, 1921. Віра — Е. Тіміг

звуки органу і голоси хору. З темної глибини порталу виступала вперед фігура у небесно-блакитному вбранні — Віра (Йоганна Тервін) простягала руку до Всякого, і він, просвітлений і заспокоєний, з молитвою слідував за Смертю. На церковних дзвіницях Зальцбурга глухо й скорботно били дзвони.

«Всяк» 1921 р. став абсолютною мистецькою перемогою режисера. Наступного дня місто облетіла фраза: «У ці важкі часи Рейнгардт і Гофмансталь збагатили бідну Австрію красою». Архієпископ Ігнатій Рідер, який раніше підписав дозвіл на використання під час вистави зальцбурзьких дзвіниць і кафедрального органу, нині заявляв, що «Всяк» впливає на його паству сильніше за будь-чию проповідь. Критики навперебій розхвалювали виставу на сторінках не лише міських, а й столичних газет[1].

У тім, для самого Рейнгардта не менше за офіційне важило очевидне визнання спектаклю пересічною публікою — соборна площа і прилеглі вулиці були вщерть заповнені глядачами різної статі, віку, освіченості, соціального стану, інтелектуального рівня тощо. «Транспорт повністю зупинено, і ціле місто слухає і дивиться, затамувавши подих», — писав режисер про реакцію Зальцбурга на прем'єрний показ шоу[2], явно тішачись,

[1] *Бояджиева Л.* Рейнхардт [...]. — с. 153.

[2] Цит за: *Стайн Дж. Л.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці [...]. — с. 96.

що врешті-решт таки знайшов тип сценічного видовища, який повністю відповідав його ідеї *театру для всіх*[1].

1913 р. у приміщенні московського *Дзеркального театру* (сад *Ермітаж* у Каретному ряду), орендованому у знаменитого московського колекціонера та мецената Сергія Щукіна відомим калузьким дисконтером, предводителем тамтешнього дворянства Василем Суходольським, відкрився «Вільний театр», пізніше названий Олександром Таїровим «галасливим феєрверком, що спалахнув над нудним повсякденням театрального життя»[2]. Костянтин Марджанов, вперше наважившись самостійно очолити театральний заклад, задекларував нову сценічну ініціативу як *синтетичну*, тобто спроможну охопити різні види сценічного мистецтва: драму, оперету, мелодраму, комедію та мімодраму.

Аби успішно реалізувати доволі амбітну й нетрадиційну для російського кону художню програму, Марджанов спочатку вирушив у подорож Європою, сподіваючись, з одного боку, набратися вражень та знань, з іншого — зацікавити співпрацею з новоутвореним театром Гордона

---

[1] 1922 р. літургійне шоу «Всяк» було включено до програми Зальцбурзького фестивалю — нині одного із найпрестижніших світових музичних форумів, який Рейнгардт із однодумцями фундував двома роками раніше. Не чекаючи закінчення будівництва фестивальної зали Рейнгардт замовив Гофмансталю адаптацію містерії Кальдерона й отримав дозвіл на її постановку у зальцбурзькій Церкві Колегій, побудованій знаменитим архітектором Фішером фон Ерлахом. «Зальцбурзький великий театр життя» поєднав елементи класичного іспанського ауто та австрійської містерії. Едуард Хюттер побудував біля вівтаря кін зі сходами, що вели вгору і вниз. Три ігрові майданчики, відповідно до закону симультанної сцени, означали Пекло, Землю і Рай. Шість персонажів дійства: Король і Жебрак, Буржуа і Селянин, Красуня і Чорниця — попарно опонували один одному. Очолювала парад сценічних абстракцій Смерть — традиційна фігура середньовічних містерій.

... Застигла на хорах, висока чорна фігура за наказом згори раптово оживала і прямувала вниз. Двома гомілковими кістками, наче кілочками, Смерть мірно била у прив'язаний до талії барабанчик. Наблизившись по черзі до кожного з персонажів, вона змушувала їх зірватися з місця і, смикаючись, мов маріонетка, піти за нею, на ходу механічно виголошуючи свій вірш. «Впродовж усіх шести танцювальних епізодів глядачі сиділи, заціпенівши, і середньовічний вигук "Timor mortia me conturbat" ("Страх смерті оволодів мною") клубком стояв у всіх у горлі», — писав один із критиків / *Бояджиева Л.* Рейнхардт [...]. — с. 155.

[2] *Таиров А.* О театре / ком. Ю. Головашенко и др. / Александр Таиров. — М.: ВТО, 1970. — с. 91.

Крега — свого знайомця з часу роботи над шекспірівським «Гамлетом» у МХТ, а також Макса Рейнгардта, якого грузинський режисер, вражений «Царем Едіпом» Софокла — Гофмансталя і циклом шекспірівських вистав, справедливо вважав творцем *синтетичних* сценічних взірців. Із метрами європейської режисури він не домовився, проте, отримав згоду від Олександра Саніна — колишнього режисера МХТ і нинішнього улюбленця санкт-петербурзьких музичних критиків, які нарекли його «духом оновлення оперного театру»[1]. Цього високого звання Санін домігся спочатку постановкою «Бориса Годунова» Модеста Мусоргського з Федором Шаляпіним у титульній партії, що ним 1908 р. стартували паризькі «Російські сезони» Сергія Дягілєва, а далі — блискуче втіленими у петербурзькому «Народному домі» «Князем Ігорем» Олександра Бородіна, «Чаклункою» Петра Чайковського, «Ворожою силою» і «Рогнедою» Олександра Сєрова.

Останнім до режисерського тріумвірату приєднався Олександр Таїров — актор кількох столичних і провінційних приватних труп, а від 1908 р. режисер санкт-петербурзьких *Пересувного театру* Павла Гайдебурова та *Російського драматичного театру* Євтихія Карпова. Достеменно не відомо, чим зацікавив очільника «Вільного театру» не надто досвідчений постановник. Утім, Марджанову мали імпонувати, по-перше, *антинатуралістичний* пафос тогочасних таїрівських мистецьких переконань, по-друге, його інтерес до пантомімічної, ритмо-пластичної сценічної лексики. Таїрову участь у реалізації програми *синтетичного* кону давала надію на втілення давнішньої мрії про театр, «позбавлений декламаційного пафосу провінційних трагіків, містичних туманів, натуралістичного навантаження й піджачного міщанства»[2].

Відповідно до озвучених Марджановим намірів «Вільного театру», впродовж першого (як виявилося згодом, єдиного) сезону у цілковито зміненому «Ермітажі», де у «вольтерівські крісла першого ряду можна було затишно зануритися, ніби для читання Діккенса», а «розкішна, чудова за кольоровою гамою аплікаційна завіса Сомова зображувала весну, радість кохання: дві величезні, на всю завісу, фігури — юнак

---

[1] *Левиновский В.* «Свободный театр» Котэ Марджанишвили / Владимир Левиновский // Театр. Музыка. Кино. Живопись. — М., 2012. — № 2. — с. 47.

[2] *Марков П.* О Таирове / *Таиров А.* О театре [...]. — с. 10.

і дівчина — йшли назустріч одне одному, з простягнутими руками»[1], Олександр Санін здійснив постановки комічної опери «Сорочинський ярмарок» Миколи Гоголя — Модеста Мусоргського і мелодрами Альфонса Доде «Арлезіанка» з музикою Жоржа Бізе, Костянтин Марджанов — популярної оперети Жака Оффенбаха «Прекрасна Єлена», Олександр Таїров — пантоміми Артура Шніцлера «Покривало П'єретти» на музику Ерньо Донаньї та *псевдокитайської* казки «Жовта кофта» Джозефа Бенрімо і Джорджа Хейзелтона.

Різноманітний репертуар, зрозуміло, потребував різнобічно обдарованих «нових *майстрів — акторів*, які з однаковою свободою та легкістю володіють усіма можливостями свого багатогранного мистецтва»[2]. Однак насправді у складі трупи було лише кілька виконавців (на кшталт оперетткового артиста Ніколая Монахова), здатних виступати і в оперних партіях й у драматичних ролях. Решта ділилася на два крила: драматичні актори (зосібно Аліса Коонен, Марія Андреєва, Ніколай Асланов) поряд оперних солістів (зосібно Ірина Мілявська, Олександр Дракулі, Олександр Каратов)[3].

«Вільний театр» відкрився 8 жовтня 1913 р. російською прем'єрою «Сорочинського ярмарку» за оповіданням Миколи Гоголя. Сценарій вистави, де співочі та танцювальні епізоди рядували з драматичними, належав Марджанову. Музичну партитуру написав Юрій Сахновський, інструментувавши незакінчену однойменну оперу Модеста Мусоргського. Сценографію створив Віктор Симов, який співпрацював із Марджановим і Саніним у МХТ.

Постановочна *школа* Художнього театру, зокрема тогочасні експерименти Владимира Немировича-Данченка зі синтезу музичних та драматичних жанрів[4], звісно, позначилася на режисурі Олександра Саніна. Він домовлявся з диригентом вистави Костянтином Сараджевим, аби кожний

---

[1] *Марков П.* Книга воспоминаний / сост. З. Удальцовой, предислов. А. Степановой, общ. ред. О. Фельдмана, послеслов. А. Михайловой / Павел Марков. — М.: Искусство, 1983. — с. 76.

[2] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 93.

[3] *Монахов Н.* Повесть о жизни / ред. С. Мокульский / Николай Монахов. — Л.: БДТ им. М. Горького, 1936 // код доступа: sunny-genre.narod.ru.

[4] 1919 р. вони увінчалися фундацією Музичної студії (Комічної опери) МХАТу.

персонаж перебував на сцені в окремому музичному темпі, тобто намагався окреслити дійову особу за допомогою музичної характеристики. Оперним та драматичним артистам, зайнятим у спектаклі, Санін наводив як приклад гру *зірок* московського Малого театру Сергія Шумського і Марії Єрмолової, насамперед вказуючи на необхідність «мобілізації усіх внутрішніх двигунів, здатність жити іншим життям, іншою психологією, виробити внутрішню дисципліну» у процесі виконання ролі[1].

Натомість, участь у спектаклі *синтетичної* фактури вимагала від виконавців різнопланових умінь і серйозної підготовки. Проте жоден з оперних солістів та драматичних акторів (О. Дракулі — Солопій Черевик, В. Макарова-Шевченко — Хивря, І. Милявська — Парася, О. Каратов — Грицько, Н. Монахов — Афанасій Іванович) відповідними навичками не володів, тож досягти *природного* переходу від співу до декламації їм не вдалося. До того ж, декому з рецензентів заважало навперемінне використання у драматичних епізодах російської та української мови.

Та й загалом до поєднання музичних частин із гоголівською прозою висувалися численні претензії. Так, музикознавець Юлій Енгель зауважував, що змішання музики з розмовними сценами, як би вправно вони не були скомпоновані самі по собі, лише підсилювало враження незлиття цілого, і переконував, що оперні уривки варто було доповнити для постановки оперою же, а не драмою[2]. Леонід Сабанєєв хоч і визнав, що «актори поводяться дуже толково, з почуттям сцени і стилю», однак, окремо назвав «сіруватою» музичну лінію й окремо — «провальними усі немузичні місця»[3]. Павел Марков згодом дорікне Саніну тим, що у спектаклі «Вільного театру» музика Мусоргського лише акомпанувала «українській комедії»[4].

---

[1] *Биккулова Д.* «Отражения действительности»: спектакли А. А. Санина в московском Свободном театре / Диана Биккулова // Театр. Музыка. Кино. Живопись. — М., 2018. — № 3. — с. 103–104.

[2] *Энгель Ю.* «Сорочинская ярмарка». Свободный театр / *Энгель Ю.* Глазами современника: Избранные статьи о русской музыке: 1898–1918 / Юлий Энгель. — М.: Сов. композитор, 1971 // код доступа: intoclassics.net.

[3] Цит. за: *Левиновский В.* «Свободный театр» Котэ Марджанишвили [...]. — с. 57.

[4] *Марков П.* Вл. Ив. Немирович-Данченко и музыкальный театр его имени / Павел Марков. — М.: Изд-е Муз. театр. им. В. И. Немировича-Данченко, 1936. — с. 266. На превеликий жаль, ці та інші, мабуть, справедливі нарікання російських мистецтвознавців і критиків водночас оприявнювали той прикрий факт, що ніхто з них

За словами головного редактора «Театральной газеты», відомого критика Еммануїла Бескіна, Санін у виставі «обрав шлях натуралістичного тлумачення» гоголівського оповідання[1]. За стилістикою видовище справді балансувало на межі реалізму і натуралізму; щоправда, переважно погоджуючись із повноцінним *відтворенням дійсності*, рецензенти, навпаки, відверто іронізували над режисерським і сценографічним натуралізмом[2]. «Виконанню “Сорочинського ярмарку” “Вільний театр” надав характер реалістичний. І абсолютно правильно: саме такий дух і сюжету, і гоголівського оповідання, і музики Мусоргського. “Справжність” на сцені дивовижна. Яке море сонця; яке небо, що справді “куполом вигнулося над землею” (цілісна декорація кругом); який барвистий, живий натовп, де кожна фігура яскрава й характерна! І справжність тут поєднується з красивістю», — писав Енгель, доходячи висновку, що «у загальному втіленні “Сорочинський ярмарок” заслуговує схвалення»[3]. Високо оцінив режисерські винахідливість і фантазію головний ідеолог об’єднання «Мир искусства», художник

не зрозумів марджанівського задуму та його інспірацій. На наше переконання, очільник «Вільного театру» не збирався ні інсценувати гоголівську повість, ні випускати на кін чергову редакцію незакінченої опери Мусоргського. Він мав на меті, натомість, уперше презентувати на російській сцені абсолютно *синтетичний* театральний жанр, інспірований, окрім іншого, музично-драматичними виставами українського *театру корифеїв*. Марджанов, певно, був добре ознайомлений з їхньою практикою, бачив її кращі зразки, позаяк у 1906–1909 рр. паралельно працював у російських трупах Києва, Харкова та Одеси. Проте Санін також міг, принаймні, скласти уявлення про цей тип сценічного видовища, оскільки українські корифеї неодноразово гастролювали в обох імперських столицях.

[1] *Бескин Э.* «Свободный...» / Эммануил Бескин // Театральная газета. — 1913. — 13 октября. — с. 4.

[2] «Постановка Саніна була вкрай натуралістичною. Лише одна картина могла задовольнити глядачів — дует Хіврі й дячка, котрих відмінно співали та грали В. В. Шевченко і Н. Ф. Монахов. Що ж до сцени ярмарку, на яку Санін покладав великі надії, вважаючи її родзинкою вистави, то тут натуралізм жорстоко помстився за себе. Нещасні воли, запряжені у гарбу, навантажену купою бутафорських кавунів, динь та помідорів, стояли з таким похнюпленим виглядом, що жаль брала дивитися на них. Трагічні фігури цих волів, котрі час від часу меланхолійно поливали сцену, повністю вбивали те радісне видовище, яке усіма засобами намагався створити режисер», — так описувала побачене на генеральній репетиції Аліса Коонен / *Коонен А.* Страницы жизни / 2-е изд.; послеслов. Ю. Рыбакова / Алиса Коонен. — М.: Искусство, 1985. — с. 175.

[3] *Энгель Ю.* «Сорочинская ярмарка» [...].

Олександр Бенуа: «Так, як він вигадав сонячне заціпеніння початку, або пістрявий галасливий торг, або викрадання кобили, або останній гопак, так досі не передавали відображення дійсності. Та й в інших менш ефектних сценах стільки вдумливості, стільки чуткого розуміння життя, дивовижної Малоросії, цього земного раю…»[1].

Водночас московська критика дружно вишпетила Симова за буквальне відтворення численних побутових деталей (особливо за живих волів, привезених Марджановим з України і виведених на сцену) та фотографічність вбрання персонажів[2]. Бенуа взагалі вважав недоречною спробу об'єднати в одній виставі митців «різної природи»: на його переконання, Санін «бере життя повними оберемками і переносить його на сцену тріпотливим і радісним», тоді як Симов намагається «фотографувати дійсність» і «доносить до сцени лише свої несміливі етюди»[3].

Втім, не просто різноголосиця, а часом відмітна *оптика* авторів критичних відгуків на «Сорочинський ярмарок», коли один рецензент тішився, що «тієї "вампуки", яка царювала і царює на наших оперних сценах, у звітній постановці нема й помину»[4], а інший вважав «головною помилкою» сценічного колективу «озирання на Художній театр»[5], — насамперед доводила, що емблематизувати першою ж виставою «Вільного театру» власну концепцію *синтетичної* сцени Марджанову не поталанило.

Цього, на жаль, не сталося й після «ексцентричної "Прекрасної Єлени", чия дія тягнулася від Давньої Греції до наших днів». Натомість, «несподіваними, цікавими відкриттями» виявилися обидві постановки не надто досвідченого режисера Олександра Таїрова[6].

---

[1] *Бенуа А.* О «Сорочинской ярмарке» / Александр Бенуа // Театр. — М., 1913. — № 1361. — с. 4.

[2] Печать о «Сорочинской ярмарке» // Театр. — М., 1913. — № 1359. — с. 4–6.

[3] *Бенуа А.* О «Сорочинской ярмарке [...]. — с. 4.

[4] *Карабанов Н.* «Сорочинская ярмарка» / Николай Карабанов // Театр. — М., 1913. — № 1359. — с. 6.

[5] *Бескин Э.* «Свободный…» [...]. — с. 4.

[6] *Марков П.* О Таирове [...]. — с. 10. Стосовно «Прекрасної Єлени» Марков написав у театральних мемуарах таке: «Я ахнув, коли завіса відкрила розріз етруської вази. Вздовж її крайки йшов другий поверх, де сиділи товсті й міцні грецькі боги, а внизу, за контрастом, зібрався хирлявий грецький народ. Дія другого акту несподівано переносилася у часи Людовика XIV. Величезний диван займав усю сцену. Ніби

На початку 1910-х рр., категорично заперечуючи і *натуралізм* Станіславського, й *умовність* Мейєрхольда[1], Таїров «вважав пантоміму панацеєю від усіх театральних лих, від усіх акторських штампів, від усіх тих міщанських негараздів, що панували тоді на сцені, від безформності тощо»[2]. Проте він добре усвідомлював, що «як спеціальний вид театрального мистецтва» вона «вже давно щезла зі сцени»[3]. Тож, звертаючись до п'єси Артура Шніцлера «Покривало П'єретти» (прем'єра — 4 листопада 1913 р.), молодий режисер не лише мріяв повернути пантоміму на російський кін, а й намірявся озброїти *давній* жанр арсеналом інноваційних виражальних засобів.

З цією метою Таїров насамперед відкинув «міщанський шніцлерівський сценарій», залишивши «тільки схему останнього поєдинку між П'єро, П'єреттою та Арлекіном» і перенісши «дію у площину максимального кипіння, максимального напруження почуттів»[4]. На переконання Бонч-Томашевського, він вирішив «показати справжню, а не балаганну трагедію, і для цього позбавився будь-яких натяків на буфонаду»[5]. Жанр спектаклю

у західному ревю, дівчата зображували ожилі скульптури; Калхас і жреці перетворилися на абатів у червоних сутанах, Парис — на жантильного кавалера. Третій акт відбувався у Кисловодську, у наші дні. Крутилася каруселъ, кожний епізод представляв ніби частину цієї каруселі: їхав у ванні Менелай, Єлена йому намилювала голову. Парис прибував як сучасний авіатор, модний того часу герой. Я вирішив для себе, що, мабуть, "Прекрасна Єлена" — сумна й незрозуміла річ» / *Марков П.* Книга воспоминаний [...]. — с. 76–77. «Хіба я не писав тобі, що "Вільний театр" відкрився "Сорочинським ярмарком"? Попри численні дефекти, там було чимало гарного, і було дуже приємно. Згодом була і "Прекрасна Єлена" у постановці Марджанова. Це такий жах, який згадувати страшно. Це кошмар, божевільня. Відсутність смаку, пістрявість, багатство блискучих декорацій Симова, завіса Сомова, базарні дотепи, на кшталт: Єлена Лебединівна (прекрасна Єлена народилася від лебедя)», — Костянтин Станіславський поділився із дочкою сумними враженнями від прем'єри 16 жовтня 1913 р. / *Виноградская И.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского: летопись: в 4 т.; Т. 2.: 1906–1915 / Ирина Виноградская. — М.: ВТО, 1971. — с. 409.

[1] *Рудницкий К.* Таиров и Камерный театр / *Рудницкий К.* Русское режиссерское искусство: в 2 кн.; Кн. 2: 1908–1917 / Константин Рудницкий. — М.: Наука, 1990. — с. 222.

[2] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 423.

[3] Там само. — с. 166.

[4] Там само. — с. 173.

[5] *Бонч-Томашевский М.* Пантомима А. Шницлера в «Свободном театре» / Михаил Бонч-Томашевский // Маски. — М., 1914. — № 2. — с. 53.

в афіші було визначено як «мімодрама з музикою»; це означало, що потрібний імпульс народженню *емоційної форми* та відповідного *емоційного жесту* — компонентам сценічного синтезу, яких Таїров шукав для формування стилістики спектаклю, надавали музичні ритми. Режисер пригадував, як разом із зайнятими у спектаклі акторами вони «годинами віддавалися музиці Донаньї, й у безкінечних фантастичних просторах линула перед нами мовчазна фігура П'єро, й у манливому вихровому акорді неслася за ним збожеволіла П'єретта, яка втратила своє весільне покривало. А Арлекін, який у могутніх наростаннях міді ревів на весь світ; а його гості, догідливі породження його могутності й фантазії, — як усі вони раптом завмирали, коли у щойно зароджених акордах арфи знову з'являлася Коломбіна. Дикі фурії шнель-польки завершували примарне торжество Арлекіна, й у тріпотливих видихах флейт світло розуму залишало знесилене тіло П'єретти»[1].

Споконвічну тему любові й смерті двох ідеальних коханців[2] Таїров розгорнув на тлі *велично фронтальної*, *гордовито статичної* декорації Анатолія Арапова[3]. Сценічні події першого акту відбувалися у помешканні П'єро: строгі лінії сірих стін, сірі суконні завіси, двоє простих сірих крісел; яскравою плямою на столі червоніла скатертина. За величезним мансардовим вікном на задньому плані палахкотіли відблиски карнавальних вогнів. Другий акт займав весільний бал у будинку багатія Арлекіна. Посередині кону було розташовано широкі сходи, позаду — оркестр, попереду — натовп гостей. Колони темного срібла, бризки срібла на пишному парчевому вбранні присутніх — за допомогою світла створювалося враження, ніби на сцені вирує зла срібна заметіль[4]. «Стеньги, колони, балюстради, портьєри — усе пофарбовано у тони старовинного срібла. На широких сходах, що йдуть углиб сцени, танцює натовп гостей, вирядженних у парчеві фраки та сукні <...> Угруповання та рухи людей продумані та красиві», — свідчив Сергій Мамонтов[5]. «Бал поставлено блискуче: натовп гостей і рухається, і танцює, і переживає виразно й яскраво. Костюми і декорації,

---

[1] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 173.

[2] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 174.

[3] *Рудницкий К.* Таиров и Камерный театр [...]. — с. 226.

[4] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 174.

[5] *Мамонтов С.* «Покрывало Пьеретты» в «Свободном театре» / Сергей Мамонтов // Русское слово. — М., 1913. — 5 ноября.

освітлення — все зливається в акорд гармонійний і стрункий», — доповнював колегу Юрій Соболєв[1]. У третьому акті публіка знову бачила мансарду П'єро, яка, однак, виглядала інакшою: похмуре світло створювало трагічну атмосферу дії[2].

Бонч-Томашевський зазначав, що постановку загалом характеризувало «тяжіння до внутрішньої монументальності», а стосунки між персонажами відзначалися «поглибленими й вишуканими переживаннями»[3]. Маркову здалося, що «несподіване поєднання лірики Аліси Коонен» в образі П'єретти і «трагічного гротеску Арлекіна — Чаброва» — художньо виправданий режисерський прийом, який до того ж увиразнив існуючу між цими стилістичними полюсами фігуру П'єро (Роман Кречетов): хоч його *страждання* було відсунуто на другий план, проте, його «таємнича поява і навіть тема смерті сприймалися театрально-святково, поза містичним забарвленням»[4].

Головною героїнею вистави режисер зробив П'єретту Аліси Коонен — дивовижне «поєднання дівчинки з мученицею». Багатьох свідків дійства актриса захоплювала «стрімкими рухами, здивованими, відкритими на світ очима, руками, що тремтять від жаху. У цю ляльку, здавалося, було закладено заряд пристрасті, і з ним її було занурено у найсумнішу і нереальну трагедію, де чергувалися лише удари долі й аж ніяк не її радощі»[5]. Марков, натомість, пригадував, що П'єретту актриса «грала сильно, не відчуваючи наразі специфіки пантоміми, а даючи, радше, "драму без слів". Вона руйнувала часом музичну тканину психологічним реалізмом переживань. Вона ніби силоміць стримувала себе і придушувала вибухле бажання заговорити; часом здавалося, що їй нестерпно не вистачає слів, що їй хочеться крикнути або голосно заридати. Коли ж вона знаходила потрібну рівновагу, вона була правдива у переживаннях і прекрасна у формах їхнього виразу»[6].

---

[1] Цит. за: *Рудницкий К.* Таиров и Камерный театр [...]. — с. 226.

[2] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 174.

[3] *Бонч-Томашевский М.* Пантомима А. Шницлера в «Свободном театре» [...]. — с. 56.

[4] *Марков П.* О Таирове [...]. — с. 11.

[5] *Геронский Г.* [*Янов Г.*] Алиса Коонен / Геннадий Геронский. — М. — Л.: Кинопечать, 1927. — с. 10.

[6] *Марков П.* Алиса Коонен / *Марков П.* О театре: в 4 кн.; Кн. 2: Театральные портреты / Павел Марков. — М.: Искусство, 1974. — с. 287.

Арлекін Олексія Чаброва — то сумний і закоханий без взаємності, то жорстокий і, навіть, ніби збочений[1] — за характером і способом сценічного існування опонував дуету П'єро і П'єретти. «Якби його вищирені зуби і злобно страждальні гримаси не були такі жахливі, вони були б смішні. Але вони саме жахливі й змушують повірити, що у чорному Арлекіні сидить якщо не сам сатана, то принаймні один з його прісних», — писав Сергій Мамонтов[2].

Судячи з інших відгуків, Чабров, використовуючи специфічні пантомімічні засоби, почувався зручніше за партнерів по сцені. «У його некрасивому Арлекіні було чудове володіння ритмом, величезний темперамент, зла точність зовнішнього малюнку, капризна ламаність аж ніяк не парфюмерно-солодкуватих, навпаки, категоричних, різких, несподіваних, синкопованих, дисгармонійних рухів», — свідчив зосібно Марков, задоволений цією *неперевершеною* роботою вчорашнього завмуза «Вільного театру» більше, ніж виконанням ролі П'єретти його улюбленицею Алісою Коонен[3]. Цитований у зав'язку зі «Сорочинським ярмарком», музичний критик Юлій Енгель також зауважував, що Коонен у шніцлерівській мімодрамі «задихається, ледь не кричить» і що «на тлі чутного крику оркестру» особливо привертає увагу «видимий крик п-ні Коонен»[4]. Сергій Глаголь заявляв, що виконавиця чільної ролі «більше захоплює у пасивно-драматичних місцях, ніж у хвилини сильних страждань», шкодував, що Таїров не упослідив, як на нього, набагато успішніший мейєрхольдівський *маріонетковий* підхід до цієї п'єси і взагалі не вважав «Покривало П'єретти» пантомімою: «Скидалося на те, що сцену ніби відгородили від глядацької зали колосальним склом. Крізь скло видно все, а слова справжньої драми, що розігрується на сцені, глядацької зали не досягають. Якщо було таке враження, то зрозуміло, що не було пантоміми, адже пантомімі не потрібні слова»[5].

---

[1] *Сабанеев Л.* «Покрывало Пьеретты» / Леонид Сабанеев // Театральная газета. — 1913. — 10 ноября.

[2] *Мамонтов С.* «Покрывало Пьеретты» в «Свободном театре» [...].

[3] *Марков П.* Книга воспоминаний [...]. — с. 77.

[4] *Энгель Ю.* «Покрывало Пьеретты» Шницлера — Донаньи в «Свободном театре» / Юлий Энгель // Русские ведомости. — 1913. — 6 ноября.

[5] Цит. за: *Рудницкий К.* Таиров и Камерный театр [...]. — с. 226–227. Під назвою «Шарф Коломбіни» Вс. Мейєрхольд 1910 р. поставив цю п'єсу Артура Шніцлера у «Домі

Леонід Сабанєєв, навпаки, тішився з того, що дійові особи у таїрівському дебюті виражали свої переживання «не умовними символами пантоміми і не умовно-красивими контурами балету». «Це справжня драма, проте, драма без слів, позбавлена слів, однак, не позбавлена наразі жестів слова — тих жестів, що супроводжують слова. Нібито драма, віднесена на таку відстань, на якій слів не чути. Їх саме тільки не чутно. Проте слова посутньо присутні, їх угадуєш із майже реальною силою справжності», — заявляв відомий музичний критик[1]. «Одностайно визнано, що "Покривало Пьєретти" є першою постановкою, про яку можна серйозно говорити, яка справді відображує творче горіння режисера, а не кидає в обличчя публіці лише бажання зробити "більш по-чудернацькому", зробити так, як доти не робилося», — фактично вторив йому оглядач фахового періодичного видання[2].

Сенс постановки «Жовтої кофти» Джозефа Бенрімо і Джорджа Хейзелтона (прем'єра — 21 грудня 1913 р.) Таїров убачав у тому, щоб перемістити «весь центр ваги на актора», наблизивши його до «театру-примітиву», де потрібна не «ускладнена психіка», натомість — «безпосередність і віра у життєві дива». «Єдиним критерієм ми вважали дитячу психологію, неускладнену, нерефлексуючу, багату фантазію», — заявив режисер в інтерв'ю кореспонденту газети «Театр» з нагоди прем'єри спектаклю[3].

Вільно інтерпретовану американськими авторами старовинну китайську казку, за словами Коонен, було поставлено у манері класичного китайського театру[4]. Однак Сергій Мамонтов, який «неодноразово бачив справжній китайський театр», резонно акцентував кілька моментів, де спектакль Таїрова явно грішив проти *оригіналу*: інакшу манеру китайських акторів виголошувати текст, відсутність жінок у постановках, схожість китаянок у виставі на японок, по-європейськи мелодійний музичний

інтермедій» Бориса Проніна. Докладніше про виставу див: *Гринишина М.* Театральна культура рубежу XIX–XX століть. Реалізм. Дискурс [...]. — с. 81–82.

[1] *Сабанеев Л.* «Покрывало Пьеретты» [...].

[2] *Горный.* «Покрывало Пьеретты» в «Свободном театре» / Горный // Актер. — 1913. — № 5. — с. 4.

[3] [Беседа с А.Я. Таировым о работе над «Желтой кофтой» Бенримо и Хазлтона] // Театр. — М., 1913. — 21 декабря. — № 1417. — с. 8.

[4] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 184.

супровід дії[1]. Щоправда, більшість рецензентів стилістичні огріхи, навпаки, зовсім не турбували. «Хай це десять разів пародія, хай у ній багато відступів від справжнього китайського театру, хай Вільний театр бере багато від Японії, а американські автори — від модернізму, проте, для нас, які не надто часто відвідують Китай, це справжнє, дивне й чарівне мистецтво», — стверджував зосібно Сергій Яблоновський[2].

Сергій Глаголь свідчив, що вистава виглядала розкішною і красивою (художник — Анатолій Арапов): коли розсувалася яскраво-рожева, розшита золотими драконами завіса, глядачі бачили нарядну, різнокольорову декорацію; люстри у залі було задраповано під китайські ліхтарики[3]. Вражало багатством кольорів убрання персонажів, виконане знаменитим тогочасним костюмером Воробйовим, в якому все — дорогий шовк, ручна вишивка — було справжнім[4].

Марков згодом писав, що у Таїрова вийшла «забавна іграшка, вигадлива стилізація напівяпонського, напівкитайського театру <…> зі щедрим використанням необхідних і незвичних атрибутів умовного театру»[5]. Олександр Кугель зауважував, що режисерові не лише вдалося створити колоритне орієнтальне видовище — йому поталанило зрозуміти і передати зі сцени найголовнішу якість китайського театру: «надзвичайна хитромудрість форм поряд із надзвичайною простотою сутності»[6].

Зі сцени до глядацької зали вели широкі, пологі сходи. На початку та наприкінці кожного акту ними сходив донизу конферансьє (Ніколай Монахов) — «найпрекрасніший, найвихованіший і найсимпатичніший з усіх синів Небесної імперії»[7], аби пояснити публіці, що відбулося, або відбуватиметься далі. «Голос у нього м'який, вкрадливий, переконуючий, у поклонах, в інтонаціях — вишукана суміш тієї приниженості, що ми вважаємо

---

[1] Цит. за: *Рудницкий К.* Таиров и Камерный театр […]. — с. 227.

[2] *Яблоновский С.* «Желтая кофта» в Свободном театре / Сергей Яблоновский // Русское слово. — М., 1913. — 22 декабря // код доступа: elib.shpl.ru.

[3] Цит. за: *Рудницкий К.* Таиров и Камерный театр […]. — с. 228.

[4] *Коонен А.* Страницы жизни […]. — с. 184.

[5] *Марков П.* Книга воспоминаний […]. — с. 77.

[6] *Кугель А.* Varia. Фонарь души / *Кугель А.* Утверждение театра: сб. ст. / Александр Кугель. — М.: Из-во журнала «Театр и искусство», 1922. — с. 193.

[7] *Яблоновский С.* «Желтая кофта» в Свободном театре […].

необхідною якістю китайців, із тонкою іронією, властивою вже не дитячому мистецтву», — писав Сергій Ігнатов[1]. Посеред сцени майже нерухомо сидів бутафор (Владимир Носєнков), який за ходом дії виймав з ящика потрібні предмети: клав на підлогу кийок, що зображував двері, приставляв драбину, якою обезглавлені злим богдиханом герої піднімалися на небо, здував з тарелі конфетті, що мало зображувати заметіль, і т. ін.[2]. Коли героєві потрібний меч, бутафор «подає з коробки дерев'яну подобу меча і кладе його назад до коробки раніше, ніж герой встиг виголосити свого войовничого монолога. Коли герою потрібно зайти у дім, перед ним помічник бутафора простягає кийок, що означає двері. Він відсторонює кийок і входить»[3]. «З великою цікавістю дивилися ми, як розкішний палац жорстокого володаря перетворюється на вбогу хатинку бідного селянина тільки тому, що зі столу знімають барвисту скатертину, як риплять двері, представлені палицею, що її горизонтально тримає бутафор, як померлі приставними сходами піднімаються на небо, як жердина з прив'язаними до неї якимись висульками зображує тінисту плакучу вербу, а спинки стільців — надгробки. Невтомно, з цікавістю можна було дивитися на безпристрасні обличчя з очами, спрямованими на глядачів, тоді, як вуста виголошували пристрасні промови, сповнені гніву або любові <…> І все це було красиво, штучно-наївно, у міру лубочно, досить обережно, аби не образити сучасного глядача надмірною дитячістю», — доповнював колегу по цеху Сергій Ігнатов[4].

Скидається на те, що московська критика, яка впродовж останніх п'ятнадцяти років вважала еталонним мистецтво *художників*, була по-справжньому вражена сміливою опозиційністю «наскрізь естетичної» вистави Таїрова[5]. Ті ж, хто від початку не вподобали *натуралізму* спектаклів МХТ, нині задоволено акцентували легкість режисерських переходів «від пародії до поезії, від забави до смутку, від найпримітивніших

---

[1] *Игнатов С.* Китайская сказка «Желтая кофта» в Свободном театре / Сергей Игнатов // Русские ведомости. — М., 1913. — 22 декабря // код доступа: elib.shpl.ru.

[2] *Коонен А.* Страницы жизни […]. — с. 184.

[3] *Яблоновский С.* «Желтая кофта» в Свободном театре […].

[4] *Игнатов С.* Китайская сказка «Желтая кофта» в Свободном театре […].

[5] *Пиотровский А.* Николай Федорович Монахов / Адриан Пиотровский / Дела и дни БДТ: сб. ст. — Л.: Academia, 1919–1926; Вып. 2. — 1926. — с. 14.

позначок до незбагненного чародійства»[1]. «Щоб зобразити гору, ставлять двоє стільців один на інший; аби представити міст через бурхливу річку, кладуть поперечку на два стільці. А от пливе сріблявим Гангом човен закоханих — чотири стільці, встановлені спинками до публіки. І такою чарівливою є поезія цієї сцени, що ви мило всміхаєтеся, коли Чау-ван, жриця кохання, спускає руку зі стільця і ловить уявний лотос.

Бутафорія у цій наївно-зворушливій виставі втрачає усю свою речовинність, що так настирно намагається висунути натуралістичний театр. Коли меч рубає голову, бутафор опускає червоного прапора. Це означає, що "державна кров" залила очі. І ви це чудово розумієте, і, зіставляючи цей символічний сигнал із нашими реалістичними постановками, ви не можете не віддати переваги першому <...> Коли вмирає філософ, відчуваючи, що настав час одягти "дерев'яне вбрання", він лягає додолу на подушку, кинуту бутафором, й останній вкриває його білим простирадлом. Тоді він встає і піднімається сходами на небо, промовляючи: "я вже вище холоду землі"»[2]...

Однак, ані витончена стилістика та екзотизм режисерських прийомів, ані коштовне оформлення «Жовтої кофти», ні навіть аншлаги, з якими проходила вистава, не могли загалом покращити мистецьку репутацію і фінансовий стан «Вільного театру». До кінця сезону Таїров остаточно усвідомив, що йому з Марджановим і, тим паче, із Саніним не по дорозі й заходився створювати власний театр[3].

Слід, проте, дослухатися до Абрама Ефроса, який вважав два перші сезони лише *передісторією* Камерного театру, коли він зовсім не здавався *особливим*, бувши, натомість, «поміж багатьох, схожих один на іншого — усі протиставляли себе старим театрам, усі шукали незачеплених форм і прийомів й усі вербували молодь у трупи та у глядачі». Строкатий репертуар, де «Сакунтала» Калідаси рядувала з «Віялом» Карло Гольдоні, «Духів день у Толедо» Михаїла Кузміна — з «Весіллям Фігаро» П'єра де Бомарше, а «Сірано де Бержерак» Едмона Ростана — із «Двома світами» Тора Гедберга, не виказував жодних мистецьких переконань Таїрова, хіба що оприявнював його намагання залучити до зали

---

[1] *Рудницкий К.* Таиров и Камерный театр [...]. — с. 228.

[2] *Кугель А.* Varia. Фонарь души [...]. — с. 193.

[3] *Рудницкий К.* Таиров и Камерный театр [...]. — с. 228.

найрізноманітніші глядацькі верстви. «Нависали кольорові кросна. Горіли ліхтарики плям. Рябизною пістрявило вбрання. Рум'яно манірилися грими. Все було легко й доступно. Це подобалося публіці й не утруднювало критику», — так Ефрос дещо згодом описав час, коли Камерний театр здавався «буденно-модним»[1].

Аби трупа перетворилася «з назви <...> на явище»[2], вона потребувала концепції, визначеної Таїровим як *синтетична* сцена або ж «дійовий театралізований театр» й охарактеризована наступним чином: «Синтетичний театр — це театр, що органічно зливає разом усі різновиди сценічного мистецтва так, що в одній виставі усі нині штучно розділені елементи слова, співу, пантоміми, танцю і навіть цирку, гармонічно сплітаючись між собою, надають у результаті єдиний монолітний театральний твір»[3].

Для досягнення зазначеного результату Камерний театр витратив принаймні п'ять сезонів, долаючи цей шлях у кілька етапів, кожний з яких позначено по-своєму емблематичною виставою. На думку багатьох істориків колективу, справжнє «народження нової театральності» відбулося у виставі «Фаміра-кіфаред» за *вакхічною* трагедією відомого російського поета Інокентія Анненського (прем'єра — 2 листопада 1916 р.).

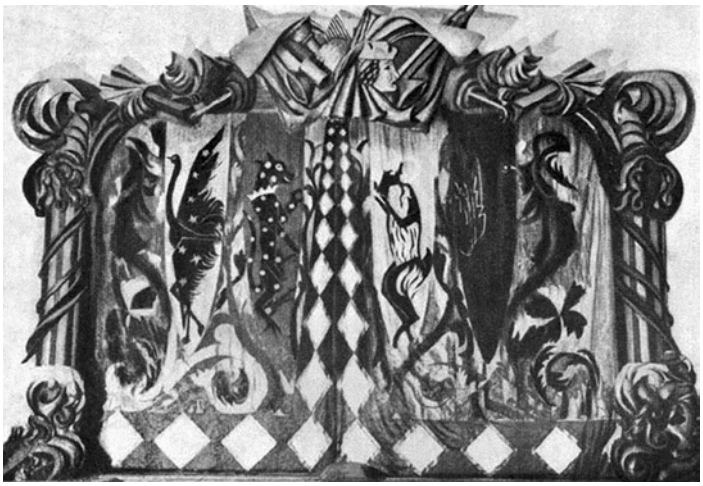
За внесення істотних змін в ідейно-художню концепцію трупи крім її мистецького очільника «відповідало нове ім'я — художниця, яка стала справді першою історичною фігурою декораційної плеяди Камерного театру <...> — Олександра Екстер». Її зусиллями навіть приміщення Камерного театру набуло *авангардистського* вигляду: «Вестибюль, сходи, фойє, зрештою, самий портал сцени було вкрито суцільним, цупким, добротним кубофутуристичним живописом, який вказував відвідувачу на те, що перед ним не епізод, а програма <...> Зсуви і "розриви" її розписів, зроблені з гарячою, сказати б — пристрасною переконливістю, охоплювали нас своїм пафосом одразу біля входу, вели нагору, супроводжували до фойє і замикалися у глядацькій залі чудовою завісою, що урочисто опадала посеред ліпного порталу кубо-барокового стилю своїми чорно-білими шашками, геральдичними звірями і темнокольоровими смугами.

---

[1] *Эфрос А.* Введение / Абрам Эфрос / Камерный театр и его художники: 1914–1934. — М.: ВТО, 1934. — с. 9, 20.

[2] Там само. — с. 21–22.

[3] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 175.



О. Екстер. Ескіз завіси Московського Камерного театру, 1916

Дивлячись на них, чекаючи початку, глядач передчував нове мистецтво, нову видовищність і новий поступ драматичної дії», — згадував один із перших істориків творчого колективу[1].

Задумані режисерсько-сценографічним тандемом технологічні інновації потребували п'єси *комбінаторного* стилю. Прислухавшись до поради одного із засновників «Цеху поетів», Сергія Городецького, Таїров звернувся до творчості Анненського[2]. «П'єса Інокентія Анненського була дзеркальним відображенням його своєрідного таланту, — зауважував Ефрос. — Його нещодавно відкрила постсимволістична молодь, і його був не проти зарахувати до своїх попередників починаючий футуризм. Анненський був справді перехідною фігурою. Він був класицистом-новатором. У ньому все було традиційним, але його традиційність уся полягала у зсувах. Його вченість еллініста, штивна у знаннях, була абсолютно модерністичною у застосуваннях <...> У "Фамірі" він об'єднав свої крайнощі: чиста античність постала у кубістичній розшарованості»[3]. Зі свого боку,

---

[1] *Эфрос А.* Введение [...]. — с. 21–22.

[2] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 221.

[3] *Эфрос А.* Введение [...]. — с. 23. Цікаво, що Осип Мандельштам вважав «Фамірукіфареда» прикладом виключно словесної творчості — підтвердженням «безмежної віри» її автора у «могутність слова». Відзначаючи вправність, з якою колега

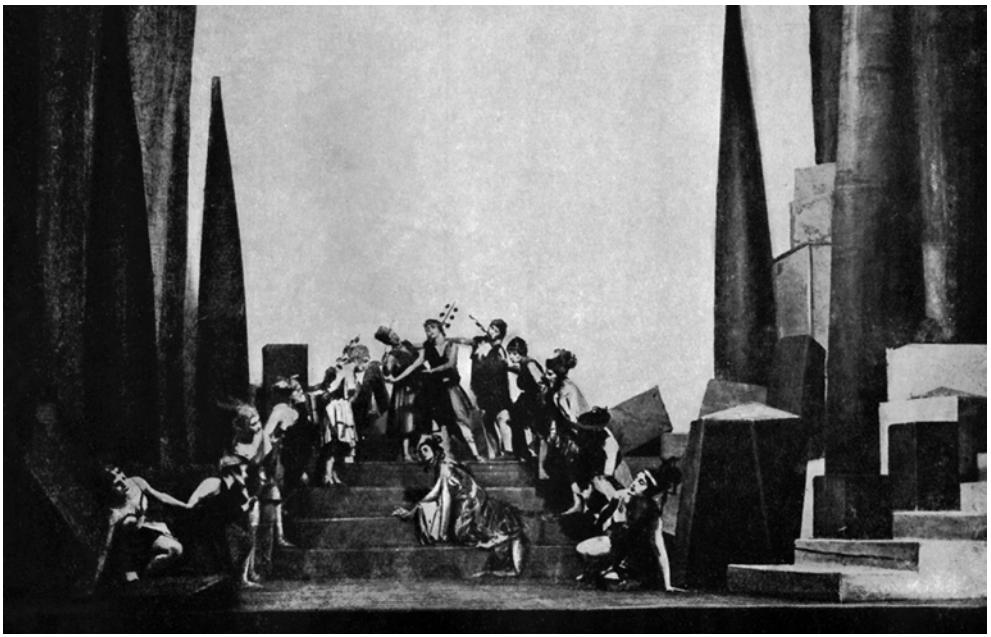
Марков також переконував, що естетико-художні особливості анненківського «Фаміри-кіфареда» дозволили Таїрову вирішити у спектаклі низку суто естетичних проблем: довести на практиці думку про значимість руху й красу звуку на сцені[1].

За поясненнями режисера, задачі, які він поставив перед собою, полягали у винайденні «нових планів сценічної побудови» та «деяких нових

по поетичному цеху «передавав словами усі відтінки кольорового спектру» (від «блякло-холодного» і «блакитної емалі» до «запилено-місячного», «білястого» і «зоревого»), він хвалив його за «чудові ремарки», що «за виразністю не поступаються тексту», а також за «перетворення на слово» мелодій тимпану і флейти, які доти перебували у «первісному стані звуку». Водночас Мандельштам відверто іронізував зі «хворобливої обережності», з якою Анненський перетворив провідну у давньогрецькій «страшній казці <... > тему кохання матері до власного сина» на «болісне почуття ліричної закоханості». Тож ставив під сумнів *театральність* «Фаміри-кіфареда» як таку / *Мандельштам О.* Слово и культура: сб. ст. / сост. и прим. П. Нерлер, вступ. ст. М. Поляков / Осип Мандельштам. — М.: Советский писатель, 1985. — с. 250.

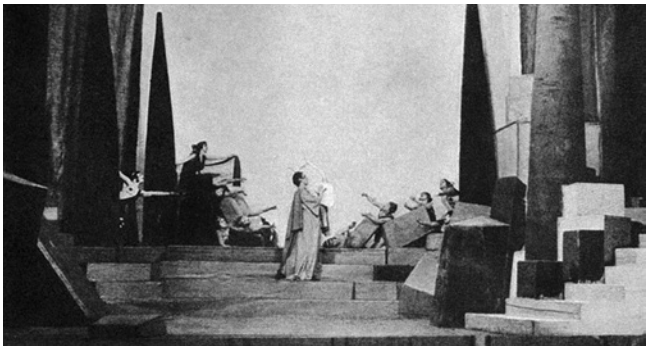
Варто наголосити: Анненський не торкнувся сюжетної канви міфу, він, натомість, змінив мотивації сторін драматичного конфлікту. У передмові до публікації твору Анненський писав: «<...> кістяк казки, що лежить в основі <...> драми "Фаміра Кіфаред", такий: син фракійського царя Філамона та німфи Аргіопи Фаміра, або Фамірід, уславився своєю грою на кіфарі, і його пихатість дійшла до того, що він викликав на змагання музи, але був переможений і покараний — позбавлений очей і музичного дару» / *Анненский И.* Стихотворения и трагедии / Иннокентий Анненский. — М.: Советский писатель, 1990. — с. 4. У його творі кіфаред стає відлюдником, який уникає плотських задоволень і діонісійських оргій за участі сатирів, вакханок та менад, бо любі йому тільки духовні радощі. Аполлона цей Фаміра вшановує не через високий статус і не за численні таланти, а, мабуть, за відчуженість, тобто за те, що олімпієць не втручається ні у божественні, ні у мирські справи, залишаючись споглядальником / *Хрусталева О.* Эволюция героя в драматургии Иннокентия Анненского / Ольга Хрусталева // Русский театр и драматургия эпохи революции 1905–1907 годов: сб. науч. труд / редкол. А. Альтшулер и др. — Л.: ЛГИТМиК, 1987. — с. 69 // код доступа: annensky.lib.ru. У такій конфігурації конфлікту змагання із блискучою та байдужою музою ліричної поезії Евтерпою виглядає радше як втілення божевільної мрії, відчайдушна спроба смертного зрівнятися з богами, ніж як вияв шаленої самозакоханості або невситимої пихи. Так само раптове кохання німфи Аргіопи до сина та її рішення занапастити «зачарованого музами» Фаміру, мабуть, навіяні уславленими жіночими образами Еврипіда, якого Анненський перекладав упродовж усього творчого життя, видається способом (можливо, не надто успішним) додати сюжету дієвості, дещо увиразнити конфліктну лінію *ззовні*.

[1] *Марков П.* О Таирове / *Марков П.* О театре: в 4 кн.; Кн. 2 [...]. — с. 85.



1

2



3

«Фаміра Кіфаред»
І. Анненського. Московський
Камерний театр, 1916

1. Сцена стансів Фаміри
2, 3. Сцени з вистави

прийомів акторської майстерності»[1]. Він мав намір «перебудувати» п'єсу на інших ритмічних засадах, зіштовхнувши «вакхічні та сатиричні моменти вистави, у чиїх шалених переплетіннях виникала і назрівала позбавлена кохання трагедія Фаміри», із «повільною течією аполлонійського ритму», що звучав в образі кіфареда[2]. Для візуалізації цього складного сценічного задуму він потребував художника, «особливо чутливого» до «дієвої стихії театру». Саме такого сценографа Таїров знайшов в Олександрі Екстер.

Як і Казимир Малевич у футуристичній опері «Перемога над сонцем» (1913), Екстер скористалася у «Фамірі-кіфареді» з *архітектурності* кубізму: *зламавши* планшет сцени, організувала низку широких і різновисоких, зручних для групування масових сцен ігрових майданчиків[3]. На них мисткиня встановила кілька кубів і конусів, що «великими, зглуха-пофарбованими, чорно-синіми глибами піднімалися і сповзали сходами сцени», утворюючи разом «добротну і серйозну» кубістичну композицію[4]. Однак, на відміну від малевичевої *заумної* сценічної архітектури, чия образність вимагала окремого пояснення, «нагромадження кубічних та пірамідальних форм легко асоціювалося з уявленням про ту скелясту і дику місцину, де розгорталася дія ліричної трагедії Анненського. Конусоподібні форми та обеліски, що височіли обабіч сцени, можна було сприйняти як геометризований образ типових для еллінського пейзажу пірамідальних тополь»[5].

За Ефросом, дві «течії об'ємів <...> відповідали двом планам трагедії Анненського і двом ритмам режисури Таїрова. "Аполлонійська статика" тримала центр урочистими сходами, замкненими кипарисоподібними конусами; "діонісійська динаміка" визначала фланги скатами і кубами, що видерлися на ребра; перша передавала глядачеві величавість Фаміри; друга — непосидющість сатирів і вакханок; глибина сцени грала партитурою тонко і рухливо пофарбованого світла»[6]. Композиційно оформленим Екстер «фатальним зіткненням двох культів, що насичують собою всю

---

[1] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 102.

[2] Там само. — с. 163.

[3] *Рудницкий К.* Таиров и Камерный театр [...]. — с. 223.

[4] *Эфрос А.* Введение [...]. — с. 24.

[5] *Державин К.* Книга о Камерном театре: 1914–1934 / Константин Державин. — Л.: Художественная литература, 1934. — с. 8 // код доступа: teatr-lib.ru.

[6] *Эфрос А.* Введение [...]. — с. 24.

трагедію Фаміри-кіфареда»[1], режисер знайшов відповідний пластичний вираз. На широких центральних сходах в'юнилися тіла вакханок, довкола них стрибали та перекидалися сатири, підхоплювали їх на руки і з переможними криками уносили геть[2]; в інших епізодах сатири видиралися на кипариси, а до скелястих каменів гармонійно припадала велична і скорботна фігура головного героя. Широкі й плавні жести Фаміри й екстатично і пристрасно підняті вгору руки вакханок відповідали простим, суворим і величним вертикалям кипарисів[3].

Кольорова композиція вистави сполучала чорний та золотий на сірому тлі. Золотим кольором позначалося спрямування Фаміри до олімпійської вершини, до сонячного Аполлона і музичної гармонії, чорний — передавав трагедію осліплення кіфареда; «нейтральне обарвлення усієї сценічної конструкції нагадувало про буру сірість каменистих пейзажів Фракії, Аттики та Пелопоннесу»[4].

Вбрання персонажів — яскравого, напористого, завихреного за кроєм та барвами «носія динамічного начала»[5] — Екстер стилізувала під розписи (кольорові малюнки на темному тлі) етруських сосудів. На згадку про давньогрецькі театральні дійства провідні виконавці та хористи взули котурни.

Несподівано для багатьох свідків сценічного дійства іншим елементом його *еллінського колориту* стала фактура людського тіла, на якому «костюму майже не було»[6]. Тобто «усі хітони, пеплоси і хламиди (малиново-червоні у менад) ледве прикривали голі тіла акторів та актрис»[7], до речі, викликаючи іронію у декого з рецензентів — мовляв, «п. Таїров роздягнув

---

[1] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 163.

[2] *Тугендхольд Я.* Письмо из Москвы / Яков Тугендхольд // Аполлон. — 1917. — № 1. — с. 72 // код доступа: annensky.lib.ru.

[3] *Канатьева А.* «Фамира-кифарэд» на сцене Московского Камерного театра / Анна Канатьева // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855–1909: Материалы научно-литературных чтений. — М.: ЛИ им. А.М. Горького, 2009. — с. 250 // код доступа: annensky.lib.ru.

[4] *Державин К.* Книга о Камерном театре [...]. — с. 53.

[5] *Эфрос А.* Введение [...]. — с. 24.

[6] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 176.

[7] *Рудницкий К.* Творческий путь Таирова / Режиссерское искусство А.Я. Таирова: К 100-летию со дня рождения: сб. ст. / ред. К. Рудницкий / Константин Рудницкий. — М.: Искусство, 1987. — с. 13.

вакханок і сатирів "зовсім як у Греції"»[1]. Насправді «сильно оголені» акторські тіла наштовхнули режисера на думку «підкреслити рельєф м'язів тонкими розтушованими лініями. Це дало чудовий ефект. Мальованих ліній із зали, звісно, не було видно, але тіл*а* укрупнилися, здавалися особливо міцними». Разом із *графічним* гримом («підкреслювалися тільки очі та брови, тон обличчя залишався природній, свій»), *особливо важкими*, уповільненими жестами та гортанною, низькотембральною мелодекламацією анненківського вірша це справляло абсолютно несподіване і сильне враження на публіку[2].

Не забуваймо також про еротичний *підклад* міфу, про «тріумфуюче шаленство вакханалії»[3], про яке, схоже, повсякчас пам'ятали режисер та художник вистави. Якщо переглянути ескізи створених Екстер костюмів вакханок, погляд обов'язково наштовхнеться на груди — виразний декоративний елемент їхнього вбрання. Звісно, прямо оголити на сцені жіночі бюсти Таїров не наважився, але в одному з епізодів вакханки пускалися в екстатичний танець у костюмах із накладними бюстами, позначеними «звабливими кривавими цятками сосків», вкотре засоромлюючи особливо цнотливих критиків[4].

Світлову партитуру спектаклю Таїров неодноразово називав істинним сценічним дивом, а її творця, Олександра Зальцмана — «чародієм світла, який відав його чудові таємниці, що ними він із щедрою готовністю справжнього художника захотів збагатити мою роботу»[5]. Про обставини запрошення митця до співпраці з Камерним театром дізнаємося від Аліси Коонен: «Іще у часі нашої спільної мандрівки до Парижу хтось розказав Таїрову про урочистості у Хеллерау, зазначивши, що успіху цих святкувань сприяло спеціальне освітлення такого собі Зальцмана. Пригадавши цю розмову, Олександр Якович вирішив за всяку ціну розшукати Зальцмана <...> Незабаром Зальцман з'явився у нас у театрі». За прикладом згаданих постановок Адольфа Аппіа в «Інституті музики та ритму»

---

[1] *Королевич В.* [*Королев В. В.*]. Камерный театр / Влад Королевич // Рампа и жизнь. — 1916. — 13 декабря. — с. 11 // код доступа: www.litfund.ru.

[2] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 231.

[3] *Королевич В.* [*Королев В. В.*]. Камерный театр [...]. — с. 11.

[4] *Тугендхольд Я.* Письмо из Москвы [...]. — с. 72.

[5] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 171.

«Фаміра Кіфаред» І. Анненського. Московський Камерний театр, 1916. Сцена з вистави

Еміля Жак-Далькроза у Хеллерау, він запропонував використати «розсіяне світло, таке, як справжнє, що нас оточує», аби створити враження «чистоти повітря та розширити сценічний простір»[1].

Коли під час репетицій Зальцман уперше презентував свою «дивовижну систему», присутні стали свідками того, як сценічна «коробка, що була майже незмінною труною для багатьох пошуків, у німому безсиллі розступалася перед потужними потоками світла, яке насичувало макет, і ось уже зникали стіни і розливчаста світлова атмосфера змінювала своє забарвлення, відгукуючись на щонайменший натиск керуючого важеля»[2]. На кону він відмовився від рампи, бічних софітів і прожекторів, натомість, розташував за нейтральним полотняним горизонтом комбінації ламп, у такий спосіб насичуючи сценічний простір то легким і радісним, то похмурим світлом[3] і «навіюючи ілюзію повітряної безкінечності»[4]. «Задній фон — біле

---

[1] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 230, 227.

[2] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 172.

[3] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 227.

[4] *Тугендхольд Я.* Письмо из Москвы [...]. — с. 72.

полотно. На ньому то блакитне, то рожеве світло», — занотував після перегляду вистави літературознавець Дмитрій Усов[1]. За Тугендхольдом, задник «насичувався великим різноманіттям відтінків від місячно-блакитних і помаранчево-опалових до багрово-червоних»[2]. «Пристосування, облаштовані Зальцманом, виявилися дуже вигідними для вистави: у "тональному світлі" сходи, куби і конуси Екстер виглядали монументальніше, костюми яскравіше, рухи акторів — помітніше <…> Особливо вигравали у такому освітленні угруповання менад і сатирів», — стверджував Рудницький[3].

Музику до вистави написав французький композитор Анрі Фортер, який у 1915–1920 рр. співпрацював із Камерним театром. Маловідомий у себе вдома музикант, він знайшов у Росії другу батьківщину і «став одним із найпалкіших прихильників режисури Таїрова»[4]. А той побачив у Фортері композитора, здатного зробити так, аби «самовладне мистецтво театру зазвучало з усією невичерпною повнотою його багатогранних можливостей, аби творча палітра актора заграла новими хвилюючими фарбами»[5].

Щоправда, деякі рецензенти заявили, буцімто музика у спектаклі була майже непомітна — становила всього лише звукове тло сценічних подій. На думку оглядача «Театральной газеты», «класичне вбрання драми, кубічна постановка у декораціях та імпресіоністична музика Фортера — все це якось не ув'язується у струнке ціле»[6]. Здається, лише егофутурист Владимир Корольов вважав, що «музичні супроводи А. Фортера <…> дуже яскраво ілюстрували ритми Анненського» і що у них «для музиканта було що відзначити і чим захопитися: тонкістю гармоній, смаком, оркестровкою, майстерністю автора, який зумів у мінімальний оркестр влити міць і силу колориту»[7].

Цитований вище кореспондент «Театральной газеты» слушно зауважив, що трагедію Анненського побазовано лише на трьох образах: Фаміри,

---

[1] Цит. за: *Канатьева А.* «Фамира-кифарэд» на сцене Московского Камерного театра […]. — с. 249.

[2] *Тугендхольд Я.* Письмо из Москвы […]. — с. 73.

[3] *Рудницкий К.* Таиров и Камерный театр […]. — с. 224.

[4] *Коонен А.* Страницы жизни […]. — с. 245.

[5] *Таиров А.* О театре […]. — с. 135.

[6] Театральная газета. — 1917. — № 1. — с. 9 // код доступа: https://project1917.ru.

[7] *Королевич В.* [*Королев В. В.*]. Камерный театр […]. — с. 11 […].

німфи і хору[1]. За споминами учасників вистави та рецензентськими відгуками, Таїров не торкався власне тексту, натомість, серйозним чином переакцентував його. Згідно з режисерським поглядом на історію Фаміри, навіть осліплений і позбавлений таланту, кіфаред залишався нескореним і непримиреним. Тож виклик, кинутий митцем Фамірою в обличчя богам, у проблематиці спектаклю важив більше, ніж кара, що сподіялася після цього. Ось чому в епілозі герой Церетелі «не втрачав цілковитого самовладання: так само твердою була хода сліпого Фаміри, так само величавими були його рухи, так само гордовито звучало мовлення. Він продовжував сперечатися з небом»[2].

Слід пам'ятати, що саме «Фамірою-кіфаредом» почався той трагедійний напрям репертуару Камерного театру, що уславить згодом цей сценічний колектив. Тому Таїров не лише розробляв внутрішній зміст кожного образу п'єси Анненського, а й наполегливо шукав особливе мовлення і жести, формально відповідні характеру трагедії[3]. Побутове мовлення точно не годилося, декламацію режисер категорично заперечував. Він уважав, що трагедійне мовлення мусить бути простим, строго підпорядкованим емоції, проте, обов'язково зберігати ритм вірша. Однак звучні та красиві рядки Анненського місцями відзначалися деякою зарозумілістю, що заважала акторам вільно висловлювати почуття своїх героїв. Аби зарадити цій проблемі, Таїров запропонував їм (зосібно виконавцю ролі Фаміри Ніколаю Церетелі) у надскладних місцях не підкреслювати текст, але підсилювати емоцію й пластично увиразнювати цей момент дії.

Особливо скрупульозно режисер шукав форму для стансів Фаміри: маючи на меті «показати тут злет натхнення митця, який живе у світі поезії та музики, митця, який у своїй творчості спілкується з богами», він в окремих місцях читання віршів переводив у напівспів і речитатив[4]. Судячи з відгуку Абрама Ефроса, бажаного результату було досягнуто: «<…> як вразив нас речитативно-наспівний контрапункт, на якому молодий Церетелі, високий, тонкий, аполлінічно-строгий на синьому ефірі сценічної глибини, підносив свої незрозумілі, проте, хвилюючі станси: "Долго хранил

---

[1] Театральная газета. — 1917. — № 1. — с. 9 […].

[2] *Рудницкий К.* Творческий путь Таирова […]. — с. 15.

[3] *Коонен А.* Страницы жизни […]. — с. 240.

[4] Там само.

ты Адмету стада — Адмету стада, — о бред! — Ты ль друзей — Кифаред — покидаешь когда?" і т. д.; протяжний метал його голосу пам'ятний донині»[1].

Ретельно розроблений пластичний малюнок мав оприявнити й *метафізичний* сенс образу кіфареда — персоніфікації духовної сутності митця — аскета, відлюдника, котрий «зрікся землі й зависнув у повітрі»: «Фаміра не відчуває свого тіла (живучи духом), і тому рухи його механічні, розсіяні, байдужі <...>», — занотував режисер у записнику під час репетицій[2]. Переглянувши виставу, рецензенти зійшлися на думці, що роль Фаміри дуже пасувала Ніколаю Церетелі — «одному з найзнаменитіших акторів трупи, високому, гнучкому, з глибоким голосом і владним жестом»[3]. Його «потужний, красивий голос, пластична виразність тіла мимоволі привертали увагу», — свідчив кореспондент фахового видання[4]. «Головна перевага Церетелі — красиві руки, широкий жест, пластичність поз», — вторив йому Яків Тугендхольд[5]. «Дуже сильне, глибоке враження справляла повільна, плавка хода сліпого Фаміри, його царствені рухи, підкреслені спокійними, широкими сходами», — пригадувала згодом багатолітня партнерка Церетелі[6].

Навіть ті оглядачі, кому режисерська увага до зовнішнього малюнку титульної ролі здалася надмірною, висловлювали зауваження доволі обережно. «Багато що у Церетелі побудовано на зовнішньому, і від того місцями відчувався холодок. Обпікаючого темпераменту немає, а, можливо, лише досі немає», — писав кореспондент «Театральной газеты»[7]. «Церетелі дав

---

[1] *Эфрос А.* Введение [...]. — с. 23.

[2] Цит. за: *Иванов В.* Размышляя о «Федре» / Вячеслав Иванов / Режиссерское искусство А. Я. Таирова [...]. — с. 97.

[3] *Рудницкий К.* Творческий путь Таирова [...]. — с. 15.

[4] Театральная газета. — 1917. — № 1. — с. 9 [...].

[5] *Тугендхольд Я.* Письмо из Москвы [...]. — с. 74. «Хіба не кінематограф, через безмовну школу якого пройшов артист, надав йому цього досвіду, якого так бракує артистам, котрі виросли на чеховських "переживаннях"?» — ставив дописувач риторичне запитання. Він мав рацію — на момент роботи над образом Фаміри у доробку актора нараховувалося з півтора десятка кіноролей. Проте, нагадаємо, що перші уроки пластики Церетеллі отримав 1912 р. у «Німецькому театрі» Макса Рейнгардта, де брав участь у виставах «Цар Едіп» Софокла та «Сумурун» Фрекзи.

[6] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 240.

[7] Театральная газета. — 1917. — № 1. — с. 9 [...].

образ Фаміри, може, занадто блякло окреслений, проте, сповнений тихої благородної щирості. Трагічною елегією залишилася у пам'яті сцена осліплого кіфареда з білим камінням <…> У нього чарівлива посмішка, що передає зіркову тугу», — свідчив Владимир Корольов[1].

Водночас відверто та недвозначно ті ж рецензенти заперечили роботу Н. Коллен у ролі Німфи. Буквально все: від зовнішності («Німфа Коллен — вульгарна, із жорстким профілем»[2]), пластики, жестикуляції та декламації («Вічно юна німфа — все це не під силу пані Коллен, яка читала з пафосом і позою псевдокласицизму»[3]; «Радше, це була гра під трагічний пафос, ніж справжній пафос, і у тоні, поставленому на ходулі, і у жесті, підкреслено-роковому»[4]) до вияву душевних порухів героїні («Пані Коллен німфа, загалом, не удалася. Надто вже згустила фарби, дуже натиснула, форсувала артистка[5]; «Німфа зіграна із вульгарним псевдотрагізмом, із великим галасом, крізь який не чути було зворушеної душі»[6]), — їх не задовольнило. Мало не єдиним вдалим моментом ролі оглядачі вважали монолог Німфи — Н. Коллен про двох сестер.

Переважно негативно поставилася критика й до «хорового начала» «Фаміри-кіфареда». «Мімічні сцени, танці вакханок і сатирів посідали у спектаклі значне місце», — свідчила Коонен. Однак учасникам цих епізодів тривалий час не вдавалося вирішити «важке завдання», поставлене Таїровим, — «виявити у своєму виконанні первісне, архаїчне начало давнього міфу, первозданну варварську стихію вакхічного, майже тваринного темпераменту». «Замість цілісного почуття, що походило від чистої та неприборканої фізичної сили, вакхічні ігри забарвлювалися якимось сучасним сексом», — згадувала актриса. Лише після довгих репетицій і спеціальних тренувань у характері акторських рухів нарешті з'явилося те дике,

---

[1] *Королевич В.* [*Королев В. В.*]. Камерный театр […]. — с. 11 […].

[2] Цит. за: *Канатьева А.* «Фамира-кифарэд» на сцене Московского Камерного театра […]. — с. 256.

[3] *Королевич В.* [*Королев В. В.*]. Камерный театр […]. — с. 11 […].

[4] Театральная газета. — 1917. — № 1. — с. 9 […].

[5] Там само.

[6] *Эфрос Н.* «Фамира-Кифарэд» / Николай Эфрос // Речь. — 1916. — 12 ноября. — № 312 // код доступа: annensky.lib.ru.

варварське начало, якого шукав режисер[1]. Проте, здолавши одну перешкоду, Таїров не впорався з іншою — не зумів у пластиці хору гармонійно поєднати статичні та динамічні елементи. Менади, натомість, то завмирали у томливо нерухомих, майже скульптурних позах, утворюючи «статуарні групи»[2], то буквально вибухали екстатичними рухами[3]. Не поталанило йому наситити ці епізоди *правильними* емоціями, тож досвідченому Сергію Глаголю здалося, що «менади, роздягнені ззовні, залишилися запнутими на всі ґудзики зсередини»[4]. Думку відомого критика підтримував кореспондент «Театральной газеты»: «У хорі менад приваблювала його мальовнича частина. Його (Таїрова — *М. Г.*) цікавила маска менад, їхня лінія, їхня фарба, і значно менше те їхнє узагальнююче-психологічне начало, що мав на увазі Анненський. У такій трактовці менади стали якоюсь вклейкою до трагедії, неумотивованою, незрозумілою»[5].

Прем'єрний показ «Фаміри-кіфареда» Анненського 2 листопада 1916 р. публіка зустріла «без зовнішніх ознак схвалення», лише «шанувальники і друзі театру наговорили Таїрову та акторам багато хороших, навіть захоплених слів». Відгуки, що з'явилися у пресі наступного дня, стверджувала Коонен, були на диво одностайно схвальними. Мовляв, навіть Ніколай Ефрос, стійкий прихильник мистецтва Художнього театру, писав про виставу як про цілковиту перемогу[6]. Насправді ж рецензенти висунули чимало претензій до «Фаміри-кіфареда». Та куди важливіше, що віднині таїрівський сценічний колектив відзначився в їхніх очах «лица необщим выраженьем». Цитований вище оглядач «Театральной газеты» підсумував отримані враження так: «Це вистава не без помилки, але вистава великого розуму, що змушує цікавитися Камерним театром»[7]. «Постановка "Фаміри-кіфареда", безумовно, найзначніше явище початку сезону. Я зовсім не маю на увазі, що вистава виправдала усі покладені на неї надії —

---

[1] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 244.

[2] *Глаголь С.* [*Голоушев Сергей*]. «Фамира-кифаред» / Сергей Глаголь // Утро России. — 1916. — 9 ноября // код доступа: annensky.lib.ru.

[3] Театральная газета. — 1916. — 13 ноября. — № 46 [...].

[4] *Глаголь С.* [*Голоушев Сергей*]. «Фамира-кифаред» [...].

[5] Театральная газета. — 1917. — № 1. — с. 9 [...].

[6] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 246.

[7] Театральная газета. — 1917. — № 1. — с. 9 [...].

надто своєрідний був задум, надто складною є драма Анненського сама по собі, надто несприятливо для великих затій у наш воєнний час, аби все вийшло так, як передбачалося. Проте, саме зважаючи на перераховані обставини, навіть недоліки вистави цікаві, а самий факт її значущий», — писав й авторитетний Тугендхольд[1].

На думку Маркова, спектакль за *вакхічною* трагедією Анненського ознаменував закінчення *вступу* в історію Камерного театру. Далі почався «період розробки й закріплення театральних, специфічних, лише йому притаманних прийомів творчості»[2]. Таїров назвав сезон 1917/1918 рр. часом остаточного розриву водночас із *натуралістичним* та *умовним* коном й орієнтації на *театр емоційно-насичених форм*[3].

Судячи з передпрем'єрного інтерв'ю очільника трупи газеті «Театр», новому художньому курсу, яким відтоді прямував Камерний театр, відповідала біблейська трагедія Оскара Уайльда «Саломея». Дещо згодом він заявить, що у виставі, прем'єра якої відбулася 22 жовтня 1917 р., буцімто втілилося «наше суб'єктивне сприйняття революційної дійсності», а боротьбу з «релігійними масками» (обрядами, забобонами, традиціями тощо) ототожнить з «революційним поваленням божества в ім'я життя, в ім'я плоті, в ім'я плодючості життя»[4]. Коонен, зі свого боку, свідчила, що «Таїрова захоплювала у цій п'єсі її бунтарська стихія, кипіння сильних, неприборканих пристрастей. Люта переконаність Іоканаана, нестямні суперечки Ірода з фарисеями та садукеями, нарешті, шалене, язичницьке кохання Саломеї до пророка — ось те, на чому будував спектакль Таїров, спростовуючи напруженістю емоційної стихії примхливість уайльдівського стилю»[5].

Аналізуючи наступну роботу тандему Таїрова та Екстер, Абрам Ефрос також вважав серйозною проблемою «вишукану риторичність» трагедії, «де холодна добірність слів суперечила кривавій дії». Тож, на переконання театрознавця, текст «Саломеї» «міг би стати радше канвою для рухів і жестів, ніж партитурою для точного сценічного відтворення», а це означало,

---

[1] *Тугендхольд Я.* Письмо из Москвы [...]. — с. 74.

[2] *Марков П.* О Таирове [...]. — с. 86.

[3] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 183.

[4] Там само. — с. 249.

[5] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 237.

що «зовнішність вистави наперед ставала важливішою за її сутність» і що «актори мусили йти за Екстер, а не за Уайльдом»[1].

Екстер вкотре «просто і доцільно» облаштувала не надто підходящий для велелюдної *історичної* вистави сценічний майданчик Камерного театру: від рампи вгору вели сходи, основні події відбувалися на узвишші. Сцена ділилася навпіл: праворуч — палацова тераса, огороджена трьома або чотирма масивними колонами і ніби замкнена вузькими гвинтовими сходами. Тут на передньому плані розташовувалися Ірод, Іродіада, царський почет і римські посли. Позаду, на невеликому узвишші, вишукалися фарисеї та садукеї. Лівий бік сцени ніби заключав у собі той замкнутий світ, в якому живе Саломея: сумна й самотня при кривавому дворі тетрарха, вона трепетно тягнеться до чогось іншого — доброго та світлого[2]. За твердженням сучасного дослідника світової сценографії, у конструкції простору сцени художниця презентувала *пізню античність*, «інтерпретовану в дусі передроманського стилю й в інтер'єрно-архітектурній формі такого собі храму: стиснуті пропорції ранньохристиянських катакомб, пригніченість, масивність колон і щаблів, що вели на сцену звідкілясь згори, ніби у підземелля»[3].

На відміну від напівоголеної фактури «Фаміри-кіфареда», «костюмна сюїта» «Саломеї» була «масивною, громіздкою». Крім яскравих тканин переважно чорного, золотого та криваво-червоного кольорів Екстер застосувала для своїх *костюмів-будов* тонкі металеві каркаси, обручі та фанеру. Рудницький вважав джерелом натхнення мисткині художні ідеї Леона Бакста, реалізовані у виставах «Російського балету» Дягілєва: Екстер «підхопила та перетворила», по-перше, бакстівську ідею «монументального костюму», по-друге, його «готовність розмістити яскравий костюм на яскравому тлі». Вона «впритул зімкнула костюм і тло, перетворила театральний костюм на фрагмент сценічної архітектури, що рухається разом із актором»[4].

Ірода, Іродіаду та царський почет художниця вбрала у нефарбоване полотно; однак, завдяки відповідному освітленню складалося враження

---

[1] *Эфрос А.* Введение [...]. — с. 24–25.

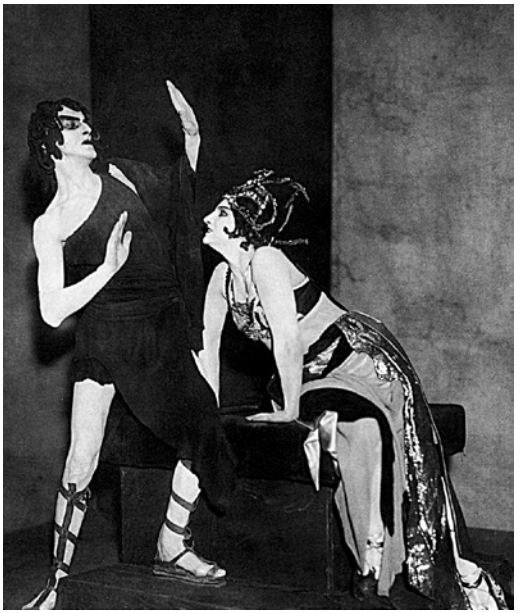
[2] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 251.

[3] *Березкин В.* Таиров и художники / Виктор Березкин / Режиссерское искусство А.Я. Таирова [...]. — с. 74.

[4] *Рудницкий К.* Творческий путь Таирова [...]. — с. 28.

1

2



3

4

«Саломея» О. Уайльда.
Московський Камерний театр, 1917

1. Сцена з вистави
2. Саломея — А. Коонен
3. Саломея — А. Коонен, Іоканаан — Н. Церетелі
4. Ірод — І. Аркадін

багатства та пишності костюмів. Старанно уникаючи, словами Таїрова, *галантереї*, Екстер основою костюму для танцю Саломеї зробила коротку спідницю із чорного дерев'яного намиста, нанизаного на грубу, зав'язану вузлами мотузку. Ця архаїчна деталь враз позбавила вбрання царівни штампів популярного на тогочасній російській естраді *танцю семи покривал*.

Виразною деталлю зовнішнього вигляду персонажів стали перуки з оксамитової синелі. Укладена у чіткі скульптурні форми, вона вражала надзвичайним блиском і красою, а з глядацької зали виглядала як натуральне волосся. Яскраво-малинова перука Іоканаана підкреслювала несамовиту вдачу біблійного пророка; надзвичайно красивою була блискучо чорна перука Саломеї, що тонкими прядками ніби зміїлася вздовж обличчя царівни[1].

Ефрос звернув увагу на те, що характерну для *вакхічної* драми «статику кубізму» Екстер у *біблейській* трагедії змінила на «динаміку абстрактних форм»: «"Саломея" вирішувалася як капітальна сюїта "спливаючих" кольористих площин. Плинність дії відображалася у плинності декораційних елементів. Вони нічого не зображували. Вони були самі по собі. Їхні зсуви були живописною атмосферою, якою дихав розвиток п'єси <...> У напівтемряві сцени пливли барвистості полотнищ, й їхні форми відображалися, зіштовхуючись або відштовхуючись, у масивах людських фігур, що складали об'ємні єдності та членування»[2].

Вирішення мисткинею важливої *проблеми динамічних зсувів сценічної атмосфери* Таїров визнав найпліднішим результатом їхньої співпраці над уайльдівською п'єсою: «Коли у мелодію розпочатої дії раптово, ніби грізне попередження, ніби перший поклик невідворотної загибелі, вривається лунка мідь шалених пророцтв Іоканаана, перед глядачем у співзвуччі з їхнім тріпотливим ритмом розсувається чорно-сріблясta завіса, відкриваючи фатальне водоймище, як відчиняється у храмі золота брама, коли чути голос господній. Згодом, коли накопичена мірою розвитку дії динамічна енергія знову отримує вирішення у несподіваному вигуку Саломеї: "Я танцюватиму для тебе, тетрарху", — хтивий зойк радості, що виривається з Іродових грудей, роздирає у своєму тріумфуючому

[1] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 252–253.

[2] Там само. — с. 26.

русі задню завісу сцени і разом із хвилями заколисаного ефіру уносить її вбік, оголюючи закривавлену п'яними променями місяця червону завісу танцю й смерті. Аж ось завершується чорна меса місяця й крові, й дрижачий Ірод кидає на збожеволілу від поцілунку кохання та смерті Саломею немилосердні щити своїх вояків, і, зливаючись із лебединою піснею розчавленої царівни, вібрують у повітрі чорні крила спущених стягів, ніби кинутий місяцем поховальний балдахін над стуленою щитами гробницею Саломеї»[1]. «Декорація будувалася з прямих шматків тканини різної величини і форми, різнокольорових й по-різному освітлених. Вони то з'являлися, то щезали, обмежуючи або розширюючи сценічний простір. Їхні рухи визначали емоційний тонус дії. Наприклад, коли закоханий у Саломею Сирієць вражав себе мечем у груди, світла срібляста смуга, на тлі якої йшла сцена, раптом звивалася догори, єдина світла пляма щезала, і фігура мертвого юнака поринала у темряву. Так само змінювалася атмосфера дії під час суперечки Ірода з іудеями, коли при згасаючому світлі рухливі форми ніби замикали простір, підкреслюючи похмуру, тупу одержимість фанатиків», — *прозаїчнішою* мовою доповнювала таїрівську замальовку Коонен[2].

Марков свідчив, що *живі* декорації «Саломеї» «кореспондувалися зі сценічними подіями»[3]. Ефрос, навпаки, стверджував, що «у тому радикальному рішенні, яке дала Екстер, "мови відповідностей" не відбулося». Втім, він теж визнавав, що «угруповання, ритм руху, музичність вимови, особливо у втілювачки центрального образу — Коонен» були чудові[4]. А це означало, що Таїров таки досяг бажаного результату. Режисер добре усвідомлював, що в уайльдівській трагедії немає звичного розвитку провідної теми та звичайного діалогу, а є, натомість, мелодико-ритмічний плин емоцій та інтонаційні лейтмотиви. Тож його найперші зусилля спрямовувалися до того, аби відчути «ритмічне биття п'єси, почути її звучання, її гармонію» і дати «оркестровку всієї речі (контрабаси вояків, флейта молодого сирійця, гобой Саломеї, дзвінка мідь Іоканаана тощо)». Далі «музика, світло, фарби, динамізм сценічної атмосфери» узгоджувалися

---

[1] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 226.

[2] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 252.

[3] *Марков П.* О Таирове [...]. — с. 86.

[4] *Эфрос А.* Введение [...]. — с. 27.

з «динамікою розвинутих сценічних акторських образів» і «партитурою» їхнього «руху у просторово-часових відносинах»[1].

Строгі та лаконічні таїрівські мізансцени насамперед викреслювали лінію трагічного протистояння Іоканаана та Саломеї. Наскільки перший мав цілісну вдачу — демонстрував гідні прикладу вірність моральним принципам і релігійний стоїцизм, настільки ж друга була сповнена найскладніших внутрішніх суперечностей. Успадкувавши від Іродіади її безугавний еротизм, вона водночас таїла у душі цнотливість та дівочу чистоту. Внутрішня боротьба двох протилежних стихій й визначала образ царівни. У ніжну дівочу закоханість, раптово пробуджену пророком, бурею вривалася шалена язичницька пристрасть, занурюючи її у безодню захвату, відчаю та жаху[2]. «Аж ось майже сакраментальним жестом Саломея підводить руки до очей, благоговіючи перед явленим їй божеством. “Я закохана у твоє тіло”, — молитовно вимовляє царівна, немов осліплена появою Бога. І тієї ж миті, ніби від розгубленості та жаху, її руки починають звиватися, готові опутати й до смерті стиснути у своїх кільцях намічену жертву», — так описував зустріч Саломеї (Аліса Коонен) та Іоканаана (Ніколай Церетелі) літературознавець Леонід Гроссман[3].

Кульмінація образу царівни наставала під час танцю семи покривал (композитор — І. Гютель, балетмейстер — М. Мордкін). За версією Камерного театру, Саломея погоджувалася танцювати не тому, що хотіла звабити тетрарха, а щоб отримати у нагороду голову пророка. Немилосердна пристрасть, жорстоке кохання до Іоканаана в її рухах ніби схрещувалося з ненавистю до хтивого Ірода. Вгорнута у довгі прозорі покрови, з-під краю яких ледь виднілися пальці голих ніг, Саломея — А. Коонен дуже повільно виходила на кін, ніби поринувши у роздуми про власну долю або у передчуття близької загибелі. Аж раптом, рішуче скинувши на сходи перше покривало, царівна починала танцювати, знімаючи кожний покрив з інакшим емоційним смислом: один — із тріпотливою ніжністю, молитовно розпластуючись підлогою, ніби подумки звертаючись до Іоканаана, інший — у пориві пристрасного кохання, третій — ніби кидаючи свою ненависть

---

[1] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 213, 250.

[2] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 251.

[3] *Гроссман Л.* Алиса Коонен: Очерк сценической деятельности / Леонид Гроссман. — М.-Л.: Academia, 1930. — с. 18.

«Саломея» О. Уайльда. Московський Камерний театр, 1917

1. Сцена з вистави
2. Іоканаан — Н. Церетелі

1

2

у потворне Іродове обличчя... Коли актриса простягала руку, аби зняти з грудей останню пов'язку, на сцені згасало світло й у цілковитій темряві чувся лише хрипкий шепіт Ірода: «— А-а-а, це чудово! Це чудово!...». За мить світло знову вмикалося, і публіка бачила Саломею — А. Коонен біля водоймища у вбранні з грубої срібної парчі[1].

Проте чим ближче до фіналу, тим частіше вигляд Саломеї — А. Коонен із напіввідкритим ротом, із несвідомо розгнузданими рухами, з волею, підкореною сліпому бажанню, буквально жахав оточуючих і публіку, ніби виправдовуючи Іродів наказ «задушити цю жінку»[2]. Тримаючи у руках відрубану голову пророка, царівна, торжествуючи, вигукувала: «Я поцілувала твого рота, Іоканаане, я поцілувала твого рота!» — і звертала ся до страченого на її вимогу Іоканаана зі словами кохання і ніжності. Коли ж озброєні важкими щитами Іродові вояки насувалися на неї з усіх боків, аби виконати наказ тетрарха, публіка бачила знесилену й упокорену Саломею, яка змирилася зі своєю смертю[3]. Бо ж поцілунок

---

[1] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 251–252.

[2] *Марков П.* Алиса Коонен / *Марков П.* О театре: в 4 кн.; Кн. 3: Дневник театрального критика [...]. — с. 72–73.

[3] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 252.

у мертві вуста пророка, за який царівна заплатила власним життям, виявився марним — не зміг заповнити її душу, розімкнути до останньої миті щільно стулені губи і прогнати вперту та невситиму тугу з очей Саломеї — А. Коонен...

Як то було минулого разу, коли рецензентські погляди майже повністю зосередилися на Фамірі — Н. Церетелі, нині критики дружно відгукнулися на виконання титульної ролі Алісою Коонен, лише кілька слів присвятивши іншим акторам. Прем'єрка трупи також дуже коротко охарактеризувала партнерів по виставі: за її словами, Іван Аркадін чудово зіграв Ірода, чого не очікували ті, хто знав його як гарного комедійного актора, залу вкотре потрясав сильний металевий голос Ніколая Церетелі — Іоканаана, Любов Ненашева прекрасно грала Іродіаду, Владимир Корольов був дуже щирим у ролі Сирійця, Борис Глубоковський виглядав імпозантним у ролі римлянина Тигеліна[1].

Коонен також засвідчила «великий успіх» уайльдівської трагедії, що «враз підняла репутацію» Камерного театру «в очах театральної Москви»[2]. Кореспондент газети «Театр» назвав видовище особливо «чудовим» порівняно з «хлопчаче-безпорадною та незграбно-наївною постановкою "Саломеї" у Малому театрі»[3]. І хоч авторитетний Сергій Глаголь висловився однозначно негативно — вважав, що «вистава вийшла натягнутою, холодною, побудованою на пишномовній декламації та сповненою претензій»[4], у критичному цеху все ж переважала думка, що ця інтерпретація скандально знаменитої п'єси «беззаперечно талановита», тож деякі «похибки» театру можна пробачити. Вочевидь приємно вражений побаченим, Натан Інбер навіть іронічно *дозволяв* кожному охочому взагалі не сприймати «Саломею» Екстер і Таїрова, але за умови, що той визнає себе «поціновувачем театральних феєрій зі справжніми тиграми»[5].

---

[1] Там само.

[2] Там само.

[3] Аскольд. Камерный театр / Аскольд // Театр. — 1917. — 14 декабря. — № 2075 // код доступа: www.litfund.ru.

[4] *Глаголь С.* [*Голоушев Сергей*]. В бесплодных поисках / Сергей Глаголь // Рампа и жизнь. — 1917. — 15 октября. — № 41–42. — с. 9 // код доступа: www.litfund.ru.

[5] *Инбер Нат.* «Саломея» / Натан Инбер // Театральная газета. — 1917. — 18 октября. — № 42. — с. 6 // код доступа: https://project1917.ru.

1920 р. очільник Камерного театру задумав створити «справжню синтетичну виставу», де мали поєднуватися «і мистецтво мовлення, і мистецтво жесту, і мистецтво міма, — все те, що є різними гранями єдиної багатоликої акторської творчості». Тобто цього разу, замість узгоджувати між собою типологічно різні елементи сценічної фактури, він зосередився на відповідному оновленні власне акторського лексикону. Поклавши в основу майбутнього спектаклю казкове оповідання «Принцеса Брамбіла» (1820), Таїров вирішив «увесь тягар створення вистави, усю здатність збуджувати відповідні емоції у глядача, усю важкість передачі фантасмагорії Гофмана покласти на плечі» виконавця[1].

Щоправда, на відміну від німецького романтика, який «у своїй повісті детально досліджував трагікомічні колізії подолання життя <...> мистецтвом, вибудовував самий процес цього подолання»[2], задіяні у «капричіо Камерного театру за Гофманом» актори разом із режисером розіграли «справжню сценічну арлекінаду, побудовану за принципом фантасмагорії, арлекінаду, що народжує бадьорий сміх»[3]. За словами Рудницького, «гофманіана, з характерною для неї плутаниною фантазії та реальності, у руках Таїрова вислизнула з-під покрову романтичної таємничості й ринулася вперед у запальному ритмі тарантели»[4].

«Ідея вистави — погоня за мрією, що у результаті виявляється реальністю», — пояснював режисер, маючи на меті переповісти історію «двох коханців, закоханих у мрію», — актора Джіліо Фава та швачки Гіацинти — на тлі римського карнавалу[5]. Образ «веселого, життєрадісного та водночас таємничого» вуличного святкування створювала «запаморочлива конструкція» Георгія Якулова[6]: «примхливе змішання архітектурних форм, їхня динаміка і калейдоскопічність, фантасмагорично інфернальне

---

[1] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 303–305.

[2] *Щербаков В.* К вопросу о поэтике «каприччио» Камерного театра «Принцесса Брамбилла»: Магия трюка / Вадим Щербаков / «...Глядеть на вещи без боязни»: К 100-летию Камерного театра: Материалы международной научной конференции / сост., ред. В. Иванов. — М.: ГИИ, 2014. — с. 74.

[3] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 307.

[4] *Рудницкий К.* Творческий путь Таирова [...]. — с. 16.

[5] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 267.

[6] Там само.

переплетення асиметричних кольорових полотнищ, що переходили одне в одне, примхливе поєднання східних мотивів і фарб високого Відродження, геометричного орнаментального стилю і веронезівської зелені, шматків реальності та образів міражних, виникаючих і щезаючих, ніби видіння безупинного нічного карнавалу»[1].

У «Принцесі Брамбілі» Якулов продемонстрував, мабуть, найголовнішу рису свого сценографічного хисту — вміння органічно поєднати конструкцію з живописом[2]. Підлогу сцени художник майже повністю звільнив від предметів, обабіч порталу розташував вузькі майданчики: на один з них виходив Бескапі (І. Аркадін), на інший — Челіонаті (П. Цірський), аби потайки, ніби управитель маріонеткового театру, диригувати звідти усією фантасмагорією. На ар'єрсцені вгорі, під колосниками, розмістився палац Пістойя, де Джіліо спостерігав за видінням принцеси Брамбіли. Вільний центр та різновисокі майданчики по краях уможливлювали побудову «найскладніших пластичних композицій» та «розгортання загального коливального руху арлекінади»[3]. Швидку та легку зміну місця дії забезпечували китайські прапорці — їхнє майоріння, ніби у цирковій виставі, створювало потрібні для окремого епізоду тло та атмосферу[4].

Абрам Ефрос свідчив: «Кубофутуристичне бароко, на гвинтовому повороті, грало світлом, об'ємами, костюмами. Якуловську систему можна було назвати модним іменем одного з найновіших "ізмів", останнім монмартрівським винаходом — "симультанізмом"[5]: предмет показувався разом,

---

[1] *Березкин В.* Советская сценография: 1917–1941 / Виктор Березкин. — М.: Наука, 1990. — с. 51.

[2] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 268.

[3] Там само. — с. 269.

[4] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 308.

[5] Симультанізм (або орфізм) — напрям французького живопису 1910-х рр., репрезентований зосібно подружжям Робера та Соні Делоне, Франтішеком Купкою, Франсісом Пікабіа, Фернаном Леже, Морісом Дюшаном. 1912 р. Робер Делоне оприлюднив маніфест «Про світло», де озвучив базові положення симультанізму, зокрема обґрунтував принцип симультанних контрастів, явно перебуваючи під впливом праць директора Мануфактури гобеленів, хіміка Ежена Шеврейля. Того ж року Гійом Аполлінер у критичній статті використав поняття «орфізм», переконуючи, що вплив симультанних картин на глядача подібний до впливу на слухача музики Орфея. З легкої руки відомого поета та критика його найменування напряму швидко прижилося

«Принцеса Брамбілла» Е. Т. А. Гофмана. Московський Камерний театр, 1920

Сцени з вистави

зусібіч, у зсувах, створених кружлянням довкола осі. Так у коловороті масок і плащів, на кругових майданчиках, що виникали тут і там, знизу й на висоті, поміж круглих колон, поміж спіралей, волют і раковин, у райдужних променях, що заливали сцену мінливими кольорами спектру, линув крізь усі акти вихровий натовп <...> Відбувалося кружляння, співання, блискання, маячіння якихось десятків людей-масок, людей-плащів, людей-носів, людей-шпаг, людей-стягів, заступаючих у нечуваних темпах і миттєвих перешиковуваннях»[1]. Карнавальна стихія у стрімкому темпі тарантели і сальтарели — ритмічної основи дії, виправдовувала найкарколомніші метаморфози: простенька швачка ставала принцесою, а посередній актор — принцом. Утім, нагадувала Коонен, герої спектаклю «міняли лики і личини, аби, пройшовши крізь усі перипетії, зректися безплідних фантазій та знову полюбити милу, прекрасну дійсність»[2].

У загалом ідейно виструнченому *капричіо* (за парадоксальним твердженням Таїрова, «кінцевим естетичним театральним підсумком», якого Камерний театр намагався досягти гофманівською постановкою у голодній Москві епохи *військового комунізму*, був «сміх живий і жива радість, утвердження життєрадісності, бадьорості життя»[3]) періодично траплялися сюжетні лакуни («танці, інтермедії, кумедні пантоміми, дуелі, трагікомічні похорони, жартівливі процесії», що «пронизували основну дію»[4]), де царювали ексцентрика та імпровізація, а захоплення театральною грою сягало крещендо. Тут особливого значення набувала музика Фортера — «Принцеса Брамбіла» стала «натхненним свідченням того, які чудові фарби дає актору композитор, котрий гостро відчуває і творчо сприймає дієву

і відтоді використовується значно частіше за первісне. Напрям генетично пов'язаний із кубізмом, футуризмом та експресіонізмом. Його представники намагалися передати динаміку руху і музичність ритмів за допомогою *закономірностей* взаємопроникнення основних кольорів спектру і взаємоперехрещування криволінійних поверхонь. Завдяки прямим контактам із Робером Делоне вплив орфізму спостерігається у роботах зосібно Георгія Якулова, Арістарха Лентулова, Олександра Богомазова, Олександри Екстер.

[1] *Эфрос А.* Введение [...]. — с. 25.

[2] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 269.

[3] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 275.

[4] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 269.

душу театру»[1]. Музикознавець Леонід Сабанєєв охарактеризував її так: «Фортер увесь у гостроті дисонансу, у строкатій, ритмічно живій, веселій какофонії звуків, що повсякчас відображають сцену і ні на мить її не затуляють <...> Стиль театру знайшов відображення у таких же яскравих, гострих, ритмічно чітких, гостро та емоційно своєрідних звуках, але позбавлених тієї "ліричної музичності", що неминуче опрісняла би сценічні враження або ж давала дисонанс стилю»[2]. Зауважимо, що цього разу композитор створював музику до готових мізансцен і пантомім, тобто *озвучував* перебіг їхніх подій або увиразнював їхній зміст.

Не сюжет, проте — персонажів пантоміми, яку розігрувала мандрівна ярмаркова трупа — Таїров запозичив із традиційних постановок commedia dell'arte. Змагаючись за прихильність Коломбіни, залицяльники вбивали свого щасливого суперника, розрізали тіло Арлекіна (О. Румнєв) на шматки й розкидали їх сценою. Коломбіна (А. Міклашевська), невтішно ридаючи, збирала ці рештки й обережно складала їх у купку. Аж раптом з'являлася добра фея, і дівчина єдиним помахом подарованої чарівної палички оживляла коханого. Шматки тіла ніби збиралися разом, живий-здоровий, Арлекін зіскакував з ящика, і закохані пускалися у веселий танок під бурхливі аплодисменти захопленої публіки[3].

У жанрі пантоміми відбувалося й псевдопоховання Джіліо (Б. Фердинандов). За режисерським задумом, сумна траурна хода мала дисонувати з карнавальними веселощами, тож на сцені вимкнули прожектори, софіти і рампу, залишивши освітлення тільки внизу, у відкритих люках. Коли шестеро друзів актора під звуки поховального маршу несли сценою його тіло, розпростерте на широко розтягнутому червоному плащі, спеціальне освітлення підкреслювало трагізм моменту і створювало дивовижний ефект — коном пливли величезні тіні, огортаючи й ніби подвоюючи персонажів. Складалося відчуття сумної і страшної фантасмагорії[4].

Карнавал сягав апогею у фіналі, де його радісно усміхнені учасники разом танцювали, перекидалися, жонглювали запаленими смолоскипами,

---

[1] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 214.

[2] Цит. за: *Уварова Е.* Музыкальные и комедийные спектакли Таирова / Елизавета Уварова / Режиссерское искусство А. Я. Таирова [...]. — с. 45.

[3] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 270.

[4] Там само.

пересувалися сценою на ходулях, зображували карликів, велетнів, верблюдів, страусів тощо. Таїрову вдалося створити «одне з найблискучіших видовищ, які коли-небудь траплялося бачити»[1], продемонструвавши при цьому акторську майстерність та високу виконавську культуру молодої трупи.

Коонен також свідчила, що «Принцеса Брамбіла» Таїрова мала «величезний успіх»[2]. Лідер імажиністів Вадим Шершенєвич заявляв: «Камерний театр своєю постановкою "Принцеси Брамбіли" дав першу спробу синтетичної вистави, тобто такої вистави, де усі види театральної постановки єднаються разом. У "Брамбілі" поєднані балет і пантоміма, комедія та трагедія, цирк і оперета»[3]. Театрознавець Сергій Ігнатов однаково високо оцінив інсценізаторські та режисерські зусилля Таїрова: «Створюючи своє каприччіо за Гофманом, театр абсолютно свідомо відходив від гофманівського каприччіо у стилі Калло. Якщо можна зіставляти те й інше, перевіряти інсценівку оповіддю, то зовсім не випадає говорити про допустимість такого вільного поводження з літературним твором. Він надав театрові схему, канву, на якій він дав прекрасний театральний візерунок, повністю виправдавши своєю виставою відступ від Гофмана». І далі: «Загальне враження від вистави — яскравість, жвавість і велика легкість, причому за всім цим видно велику, вдумливу працю, але без надуманості, нарочитості, що були помітні, наприклад, у "Фамірі"»[4].

У наступні роки Таїров лише зрідка повертатиметься до ідеї *синтетичного* спектаклю. Проте принагідно апробовані й розроблені художні принципи та мистецькі прийоми: обов'язкова *інсценізація* літературної основи (тобто пошук окремого стилю кожної постановки), організація разом із художником *тривимірного* сценічного простору, ускладнення структури спектаклю задля максимального вияву багатогранності акторського мистецтва, — незмінно запліднюватимуть творчий шлях Камерного театру.

Український *синтетичний* театр, як і решта *феноменологічних* явищ національної сцени, дотичних до світового мистецького процесу першої

---

[1] *Эффрос А.* Введение [...]. — с. 30.

[2] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 271.

[3] *Шершеневич В.* Гофман и «Принцесса Брамбилла» / Вадим Шершеневич // Культура театра. — 1921. — № 3. — с. 43.

[4] *Игнатов С.* «Принцесса Брамбилла» / Сергей Игнатов // Вестник театра. — 1920. — № 64. — с. 9–10.

третини минулого століття, сформувався насамперед у творчості Леся Курбаса. Дискретного характеру ситуація набула початкових рис у *молодотеатрівський* час й остаточно оформилася у харківський *березільський* період. На нашу думку, історико-художні межі, в яких, власне, відбувалася *синтетична* театралізація курбасівського кону, — це «Шевченківська вистава» «Першого театру УРР ім. Т. Шевченка» 1920 р. і «Диктатура» Івана Микитенка «Березоля» 1930 р.

Як відомо, «Шевченківській виставі» передував «Шевченківський вечір», презентований «Молодим театром» роком раніше. 11 березня 1919 р. трупа відзначила п'ятдесят восьму річницю з дня смерті Тараса Шевченка. Програму *вечора* зокрема склали інсценізації Кобзаревих віршів «І небо невмите, і заспані хвилі...», «У неділеньку та ранесенько...», «Не спалося, — а ніч, як море ...», «На Великдень, на соломі...», *містерії* «Великий льох» і поеми «Єретик» («Іван Гус»)[1]. Фактично остання прем'єра мистецького гурту, з одного боку, певним чином підсумовувала його творчі пошуки — містила у художній структурі майже трирічні напрацювання, з іншого — стала своєрідною генеральною репетицією однієї з художньо найпотужніших Курбасових вистав — шевченківських «Гайдамаків» — другої частини майбутньої «Шевченківської вистави»[2].

Згодом, пригадуючи *молодотеатрівські* інсценізації шевченкової поезії, українські театрознавці, відповідно до тогочасної мистецтвознавчої парадигми, визначатимуть їх або як «перші спроби театру безпредметного»[3], або як «вправи на "чисту театральність"»[4]. Натомість, деякі художні ознаки спектаклю: дискретна структура дії, принципова стилістична відмінність різних частин, *умовне* просторове рішення або увиразнення змісту

---

[1] Молодий театр: зб. ст. / упоряд., вступ. ст., прим. М. Лабінський. — К.: Мистецтво, 1991. — с. 278.

[2] Один з учасників вистави, Степан Бондарчук вважав працю Курбаса «над переважною більшістю вистав "Молодого театру", зокрема таких, як "Йоля", "Цар Едіп", "У пущі" та ін., <...> лабораторними спробами до майбутнього монументального сценічного полотна "Гайдамаки", пошуками зерна цієї гострополітичної, агітаційної вистави» / *Бондарчук С.* «Молодий театр» / Молодий театр [...]. — с. 156.

[3] *Шевченко Й.* «Молодий театр», його роль і робота / Йона Шевченко // Барикади театру. — 1923. — № 2/3. — 30 грудня. — с. 10.

[4] *Рулін П.* Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня / Петро Рулін // Життя й революція. — 1932. — № 11–12. — с. 120.

сценічного епізоду за допомогою окремих декораційних елементів, типізовані персонажі, — уможливлюють припущення, що Курбас на власний розсуд і, мабуть, неусвідомлено апробує тут один із варіантів *синтетичної* вистави.

За словами Бондарчука, «Курбасові інсценізації згаданих поезій відзначалися максимально можливим збереженням композиції, змісту, ідейного спрямування, стильових особливостей, поетичності оригіналу і, що найважливіше, високою сценічністю»[1]. Схоже, останньої якості поетичні замальовки набули завдяки техніці ставлення, описаній Марком Терещенком: «за декілька днів Курбас зробив основу інсценізації, решту передбачав розробляти під час репетицій»[2]. Судячи зі згадок учасників вистави, наступний процес виглядав як переклад ліричного твору на мову театру засобами колективної декламації, поданої з ритмопластичними рухами[3], або як пошук пластичного й звукового вияву різних емоційних станів, відповідних шевченковим поетичним рядкам[4].

Вірші «І небо невмите, і заспані хвилі...» й «У неділеньку та ранесенько...» Курбас вирішував засобами *умовного* театру. Режисер окреслив їх за допомогою новітнього терміну *перетворення*, що означав *принцип театрального іномовлення*[5], яке «шляхом асоціацій викликало б у глядачів переживання, думки, потрібні митцеві»[6]. Тож у першій картині на сцені «не було ні моря, ні хмар, ні очерету, тільки невисокі сірі станки на сірому тлі» (художник — Анатоль Петрицький). На цих підвищеннях розташовувалися «п'ять-шість акторів, убраних від шиї до п'ят у широкі шати з сірого, небіленого полотна і такого ж кольору перуки пейзанів. Актори індивідуальними та поєднаними зі словами поета колективними рухами, що змінювалися зі скульптурною виразністю, викликали у глядачів потрібні асоціації — то "заспаних хвиль", то вибуху протесту»[7]. Значну *декоративну*

---

[1] Там само.

[2] *Терещенко М.* Крізь лет часу / Марко Терещенко. — К.: Мистецтво, 1974. — с. 15, 16.

[3] *Бондарчук С.* «Молодий театр» [...]. — с. 156.

[4] *Мануйлович С.* «У неділеньку та ранесенько...» / Софія Мануйлович / Молодий театр [...]. — с. 202.

[5] *Бондарчук С.* «Молодий театр» [...]. — с. 156.

[6] *Василько В.* У «Молодому театрі» / Василь Василько / Молодий театр [...]. — с. 228.

[7] *Бондарчук С.* «Молодий театр» [...]. — с. 157.

роль відігравало освітлення кону, яке водночас слугувало засобом дійового акцентування — спеціально спрямовувалося на всіх й окремо на того, хто починав говорити[1].

Тими ж економними засобами (сіро-блакитний *повітряний* задник і сірі станки) сформовано простір другої картини. Линули звуки фортепіано, і з глибини сцени до глядача ритмічною ходою наближалися семеро дівчат, убраних «в перехоплені неширокими крайками хітони з м'якого матеріалу кольору селянського полотна», з оголеними до плечей руками, в однакових розплетених перуках лляного кольору; на головах мали «віночки з білих невеличких квітів»[2]. Це — матері, дружини, кохані вийшли назустріч чумакам, які вертаються з далеких країв. Жінки й дівчата, здавалося, «не йдуть по землі, а пливуть у повітрі, перебираючи босими ногами»[3]. Вони рухалися то разом, то порізно, однієї миті хтось солірував, проте, обов'язково ритмічно й музично вкупі з рештою виконавиць, іншої — вони гуртувалися у скульптурні мальовничі групи[4].

Текст і музика, колір і світло викликали у виконавиць і доносили до публіки цілу гаму різноманітних почуттів. «Їхні серця тремтять, а душа кожної горнеться до свого, найріднішого, — тлумачив емоційний зміст етюду Бондарчук. — Та що це? Одна, найтонша, найбідніша, вихопилася наперед... І все десь провалилося... Лише плетуться звуки скрипом дерев'яних коліс чумацьких маж: нема... не-ма... не-ма-є... і на цьому тлі звучить високе, скорботне: А я так його любила...»[5].

Натомість, вірш «Не спалося, — а ніч, як море ...» було вирішено «у плані глибокого психологічного реалізму. Виконання акторів, художнє оформлення, світлова гама — все було мобілізовано на розкриття підтексту, на відтворення другого плану»[6]. Крізь заґратоване вікно глядач бачив ув'язненого Шевченка; у небагатьох словах Гнат Юра відтворював тяжкий душевний стан поета. Біля каземату двоє вояків (Павло Долина і Марко Терещенко) обговорювали його поневіряння на засланні та долю

---

[1] Там само.

[2] *Мануйлович С.* «У неділеньку та ранесенько...» [...]. — с. 202.

[3] *Бондарчук С.* «Молодий театр» [...]. — с. 157.

[4] Там само.

[5] Там само.

[6] *Василько В.* У «Молодому театрі» [...]. — с. 228.

однаково поневолених українського та російського народів. Курбас багато працював, щоб органічно пов'язати діалог вартових із настроєм Шевченка[1].

За Васильком, вірш «На Великдень, на соломі...» «поставлений був зовсім реалістично, з реалістичним оформленням: тином, соняшниками. Актриса О. Добровольська була одягнена як бідна сирота. Все просто, щиро, наївно і в той же час поетично»[2].

На противагу, у «Великому льоху» Курбас «зробив спробу знайти сценічні засоби вираження», притаманні малознаному тоді в українському театральному середовищі жанру *містерії*[3]. Бондарчук стверджував, що образний ряд етюду режисер формував як низку «реальних, відповідних змістові символів, наділяючи персонажів досить гострими характеристиками, емоційною наснагою»[4]. Петрицький вдало поєднав «чудові декораційні елементи, міцно пов'язані з Шевченковою поезією і народною творчістю»[5]: «на мальованому заднику — стара, напівзруйнована церква з багатьма проломами, з яких промовляли Душі. Поруч — віковий дуб з дуплами-медальйонами, крізь які було видно відповідно загримовані голови акторів, що грали Воронів»[6]. Курбас, фактично позбавивши виконавців руху, побудувавши містерію, натомість, «на досконалій словесній дії»[7], вдався в акторському виконанні до двох технологічних моментів, а саме — до «активізації інтонацій» та «укрупнення жесту без психологічного мотивування вчинку»[8].

Скомбінувавши типологічно та стилістично різні елементи, застосовані в інших поетичних інсценізаціях, режисер утворив з них художню структуру кульмінаційного епізоду *шевченківського вечора* — монументальної трагедії «Іван Гус». «Велично, суворо, лаконічно. Висока патетика, урочиста жал*о*ба!» — так охарактеризував його Василько[9].

---

[1] Там само.

[2] Там само.

[3] Там само.

[4] *Бондарчук С.* «Молодий театр» [...]. — с. 156.

[5] *Василько В.* У «Молодому театрі» [...]. — с. 228.

[6] *Бондарчук С.* «Молодий театр» [...]. — с. 156.

[7] Там само.

[8] *Василько В.* У «Молодому театрі» [...]. — с. 228.

[9] Там само.

Йона Шевченко слушно акцентував нову «техніку будови театрального дійства», «намічену й показану» в «Івані Гусі»: «лаконічна фраза, коротка сцена, вираз стихійного почуття в формах, що глибоко сприймаються глядачем»[1]. Ми б додали до режисерських інновацій відображені у мізансценах *по-модерному* модифіковані стосунки головного героя і народу, що справили особливо сильне враження на багатьох свідків вистави[2].

Курбас із Петрицьким відмовилися від «будь-якої ілюзорності декоративного оформлення», вбравши сцену в *сукна* й залишивши на ній «лише ігрові деталі: аналой та хрест, що перед ним молиться Гус, грати тюрми та ганебний стовп, біля якого спалюють великого Єретика»[3]. Потужним композиційним чинником виступало світло, промінь прожектора фокусував увагу глядачів то на рухові мас, то на обличчях персонажів[4].

За твердженням Василька, сценічна дія організовувалася через ставлення оточення до головного героя[5]. На початку два світлові промені, схрещуючись, вихоплювали з темного суконного тла аналой і хрест над ним, біля якого, одягнений у темний чернечий хітон, стояв Іван Гус — Марко Терещенко. Далі світлове коло збільшувалося, відкриваючи глядацькому оку натовп ченців і кардиналів, що, мов розлючені змії, сповзалися, скупчуючись довкола Єретика. У фіналі сцену займало кострище із прив'язаним до стовпа Гусом. Біля місця страти знову клубочилося гадюче зборище кардиналів, готуючись до жахливої розправи з неупокореним ченцем. Останні заклики Єретика до народу лунали з розпаленого вогнища[6].

---

[1] *Шевченко Й.* «Молодий театр», його роль і робота [...]. — с. 10.

[2] На нашу думку, ці зміни, окрім іншого, генеровані участю Курбаса у «Сонці Руїни» Василя Пачовського у театрі Товариства «Руська бесіда» (1914 р., режисер — Степан Чарнецький), де він виконував головну роль гетьмана Дорошенка. Докладніше про виставу див.: *Гринишина М.* Театральна культура рубежу XIX–XX століть. Реалізм. Дискурс [...]. — с. 220–222.

[3] *Бондарчук С.* «Молодий театр» [...]. — с. 156.

[4] *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас / Юрій Бобошко. — К.: Мистецтво, 1987. — с. 51.

[5] *Василько В.* У «Молодому театрі» [...]. — с. 228.

[6] *Бондарчук С.* «Молодий театр» [...]. — с. 156. «Картина спалення Яна Гуса відтворювалася умовно, пластикою та світлом; у рухах маси, у променях прожекторів, мабуть, вже проглядали елементи експресіоністичної нервовості» / *Кузякина Н.* Становление украинской советской режиссуры: 1920 — начало 30-х гг.: учеб. пособие / Наталья Кузякина. — Л.: ЛГИТМиК, 1984. — с. 21.

Письменник і літературний критик, Яків Савченко зауважував «виразну й темпераментну» гру Терещенка, «натхненно і правильно взятий тон впродовж всієї ролі»[1]. Натомість, його колега по цеху, Михайло Могилянський писав про «зовнішній пафос», яким надміру захопився актор, засвідчуючи брак техніки, необхідної для виконання трагедії[2]. А втім, як слушно наголошував Юрій Блохін, «чиста театральність», що її *молодотеатрівці* плекали в «Івані Гусі» зокрема й у «Шевченківському вечорі» загалом, передбачала, що «впливає на глядача, здебільшого, не поодинокий актор, а колективна маса акторська, всім комплексом отих складових елементів театральної дії»[3].

Підкреслюючи *народний* характер трагічної історії Гуса, Курбас перетворив на колективну дійову особу хор містян. Їхня спільна декламація на тлі закритої темної завіси служила зачином дії; далі містяни гуртувалися у три групи, кожна з яких мала свої репліки; вони розташовувалися або на просценіумі, або обабіч Віфлеємської каплиці, по черзі втручаючись у сценічні події. Режисер намагався у такий спосіб відійти від звичайної декламації й «намацати власне театральні можливості хору як втілення авторського голосу на сцені»[4]. Курбасові зусилля не були марними — рецензенти визнали сценічне існування головного героя «на продуманих фонах, в супроводі живих груп, талановито скоординованих»[5], й саму «фарбову, живу, рухому юрбу», яка «плаче, страждає, молиться, проклинає і робить таке враження, наче трагедія Гуса тріпоче десь у куточках її великого духу, наче правда мученика є й її святою правдою»[6], — головним мистецьким здобутком театрального *вечора*.

10 березня 1920 р. під час шевченківських урочистостей «Молодий театр» (у складі «Першого театру УРР ім. Т. Шевченка») знову представив

---

[1] *Я. М.* [*Савченко Я.*] Перший Молодий театр КРРД.: Шевченкові інсценівки / Я. М. // Комуніст. — 1919. — 23 квітня. — № 43.

[2] *Ковдра Б.* [*Могилянський М.*]. Наше свято: Шевченкові інсценівки в «Молодому театрі» / Борис Ковдра // Театр. — К., 1919. — 1–3 травня. — № 8.

[3] *Блохін Ю.* [*Бойко Ю.*] «Молодий театр» / Юрій Блохін // Життя і революція. — Х., 1930. — № 6. — с. 169.

[4] *Кузякина Н.* Становление украинской советской режиссуры [...]. — с. 21.

[5] *Я. М.* [*Савченко Я.*] Перший Молодий театр КРРД.: Шевченкові інсценівки [...].

[6] *Ковдра Б.* [*Могилянський М.*]. Наше свято [...].

київській публіці інтерпретації поетової лірики, цього разу — поряд із прем'єрним показом інсценізованої Курбасом поеми «Гайдамаки»[1].

Звісно, аби бути частинами однієї вистави, «Гайдамаки» мали стилістично *упосліджувати* шевченківські поетичні інсценізації. Водночас, погодимося з Наталею Кузякіною, вони «зібрали <...> пластику хору і музичну вивіреність слова» не лише «Шевченківських інсценівок», а й «Царя Едіпа» Софокла, а також «повну свободу володіння сценічним простором» у «Горе брехунові» Франца Грільпарцера та «Етюдах» Олександра Олеся[2]. Однак, попри наочну спадкоємність між минулими та нинішньою роботою Курбаса, сценічне існування шевченківської поеми відзначалося принциповою новизною художньої концепції та деяких прийомів її втілення.

Цього разу Курбас сам формував просторовий образ сценічного видовища, взоруючись, радше за все, на *умовне* рішення Петрицьким минулорічних інсценізацій шевченківських віршів. Сценографія складалася із двох похилих станків і чотирьох сходинок поміж ними, вкритих небіленим селянським полотном. З того ж полотна нейтрального кольору було виконано задник та інтермедійну завісу, яку відкривали й закривали дівчата у сірих свитках із несвятковими, повсякденними стрічками на заплетених у косу темних перуках. Освітлюючи задник різнокольоровими променями прожекторів, режисер «малював небесну блакить, зеленкуваті сутінки прозорої весняної ночі, червоні спалахи бурхливих пожеж»[3]. У пантомімі битви завдяки *світловому монтажу* створювалася динамічна картина запеклого бою: «промені прожекторів, рухаючись сценою, вихоплювали з пітьми на якусь мить селян-гайдамаків і конфедератів, які стялися у смертельній сутичці»[4]. «Сценографія також служила виразною рамкою для дійових осіб вистави, вбраних в історично конкретні барвисті костюми»[5].

---

[1] В театрах [Хроніка] // Комуніст. — 1920. — 13 березня. У повідомленні зазначені: нові інсценізації віршів «Якби мені черевики...» та «Чого мені тяжко...», Семен Семдор — як виконавець ролі Гуса, участь студентів інституту ім. М. Лисенка у масових сценах «Гайдамаків».

[2] *Кузякина Н.* Становление украинской советской режиссуры [...]. — с. 21. Докладніше про зазначені вистави див.: *Гринишина М.* Театральна культура рубежу XIX–XX століть. Реалізм. Дискурс [...]. — с. 231–234, 263–270.

[3] *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас [...]. — с. 60.

[4] Там само. — с. 59.

[5] Там само. — с. 60.

Одночасну естетичну спадкоємність і відмінність «Гайдамаків» найяскравіше увиразнювали Десять слів поета — дивовижно милозвучний жіночий хор, чиє функціонування у виставі Василько описав так: «Жінки не тільки оповідали, що діялося між окремими діями чи епізодами, вони давали оцінки подіям, радили дійовим особам, як їм вчиняти, обороняли їх»[1]. Виступ хору починав дійство: під мелодію музичної інтродукції (композитор — Рейнгольд Глієр) жінки розсували полотняну завісу й вишукувалися на ар'єрсцені півхорами, звільняючи місце для першої пантоміми. У ній десяток замучених українських селян, упряжених замість коней у розкішний візок, вивозили на кін ясновельможну пані — Польщу. За візком стояли *стіною* конфедерати, шляхетські полковники кийками підганяли знесилених кріпаків. Куди б не накинула оком ясновельможна пані, всюди бачила спини українського людства, яке припало до землі під нагаями гайдуків...

«Завдяки високій майстерності володіння мовленням і пластикою, "Десять слів поета" надзвичайно органічно переходили від однієї сцени до іншої, від лірико-романтичної сцени Оксани та Яреми до високотрагедійної — катувань Титаря. Якщо у першій превалювали ліричні інтонації, побудовані на високих нотах, а пластичний малюнок був плавним, то у другій — рвучкі мізансцени, з різким чергуванням динаміки і статики, вимагали й інакшого голосоведіння: воно будувалося на низьких нотах, що надавало сцені трагічного звучання», — стверджували автори монографії, присвяченій історії курбасівських «Гайдамаків»[2]. Під час монологу Оксани (Валентина Чистякова), в якому щойно звільнена від конфедератів нещасна дівчина засвідчувала їхню страшну наругу над собою і страту закатованого батька, хор тихо, м'яко, по-жіночому співчував страждальниці; наприкінці в їхніх голосах відлунювали останні слова Черниці (Ванда Яновичева), до якої зверталася Оксана: «Не журися... Сподівайся... Та богу молися...»[3].

---

[1] *Василько В.* Театру віддане життя / Василь Василько. — К.: Мистецтво, 1984. — с. 165.

[2] *Довбищенко Г., Лабінський М.* Поема народного гніву / Галина Довбищенко, Микола Лабінський. — К.: Мистецтво, 1972. — с. 50.

[3] Пригадуючи настанови Курбаса стосовно виконання монологу, актриса визначила його як *мікродраму*, що, проте, розвивається за принципом, характерним для традиційної драми: зав'язка — розвиток — кульмінація — драматургічний спад — фінал // *Чистякова В.* Листування з Валерієм Гаккебушем / публ. М. Лабінський / Валентина Чистякова / Український театр. — 2006. — № 5. — с. 20.

1

2

3

«Гайдамаки» Т. Шевченка.
Перший Театр УРР ім. Т. Шевченка, 1920

1. Лейба — А. Бучма
2. Десять слів поета
3. Ярема — Ф. Лопатинський,
Оксана — В. Чистякова
4. Сцена з вистави

4

Зрідка хор відігравав роль «живої декорації»: жінки «ставали всі вряд, стіною, поза якою вбігали на сцену конфедерати. З-поза їхніх стін конфедерати вигукували свої вимоги відчинити двері і потім, розштовхуючи цей ряд жінок, ніби ламаючи двері, вдиралися в корчму Лейби. І тільки в деяких моментах п'єси ці десять жінок стояли осторонь, зовсім не втручаючись у дію»[1]. У фінальній картині Десять слів поета зсували сіру інтермедійну завісу і, пластично імітуючи морські хвилі, що, граючи, накочуються на берег, злегка погойдуючись, наспівували: *«А в нашого Галайди хата на помості. Грай, море! добре, море! Добре буде, Галайда!»*.

Тривалий час у новітньому українському театрі залишалося безпрецедентним музичне рішення «Гайдамаків». Звукова партитура належала Глієру, який написав «шість номерів: увертюру, пролог-пантоміму, пантоміму зустрічі Яреми з Оксаною, фінал першої дії, антракт перед третьою дією, сцену бою, а також усе оркестрував». Курбас доповнив симфонічні фрагменти народними і композиторськими піснями: «Ой, літа орел...», «Пісня про Швачку», «Од села до села...» Миколи Лисенка, «Гей, нащо ви, славні брати гайдамаки, засіяли трупом степи та байраки...» Кирила Стеценка та «А в нашого Галайди...» Наума Прусліна[2], — і надав музиці надважливу роль формоутворюючого чинника: вона «то вела головну тему, розв'язуючи її всім багатоголоссям симфонізму, то акомпанувала дії, то зливалася з нею в єдиний могутній струмінь-акорд»[3]. Пісні у виконанні кобзарів, гайдамаків і жіночого хору або підтримували настрій масового (кобзарський спів під час *червоного бенкету*) чи одноосібного (монолог Благочинного — Олександра Загарова на тлі хорового виконання «Ой, зійшла зоря вечоровая») епізоду, або ж суперечили йому (віддалена мелодія козачка «Од села до села...», під яку гайдамаки святкували тимчасову перемогу, а Гонта — Іван Мар'яненко ховав вбитих ним дітей[4]).

---

[1] *Василько В.* Театру віддане життя [...]. — с. 165.

[2] Там само. — с. 164.

[3] *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас [...]. — с. 58.

[4] Режисерське рішення кульмінаційного моменту психологічно складного образу Гонти отримало жорсткого опонента в особі Панаса Саксаганського: «А грати козачка в час похорон — це психопатія, і я дивуюсь артисту, як можна читати при такій умові монолог», — зауважив корифей української сцени / *Саксаганський П.* Думки про театр / Панас Саксаганський. — К.: Мистецтво, 1955. — с. 176.

У вітчизняному театрі початку *радянської* доби «Гайдамаки» спричинили й інший прецедент — організації комбінованої (*синтетичної*) структури дійства, де епізоди «у вигляді стоп-кадрів, які швидко змінювали один одного», було *змонтовано* з епізодами «у формі драматичної дії»[1]. Останні, як слушно зауважив Бобошко, у «загальному контрапункті компонентів спектаклю <…> проходили немовби пунктиром, чергуючись з масовими сценами, пантомімами й "оповідними" фрагментами хору»[2]. Тож перед задіяними у них виконавцями поставало вкрай непросте завдання — у коротких, змістовно стислих епізодах чіткими лініями накреслити характер дійової особи, за допомогою лаконічних прийомів виявити її сутність.

Владимир Галицький наводив як приклад *мистецького дива* трагічно-гротесковий образ Лейби, створений Амвросієм Бучмою: «А вершину дива утворювали дві пісеньки, які він співав під шаблями польських панів. Не співати, а голосити хотілося старому шинкареві, його душу заполонив страх за долю красуні дочки… З його здавленого горла судомливо виривалося щось хрипке: "Була собі Гандзя… каліка небога…". Пани кричали: "Веселу давай!" І після паузи, зібравши рештки сил, шинкар примушував себе танцювати. "Перед паном… Федором… і задком, і передком… перед… паном… Федорком". Ні, Бучма не танцював — він майстерно показував танець <…> Його конвульсивні, рвучкі рухи містили у собі заряд трагедійності»[3].

Курбас згодом пояснить, що дійові особи спектаклю «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 узагальнений образ, а не людська особистість з усіма зовнішніми ознаками»[4]. Так, у картині «Сходка гайдамаків» з-поміж нечисленної, проте, рухливої масовки, незмінно привертаючи увагу публіки мальовничою типовістю, вирізнялися кілька дуже колоритних постатей: запальний гайдамака Запорожець, мудрий сивий кобзар Волох

---

[1] *Галицкий В.* Театр моей юности / Владимир Галицкий. — Л.: Искусство, 1984. — с. 168.

[2] *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас […]. — с. 58.

[3] *Галицкий В.* Театр моей юности […]. — с. 168–169.

[4] [*Курбас Л.*]. Лекції з практики сцени: Машинопис // ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42; од. зб. 20.

і троє старшин: заповзятий молодик, посивілий у боях вояка, стриманий, але до всього цікавий гайдамака середнього віку[1].

Данило Антонович, який разом із Курбасом працював над образом Залізняка, пізніше зауважить, що «ні Залізняк, ні Гонта, ні Ярема не були для нього героями у прямому розумінні цього слова. Головне — щоб єдністю поривань, думок вони були зв'язані один з одним і з народом, який увійшов у виставу живою, могутньою силою»[2]. Режисер «підкреслював, що Залізняк, який очолив боротьбу за визволення від поневолення польськими магнатами, — людина з селянського середовища, кращий представник народних мас», і, домагаючись «портретної подібності цього народного месника <...> вимагав грати Залізняка таким, яким він зберігся в історії і пам'яті народу, але "осучаснити" внутрішній зміст образу»[3].

Походив на історичний прототип і Гонта Івана Мар'яненка: високе чоло, густі насуплені брови, пронизливі темні очі, орлиний ніс, крилаті вуса, вольове підборіддя. Вбраний у багатий жупан, підперезаний широким поясом, невисоку хутряну шапку з пером і шликом, широкі шаровари, заправлені у сап'янці, озброєний пістолем і кривою козацькою шаблею, він являв собою водночас неповторну індивідуальність і збірний портрет героя Коліївщини — грізного месника кривдникам української землі й людності.

Тим жахливішою здавалася мить, коли імпозантний і владний повстанський ватажок усвідомлював, що за вірність гайдамацькій присязі мусив заплатити вбивством власних дітей, хрещених католиками. Сцена поринала у темряву, козацька гулянка йшла за лаштунки, звідти лунали звуки бенкету з піснями й танцями. На спорожнілий кін, де лишилися тільки Десять слів поета, повільно, схиливши голову, спускався сходинками Гонта — Мар'яненко. Хор пояснював глядачам, що той шукає вбитих хлопчиків, аби поховати їх. Аж раптом над сценою злітала легка, безжурна мелодія козачка, і відчайдушний монолог нещасного дітовбивці на тлі веселої «Од села до села...» справляв глибоке драматичне враження. Багатий баритон Мар'яненка звучав дивовижно щиро й потужно, актор з великою

---

[1] *Довбищенко Г., Лабінський М.* Поема народного гніву [...]. — с. 42.

[2] *Антонович Д.* [*Будько Д.*]. Митець, громадянин / Данила Антонович / Лесь Курбас. Спогади сучасників: зб. ст. / упоряд. В. Василько, ред. М. Лабінський. — К.: Мистецтво, 1969. — с. 117.

[3] Там само. — с. 118.

«Гайдамаки» Т. Шевченка. Перший Театр УРР ім. Т. Шевченка, 1920. Гонта — І. Мар'яненко

майстерністю передавав психологічну напругу, душевні страждання, які переживав Гонта. «Образ жив у часі і в просторі, — поціновував цю визначну акторську роботу дописувач газети "Боротьба", — метр у речитативі руху і голосу. Ритм — в речитативі голосових модуляцій, звукових напружень, нюансировки, ритмічних пауз, ритмічних наголошень, у загальній музичній тональності»[1].

Трагічним монологом Гонти — Мар'яненка, де усвідомлення неминучої кари Божої за *гріх сей великий* і навіть мольба, аби це сталося чимшвидше, чергувалися з обіцянками боротися до кінця, *загинути за Україну* — посутньо вичерпувався сюжет «Гайдамаків». Як слушно зауважила Наталя Кузякіна, зі «сцен страждань, надій і торжества маси Курбас вичленив трагедію значної особистості, яка жертвувала всім і прирікалася — цією жертвою — на загибель»[2]. Однак кодувала вистава навіть оптимістичніше за шевченківський поетичний прототип: в епілозі дії не *старі гайдамаки*, а Десять слів поета — промовистий символ невмирущої народної

[1] *Я. С.* Інсценізація творів Т. Шевченка / Я. С. // Боротьба. — 1920. — 14 березня.

[2] *Кузякина Н.* Становление украинской советской режиссуры [...]. — с. 21.

пам'яті — зсуваючи полотняну завісу й тим нібито відгороджуючи глядача від кривавих і славетних подій Коліївщини, одночасно наспівували йому стару пісню про Галайду, рухаючись у такт музиці Прусліна...

Впродовж наступного десятиліття у репертуарі очолюваних Курбасом театрів постійно з'являлися вистави, чия художня ідеологія та естетика відповідали концепції *синтетичної* сцени. Судячи з численних свідчень сучасників, багатолітні пошуки видового, жанрового та стилістичного синтезу як самого майстра, так і його вихованців — представників молодшої генерації українських режисерів (зосібно Фавста Лопатинського, Василя Василька, Януарія Бортника, Бориса Балабана) найпліднішe результували у *березільській* «Диктатурі» Івана Микитенка (прем'єра — 31 травня 1930 р.)[1].

Слід нагадати, що постановка микитенківської «агітки про хлібозаготівлі»[2] — перший випадок, коли Курбас на вимогу можновладців мусив стати до роботи над п'єсою, розтиражованою іншими театрами. «Ця п'єса з однаковим успіхом обійшла всі сцени радянської України. "Диктатурою", як ідеологічно витриманим спектаклем, козиряли всі, починаючи з пересувного театру Кобиляцького району й кінчаючи "Березолем". На "Диктатурі" концентрували увагу радянського глядача, — з неї робили "героя" сезону», — іронізував з цього приводу Кость Буревій[3]. Не додали оптимізму митцеві, прикро враженому тиском партійних урядників, сценічні втілення микитенківського драматичного *первістка* Марком Терещенком в одеській Держдрамі та Василем Васильком у харківському Червонозаводському театрі. «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

---

[1] Доволі багата театрознавча література про виставу дозволяє зупинитися лише на моментах, безпосередньо пов'язаних із темою дослідження. Докладніше про *березільську* версію у тогочасному сценічному контексті див.: *Гринишина М.* Театр української драматургії. — К.: Інтертехнологія, 2006. — с. 58–82.

[2] *Курбас Л.* На дискусійний стіл / Лесь Курбас // Радянський театр. — Х., 1929. — № 4/5. — с. 13.

[3] *Нахтенборенг Д.* [*Буревій Кость*]. Шекспір чи Куліш? «Диктатура» в чотирьох театрах / Д. Нахтенборенг / Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, — документи / заг. ред., передмов., прим. В. Ревуцький; упоряд., тех. ред. О. Зинкевич. — Балтимор — Торонто: Укр. вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1989. — с. 548.

на українській сцені, — гнівався він на колишніх учнів, визначаючи їхню нинішню постановочну манеру так: *сиро* й *побутово* — "типи, типики, карикатурочки". Класовий ворог скочується у фарс. Спів, як атракція, танки, як атракція. Кілька не оправданих пластичних, стилізаційних штрихів, дві інтонації»[1]. Була й третя обставина, що неабияк збентежила і самого Курбаса, і творчу групу майбутньої вистави: «Прослухавши "Диктатуру" в читанні автора, — згадував Йосип Гірняк, — ми були вражені подібністю її образів та типів із п'єсою Миколи Куліша "97"! Усі центральні герої "Диктатури" були скопійовані з героїв драми "97". Микитенко живцем переніс їх у свою п'єсу під іншими прізвищами. Навіть чимало окремих фраз із драми Куліша ми уловлювали у персонажів Микитенка. Коли за сконфуженим автором зачинилися двері, ніхто з нас не зважився відкрити рота. Мовчав і Лесь Курбас»[2].

Тож звична для *березільської* режисури «боротьба з автором» цього разу означала докорінну *деструкцію*, аби неоригінальний і нецікавий у постановочному сенсі *соціально-побутовий* твір дорівнявся до «трагедії великого епічного масштабу», змусивши публіку «глибоко замислитись над історичним смислом доби»[3]. Курбас істотно скоротив микитенківський

---

[1] *Курбас Л.* На дискусійний стіл [...]. — с. 14.

[2] *Гірняк Й.* Спомини / упоряд. Б. Бойчук / Йосип Гірняк. — Нью-Йорк: Вид-во «Сучасність», 1982. — с. 331. У згаданому вище зі зрозумілих причин не оприлюдненому дописі Кость Буревій роз'яснював ситуацію докладніше: «Залежність "Диктатури" від "97" така наочна і міцна, що можна говорити про рабське наслідування. М. Куліш — надзвичайний майстер виявити і подати характер. В "97" він дав цілу галерею нових яскраво окреслених характерів і створив оригінальну композицію та схему їх взаємодіяння. Микитенко з усього цього скористався в "Диктатурі", не зумівши навіть заховати кінців. Сільський персонаж "Диктатури" розміщується і діє за планом і конструкцією "97", повторює її <...> у Микитенка Андрій Чирва-Козир, а у Куліша Гнат Гиря; Петро Малоштан — Мусій Копистка; Гусак, колишній студент, переписує папери в сільраді — Панько, секретар сільради; Півень — куркуль, колишній "фільфебель" — Годований, куркуль, колишній драгун; Паранька, куркулівна, Лизька, куркулівна; Діди на сходці — Дід з ціпком і тому подібне» / *Нахтенборенг Д.* [*Буревій Кость*]. Шекспір чи Куліш? / *Ревуцький В.* Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська / Валеріан Ревуцький. — Нью-Йорк: Вид-во «Слово», 1985. — с. 47.

[3] [*Курбас Л.*]. Документи, матеріали, тексти: 1920–1933 // ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42; од. зб. 49.

текст, заразом позбувшись багатьох епізодичних персонажів, перемонтував його, переакцентував деякі сцени, взявши, «як вихідний пункт для побудови вистави, ті окремі романтичні мотиви, що виразно відділяються від натуралістичної тканини п'єси»[1]. Він також доволі рішуче переінакшив темпо-ритмічний лад драматургічної основи, тобто повністю змінив її *жанровий регістр*[2].

«Велику роль у піднесенні соціально-побутової драми до трагедійного звучання відігравала музика, спів», — стверджував *березілець* Роман Черкашин[3]. Його колега, Михайло Верхацький, занотувавши січневу бесіду Курбаса з акторами, зайнятими у виставі, уможливив наше розуміння режисерських *установок*, які перетворили микитенківську п'єсу на «монументальне музично-драматичне дійство»[4]: «Вистава має бути повчальною і за характером свого матеріалу примушує звернутися до такої форми, як опера <...> Це буде музичне видовище, в якому драматична мова інтонується таким чином, що вона іноді може переходити в буквальні музичні інтервали. Використовуємо музику, де можна, дамо хор. Сприйняття буде більш оперове, ніж драматичне...»[5]. За кілька місяців, розмовляючи з кореспондентом газети «Пролетар», Курбас уточнить, що мав на увазі «створення справді синтетичної вистави, намічення перших віх революційного музичного видовища». Широка «палітра симфонізму в оркестрі, використання хору на античний лад, як голосу народу, "музичне перетворення" побутових шумів (гуркіт заводу, перестук коліс поїзда, гамір юрби, навіть... "загрянишний" кашель Малоштана)»[6], — Курбас потребував цих засобів *музичної драматургії* — «найпатетичнішого театрального

---

[1] *Рулін П.* Український театр за п'ятнадцять років Жовтня / Петро Рулін // Життя і революція. — Х., 1932. — № 11/12. — с. 115.

[2] *Болобан Л.* Подвійна перемога: Про поставу п'єси Ів. Микитенка «Диктатура» в театрі «Березіль» / Леонід Болобан // Радянський театр. — Х., 1930. — № 3/5. — с. 52.

[3] *Черкашин Р., Фоміна Ю.* Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми / передмов. Н. Єрмакова, прим. В. Собіянський / Роман Черкашин, Юлія Фоміна. — Х.: Акта, 2008. — с. 67.

[4] Там само.

[5] *Верхацький М.* Скарби великого майстра. До 80-річчя з дня народження Леся Курбаса / *Верхацький М.* 100: Дні і праця. Листування. Спогади сучасників / упоряд. М. Лабінський / Михайло Верхацький. — К.: Вид-во «Проза», 2004. — с. 116.

[6] *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас [...]. — с. 159.

1

2

3

«Диктатура» І. Микитенка. «Березіль». 1930

1. Сцена заводських зборів
2. Паранька — В. Чистякова, Гусак — А. Хвиля
3. Сцена весілля Півня та Параньки

мистецтва» — аби здійснити «перетрактування плану п'єси в бік героїки і плакатики» та уникнути побутописання[1].

Згідно з детальним планом режисера і за його активною участю композитор Юлій Мейтус написав до «Диктатури» величезну партитуру[2], де перша картина (на заводі) вирішувалася як сонатне алегро з експозицією, розробкою й репризою, сцени весілля у Чирви-Козиря — у формі рондо, а сцени з четвертого акту із замахом на вбивство Дударя — у формі теми і дванадцяти варіацій[3]. За ходом дії репліки персонажів, «самі по собі колоритні й навіть подеколи афористичні, в особливо напружених і значних за змістом епізодах вистави переходили з розмовної мови у вокальний речитатив, а в розгорнених монологах — у досить складні арії у супроводі симфонічного оркестру <...> Філософська забарвленість вистави найвиразніше виявлялася у монологах — аріях-роздумах на самоті головних персонажів. Із драматичними епізодами контрастно чергувалися комедійні, навіть буфонні сцени, гротескні вокальні речитативи, чародійні дуети»[4]. «Диктатура» вражала різноманітністю музичних форм й вигадливістю їхнього поєднання з дією у своєрідному музично-сценічному контрапункті виражальних засобів[5]. От Малоштан — Мар'ян Крушельницький вудить рибу, наспівуючи «Сьогодні Івана, а завтра Купала», і його пісня «перестає бути "просто" піснею, а набуває певних і значних сценічних функцій:

---

[1] «Диктатура» в театрі «Березіль»: Розмова з Л. Курбасом // Робітнича газета «Пролетар». — 1930. — 31 травня. *Без підпису.*

[2] *Черкашин Р., Фоміна Ю.* Ми — березільці [...]. — с. 67.

[3] *Мейтус Ю.* Спогади про Леся Курбаса / Юлій Мейтус // Музика. — 1972. — № 2. — с. 14. Про різноманітність музичних форм «Диктатури» детальніше розповів Пилип Козицький: «В 1-ій картині музика побудована за, так званою, сонатною схемою (1-а тема — пісня майстра, 2-а тема — музика цеху, розробка і реприза); 2-а картина за тричастинною схемою; 4 картина — 5 прелюдів, що відповідають окремим кадрам картини (комсомольська рішучість, незаможники, розгубленість Гороха, голосування); 5 картина — кладовище — тричастинна форма (змова, Малоштан ловить рибу і знову змова, але викрита); 10–11 картини мають музику, побудовану за принципом варіації (тема і 12 варіацій); 12 картина — музика вступу (завод). Звичайно, вирішальним моментом в роботі композитора була не форма, що мала лише конструктивно зміцнити музичну фактуру твору, а сценічна функція музики» / *Козицький П.* Музика в Березолі... [Машинопис] / Пилип Козицький. — ІМФЕ ім. М. Рильського; Ф. 42; од. зб. 16.

[4] *Черкашин Р., Фоміна Ю.* Ми — березільці [...]. — с. 67.

[5] *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас [...]. — с. 160.

вона ніби міміка обличчя, ніби рухи тіла, переймаючи інтонації радісно схвильованого Малоштана, по-суті, являє собою своєрідний монолог цього незаможника, але переказаний не в словесних образах, а в образах мовних інтонацій»[1]. А от «міліціонери трусять у Чирви хліб, сам Чирва плаче речитативами, із схованки зненацька зашуміло, як потривожений дух, знайдене зерно, а з вишин, десь із ложі верхнього ярусу лине, як голос повчаючого фатуму, спів античного хору дівчат: "Мені мати говорила, повторяла часто, не їдь, не їдь в чужий город, бо будеш нещасна"»[2].

Синтетичне прагнення Курбаса[3], втілене Мейтусом у музичній партитурі, Вадим Меллер підтримав у вирішенні сценічного простору «Диктатури» та у створенні її цілісного візуального образу. Єдина декораційна установка — сконструйований художником *диво-станок* — одночасно групувала різностильові *епізоди-кадри* та уможливлювала швидку зміну місця подій, безперервність сценічної дії. Станок «займав всю сцену — від рампи до високо відкритого задника-радіуса — і був виготовлений з непофарбованих дощок. Його задній край височів над сценою метрів на два. Станок складався з шести окремих паралельних частин — вузьких планшетів. Кожен з них міг рухатися незалежно від інших — підійматися вгору й опускатися, хилитися, переламуватися навпіл, здіймаючись по краях, мов крила. Вузенькими щілинками між цими частинами рухливої конструкції станка й собі рухалися предмети. Для їхнього, немовби самостійного, руху паралельно рампі під станком була дотепно влаштована спеціальна механіка — різні блоки, підставки на підшипниках <…> На очах у глядачів на сцені з'являлися різні деталі, що конкретизували зміну місця дії. Більші декоративні вставки спускалися на станок з колосників. Часом з'являвся і невеликий екран, на якому "виникали" кінохроніки тих часів[4]. Зміна конфігурацій станка,

---

[1] *Козицький П.* «Диктатура» «Березіля» як музичне явище / Пилип Козицький // Радянський театр. — 1931. — № 1–3. — с. 69.

[2] *Дивнич Ю.* [Лавриненко Юрій]. В масках епохи: В боротьбі з Диктатурою / Юрій Дивнич / *Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Є.* В масках епохи: Йосип Гірняк. — Мюнхен: Вид-во «Україна», 1948. — с. 34.

[3] *Нахтенборенг Д.* [*Буревій Кость*]. Шекспір чи Куліш? […]. — с. 548.

[4] У першому «кіно-епізоді на екрані демонструвалося, як від заводу мчить поїзд кудись на далекі села, щоб і їх прилучити до нового темпу життя. За допомогою кіна глядач бачить, як поїзд мчить, і рядом з цією картиною, навіть в одній рамі — деталь: вагон (конструкція) і у вагоні живі пасажири сплять, сидять, розмовляють

самостійне пересування предметів на ньому, рухливість променів прожекторів — увесь цей складний рух проходив у поєднанні з музикою, у вивіреному ритмі, надаючи сценічній дії динамічності й монументальності»[1].

Так, у першому *виробничому* епізоді «очам відкривався казанний цех суднобудівного заводу. Передній планшет станка було піднято метрів на два вгору, і по ньому, наче по естакаді, переходили робочі, метушилися жваві хлопчики "фабзайчата". Короткі діалоги проходили вгорі на естакаді, а часом люди перегукувалися між собою зверху вниз. У глибині чорнів могутній казан. Високо у повітрі над естакадою пропливали то розпечена залізна болванка, то важкі металеві предмети заводського виробництва. Гудок сповіщав про перерву, робочі виймали принесені скупі харчі на сніданок»[2]. Використовуючи складні, як на той час, технічні засоби Курбас домагався враження, ніби «великий могутній і прекрасний завод працює, дихає й росте на очах у глядачів»[3]. У фіналі знову немов з-під землі посталий «прекрасний завод майбутнього <…> де праця буде не повинністю, а творчою насолодою»[4], *вітав* виконання партійного доручення та переможне повернення до міста Дударя (Амвросій Бучма) разом із делегацією горбачівців. «Глядач увесь час протягом вистави відчуває <…> що дія провадиться завдяки машині, і ці сільські побутові сцени, що з'являються то тут, то там, ніби підпорядковані силі машини, силі тієї волі, що керує цими машинами», — так оцінив ефект закільцьованої композиції вистави режисер і драматург Леонід Болобан[5].

… Це Дудар їде на село» / *Нахтенборенг Д.* [*Буревій Кость*]. Шекспір чи Куліш? […]. — с. 548. Був також зафільмований епізод під назвою «Сон Дударя», який у багатьох глядачів викликав особливий подив: «На кіноекрані — на столі за відчиненим у хаті вікном з'являвся чемодан… У вікно висувається чиясь рука… тягне до себе чемодан… Затемнення… Що означали ці кінокадри? Може, робітника-пролетаря уві сні потривожила совість? Не звик він брати те, що не зароблене власними руками… Хто зна!… Під час цього короткохвилинного епізоду в залі панувала насторожено-тривожна, зачудована тиша» / *Черкашин Р., Фоміна Ю.* Ми — березільці […]. — с. 72.

[1] Там само. — с. 66.

[2] Там само. — с. 67.

[3] *Нахтенборенг Д.* [*Буревій Кость*]. Шекспір чи Куліш? […]. — с. 548.

[4] Там само. — с. 549.

[5] *Болобан Л.* Подвійна перемога […]. — с. 53.

«Диктатура» І. Микитенка. «Березіль», 1930. Сцена з вистави

За задумом Курбаса, *горбачівські* епізоди «Диктатури», аби дати глядачеві «безпосередньо і наочно, чітко і грубо, всемірно почути <…> протилежність» між *заводом* і *селом*, що «і створює диктатуру як таку»[1], мусили стилістично опонувати *заводським*. Для якнайповнішої реалізації наведеної формули режисер використав у дії «всі мистецькі компоненти театру»[2], для унаочнення «багатьох конфліктних ситуацій сюжету» застосував технологію «образного перетворення»[3].

Болобан наводив як приклад початок другої картини — «мізансцену трьох куркулів», де «традиційне базікання сільських дідів» перетворилося на виразний метафоричний вислів із теми соціального розшарування тогочасного села: «Замість сидіти десь на призьбі в глибині сцени, їх висунено якнайбільш на авансцену і піднесено вгору… Кожен куркуль спирається не на кийок, а на маленьку хатку. І виглядає він біля неї, як хижий крук, що чатує на здобич <…> Замість говорити плітки впівголоса (очевидно, щоб не підслухали — така реально-побутова формула цієї сцени), виконавці кричать на повний голос (так би мовити поширюють плітки серед публіки) і співають, підкреслюючи деякі речення повторними куплетами»[4]. З-за їхніх спин прозирала об'ємна панорама села — крихітні

---

[1] [*Курбас Л.*]. Документи, матеріали, тексти: 1920–1933 […].

[2] *Гірняк Й.* Спомини […]. — с. 332.

[3] *Черкашин Р., Фоміна Ю.* Ми — березільці […]. — с. 67.

[4] *Болобан Л.* Подвійна перемога […]. — с. 51.

хатки, дерева, вулиця, церковна дзвіниця[1]. Статика пейзажного задника з нечисленними *живими* деталями (де-не-де у віконцях блимало світло, курився один із димарів) увиразнювала раптову *паніку хаток* — їхнє метушливе зібрання *на нараду*, щойно підтверджувалися чутки про приїзд Дударя.

У сцені таємної змови куркулів макети добротних куркульських хат знову групувалися на авансцені, проте, нині їхні господарі зловісно перемовлялися між собою, охопивши руками свої садиби. А довірливий незаможник Малоштан (Мар'ян Крушельницький), мимовільна жертва куркульської провокації, тим часом безтурботно спав біля своєї хатинки[2], *поклавши* її собі в головах. «Нічого театральнішого над це ми ніколи не бачили в театральних конструкціях!» — написав Кость Буревій[3].

З тих же позицій Черкашин поцінував цілком вигадану Курбасом комічну інтермедію «Наввипередки», коли, доставляючи Дударя (Амвросій Бучма) та Небабу (Наталя Ужвій, Софія Федорцева) у Горбачі, непоказний візок незаможника Малоштана (Мар'ян Крушельницький), за повного задоволення глядачів, залишав позаду шикарну розписну бричку Чирви (Йосип Гірняк, Олександр Сердюк): «У шаленій гонці то бричка Чирви обганяє візок Малоштана, то Малоштан зі своїми пасажирами виривається вперед. Бричка і візок самі по собі швидко рухалися вздовж станка, а дійшовши до краю, розверталися і рухалися у зворотній бік. Так повторювалося кілька разів. Колеса при цьому, не торкаючись станка, крутилися з шаленою швидкістю, Чирва і Малоштан азартно хвиськали неіснуючих коней, лаяли один одного, сперечаючись, хто кого обжене»[4].

Справжньою кульмінацією дійства стала розгорнута до «масштабів пристрасного народного форуму» сцена сільського сходу[5]. Рухомими площинами було заповнено весь сценічний простір — «від долівки до верхніх колосників»; Курбас розмістив на кожному «живописні групи ворогів і при-

---

[1] *Черкашин Р.* Лесь Курбас в Харькове / Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие / сост. М. Лабинский, Л. Танюк / Роман Черкашин. — М.: Искусство, 1987. — с. 140.

[2] *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас [...]. — с. 161.

[3] *Нахтенборенг Д.* [*Буревій Кость*]. Шекспір чи Куліш? [...]. — с. 549.

[4] *Черкашин Р.* Лесь Курбас в Харькове [...]. — с. 141.

[5] Там само.

«Диктатура» І. Микитенка. «Березіль», 1930. Сцена з вистави

хильників хлібозаготівельної кампанії. Речником перших був Чирва Козир, других — представник влади Дудар»[1]. Останній разом із Малоштаном та іншими незаможниками, стоячи на планшеті, ніби возносився над сценою — багатофігурна композиція *пливла* над головами спантеличених куркулів; за кілька миттєвостей, діставшись іншого планшету, вони *входили* до сільради. Цим *монументальним* виходом на кін, як і «темпераментним, епічно-урочистим, з тонко розробленою гамою інтонацій» монологом Дударя — Бучми — відповіддю на ключове для ідеології вистави запитання Малоштана[2], режисер, ймовірно, спростовував «враження повного реалізму» від заводських епізодів[3], уможливлював більш типізований — фольклористичний — погляд на *позитивних* персонажів.

Відкриваючи збори, голова сільради Горох (О. Шутько) не виголошував, а виспівував процедурні фрази; помахуючи руками в такт, *диригував* сільською громадою, ніби музикантами оркестру: підіграючи куркулям,

[1] *Гірняк Й.* Спомини [...]. — с. 334.

[2] *Косач Ю.* Амвросій Бучма / Юрій Косач. — К.: Мистецтво, 1978. — с. 137.

[3] *Болобан Л.* Подвійна перемога [...]. — с. 53.

надавав слово лише тим селянам, які не погоджувалися віддавати державі зерно за безцінь[1]. Промені прожектора, неначе підкріплюючи помахи Горохової руки, «висвітлювали то одну, то другу групу, а то й окремих персонажів, залежно від їхньої словесної акції та дії. Рух світляних променів по цілому просторі сцени, з одної групи на другу, з окремого персонажа на іншого, спричинював враження, що на мітингу діяли сотні, а то й тисячі людей … а їх було тільки кілька десятків»[2].

«Тут вражають монолітні групи персонажів, що на мить показуються серед темряви, як висічені з мармуру, і ця їхня нерухомість статична, а поруч того безперервна зміна мізансцен, підкреслюють патетичну заглибленість і величність складного поняття диктатури пролетаріату», — писав Леонід Болобан[3], слушно зауважуючи детальну режисерську розробку складної пластичної, світлової, звукової, інтонаційної та емоційної партитури ключового епізоду сценічного видовища. «Пристрасті кипіли. Динамічно схрещувалися гострі промені прожекторів, вихоплюючи то тут, то там збуджені постаті, розпашілі обличчя. Кожна репліка, навіть безіменних персонажів, набувала особливої емоційності», — пригадував цю сцену другий виконавець ролі підкуркульника Гусака, Роман Черкашин[4].

Проте особливої гостроти боротьба *за* і *проти* державних хлібозаготівель у *березільській* версії «Диктатури» набула завдяки навдивовижу сміливому та оригінальному задуму Курбаса показати «куркульський табір <…> в оперовому плані», змусити його представників виспівувати свої страхи — «тужити “на ріках вавилонських” за своїм минулим», «ридати над власною смертю». Ніби позбувшись рис драматургічного прототипу й *кулішівських* запозичень, повністю оновленим і абсолютно несподіваним поставав образ Чирви на прізвисько Козир (Йосип Гірняк) — не просто куркуля, а ватажка тих куркулів, що їх ліквідували як клас. «У нього обличчя біблійного Мойсея, довга сива борода, величні рухи, трагізм в голосі. Він бачить, відчуває, що його клас вмирає, і в своїх речитативах — ієреміадах підноситься до пророка, як його уявляє дрібновласницька

---

[1] *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас […]. — с. 161.

[2] *Гірняк Й.* Спомини […]. — с. 334.

[3] *Болобан Л.* Подвійна перемога […]. — с. 52–53.

[4] *Черкашин Р., Фоміна Ю.* Ми — березільці […]. — с. 71.

психо-ідеологія», — свідчив Буревій[1]. На переконання режисера, такий іконописний, епічний керманич заможних односельців уособлював по-справжньому грізну силу, здатну впливати на думку *горбачівської* громади. Ось одна «група людей <...> розважливо, повагом, хором заявляє: "Дайте слово Чирві!". Друга додає вже більш вимогливо: "Чирві!!" Третя група — ще настирливіша у своїй вимозі, і в її хорі є навіть ноти наказу: "Чирві!!!"»[2]. Стоячи на горішньому планшеті, мов на кафедрі, Чирва — Гірняк починав монолог-речитатив, як проповідник, простягнувши вгору долоню, він вимовляв слова впевнено й урочисто, ніби виголошував значиму для кожного істину.

Однак наступною сценою заручин Гусака (Олександр Хвиля) з Паранькою (Валентина Чистякова), що відбувалася не на обійсті Півня, а у такому собі куркульському *парадизі*, театр відверто глумився над тими, хто явно запишався, уявивши себе незмінними хазяями життя. Один із планшетів «підносився трохи вгору, утворюючи величезний, на всю сцену, покритий білою скатертиною святковий стіл. Наче на Великдень пишно прибраний, із традиційним засмаженим поросям з хроном у зубах у центрі столу. На горі красувалися паперові хмари й між ними — випечені з тіста янголята, мов апетитні купідончики з крильцями. А біля порталів стояли грандіозні світильники, що їх тримали виліплені з тіста дебелі бабища»[3]. За Верхацьким, мізансцена за столом нагадувала шаржовану версію «Таємної вечері»[4].

Станок дещо змінював конфігурацію, коли сільський фотограф увічнював картину сімейного торжества[5]. Поклавши руки на плечі один одному, сп'янілі куркулі щосили горлали *«Ре-вєла буря, дощ шу-мел...»*, співаючи гучно, сильно, згуртовано. Тієї миті вони нагадували відчайдушних піратів, а площини під ними — вітрильник у розбурханому морі. Кожен «з учасників сцени стояв одною ногою на четвертому планшеті, другою — на п'ятому. І раптом лівий край четвертого планшета піднімався, а правий

---

[1] *Нахтенборенг Д.* [*Буревій Кость*]. Шекспір чи Куліш? [...]. — с. 550.

[2] *Федорцева С.* Я вибираю «Березіль»... / Софія Федорцева / Лесь Курбас: Спогади сучасників [...]. — с. 258.

[3] *Черкашин Р., Фоміна Ю.* Ми — березільці [...]. — с. 71.

[4] *Верхацький М.* Скарби великого майстра [...]. — с. 118.

[5] *Черкашин Р., Фоміна Ю.* Ми — березільці [...]. — с. 71.

опускався, у п'ятого планшета — навпаки, так що обидва вони утворювали надто похилу літеру "Х"»[1]. «Крила планшета під ногами співаків то здіймалися, то спускалися, наче гори-хвилі. То, може, хміль розхитував землю, або ж земля вислизала з-під ніг у годину зарозуміло-самовпевненого свята на порозі розв'язки»[2]...

Розгорнуті мізансценічні метафори, з яких здебільшого було змонтовано дію *березільської* «Диктатури», вимагали по-особливому укомплектованих акторських засобів для створення узагальнених й типізованих персонажів, стилістично відповідних монументальному *синтетичному* сценічному видовищу. Тож від самого початку роботи Курбас застерігав виконавців провідних ролей від *фальші* — «психологізму, індивідуальної емоційності, характеру», тобто застосування тривіальних виконавських технологій *мімметичного* театру, натомість, зосереджуючи їхню увагу, на «вусі і на жесті», на опануванні технікою «вільного речитативу» та «руху взагалі»[3]. За «принцип зовнішнього вигляду взято те, як буде виглядати наша доба на фото через 100 років <...> цебто в костюмі, гримі. В рухові взято від усієї епохи характерне», — засвідчував курбасові слова Верхацький[4]. З цією ж метою режисер вилучив із п'єси суто мелодраматичні моменти і викреслив те, що могло індивідуалізувати персонаж: Дудареву лірику, жінку Чирви, кохання Коваля і Небаби[5]. У такий спосіб Курбас *спростовував* микитенківські характеристики персонажа, розтиражовані іншими версіями п'єси, проте, водночас, *змусивши* усі засоби виразності: акторський жест, рух, інтонацію, мізансцени, музику, світло, — грати на образ і сповнивши філософською думкою кожну найменшу *дрібничку* дійства[6], уникав небезпеки повернутися у часи *агітаційного* театру з добре знайомими глядачу *плакатними* образами *робітника*, *комсомольця*, *незаможника*, *куркуля* і т. п.

«Нарешті глядачі побачили і цілком нову трактовку ролей», — задоволено констатував Борис Сіманцев. — На першому місці Малоштан

---

[1] *Верхацький М.* Скарби великого майстра [...]. — с. 118–119.

[2] *Черкашин Р., Фоміна Ю.* Ми — березільці [...]. — с. 72.

[3] [*Курбас Л.*]. Документи, матеріали, тексти: 1920–1933 [...].

[4] *Верхацький М.* Скарби великого майстра [...]. — с. 116.

[5] *Корляків М.* Непорозуміння в трикутнику / Михайло Корляків // Критика. — 1930. — № 11. — 62.

[6] Там само.

(Крушельницький). Цей актор має надзвичайну здатність перевтілюватись»[1]. Герой Крушельницького виходив на кін «під спів вранішніх птахів, в австрійському трофейному кашкетику, що залишився у нього з воєнних часів, і тілогрійці. Голова на тонкій шиї, схилена набік, травинка у руці робили його схожим на сільського філософа, мандрівника. Меланхолійна задумливість була основною барвою актора у першій половині п'єси»[2]. Хоча «змалку і дотепер він знав лише, як доглядати коней та працювати на хурі», Малоштан зумів таки «розкусити куркуля Чирву, який владно тримав його в залежності»[3]. «Прозріння свого героя Крушельницький грав з трагічною силою», — свідчив Владимир Галицький[4]. Мейтус зауважить, що Малоштан Крушельницького «задавав тон усьому спектаклю», адже сцени з участю цього персонажа (риболовля, перегони, зустріч із Чирвою) «досягали величезної сили художньої виразності»[5].

Буревій, натомість, переконував, що головну «акцентуацію "Березіль" робив на Дударі», позаяк саме «Дудар має ілюструвати ту велику моральну силу, носієм якої є пролетаріат у боротьбі за соціалізм»[6]. Водночас він, як і решта рецензентів, усвідомлював, що головний позитивний герой вийшов у автора доволі ходульним, нежиттєвим. Тим значнішою, мабуть, виглядала мистецька перемога актора, який зумів таки «показати живого робітника, одночасно лагідного і твердо-рішучого»[7]. «Плакатна у п'єсі, ця фігура ожила завдяки яскравому таланту Бучми, — згодом напише Галицький. — "Кремезний", бувалий чоловік, із усмішкою в очах та козацькими вусами — таким запам'ятався Дудар із першої ж короткої сцени на заводі»[8]. Далі, вдало перемагаючи риторику тексту, старанно уникаючи зайвої патетики, Бучма читав центральний монолог Дударя згідно

---

[1] *Сіманцев Б.* «Диктатура» в «Березолі» / Борис Сіманцев // Радянське мистецтво. — 1930. — № 14. — с. 15.

[2] *Галицкий В.* Театр моей юности [...]. — с. 183.

[3] *Русинов В.* Мар'ян Крушельницький / Василь Русинов. — К.: Мистецтво, 1985. — с. 81.

[4] *Галицкий В.* Театр моей юности [...]. — с. 184.

[5] *Мейтус Ю.* Музика в творчості митця / Юлій Мейтус / Мар'ян Крушельницький: Спогади. Статті / упоряд. В. Русанов. — К.: Мистецтво, 1969. — с. 76.

[6] *Нахтенборенг Д.* [*Буревій Кость*]. Шекспір чи Куліш? [...]. — с. 550–551.

[7] *Сіманцев Б.* «Диктатура» в «Березолі» [...]. — с. 15.

[8] *Галицкий В.* Театр моей юности [...]. — с. 184.

з ретельно розробленою режисером партитурою складного ритму інтонацій, дійових пауз і виразних жестів, намагаючись виявити далеко більшу, ніж про це написав автор, смислову значимість сцени — мрії про майбутній *соціалізм*[1]. «Надзвичайна простота інтонації просякнута звичайною чулістю й поруч з тим вольове натхнення й сила», — стверджував Болобан[2].

У таборі ідейних опонентів «надовго запам'ятовувався» не лише Чирва (Йосип Гірняк) — «разом улесливий і мстивий, лагідний і жорстокий»[3], а й інші куркулі, які гуртом нагадували «міфологічну дерев'яну скульптуру поганських божків», а також — «підкреслено гротескові» Півень (Дмитро Мілютенко), Гусак (Олександр Хвиля, Роман Черкашин) і Горох (Олексій Шутько)[4], «вульгарна сільська баришня» Паранька (В. Чистякова)[5]. Рецензенти, безперечно, мали підстави вшановувати в цілому «прекрасний колектив», що *блискуче* виконав «дерзкі задуми свого талановитого режисера», визнавати спектакль як мистецьку перемогу усього акторського складу «Березоля»[6].

«Диктатура», що мала величезний резонанс в українських професійних колах і впродовж трьох років викликала глядацьку зацікавленість, — «останній приголомшливий експеримент» Леся Курбаса[7]. Водночас *березільский* спектакль ніби завершував *епоху синтезу* — демонстрував *наостанок* потужні мистецькі переваги концепції *синтетичного* театру, що до кінця передвоєнного десятиліття поступово втратить ідейно-естетичне лідерство.

---

[1] *Радчук Ф.* Художник-мыслитель / Федір Радчук // Лесь Курбас: Спогади сучасників [...]. — с. 262–263.

[2] *Болобан Л.* Подвійна перемога [...]. — с. 54.

[3] *Сіманцев Б.* «Диктатура» в «Березолі» [...]. — с. 15.

[4] *Черкашин Р., Фоміна Ю.* Ми — березільці [...]. — с. 72.

[5] *Нахтенборенг Д.* [*Буревій Кость*]. Шекспір чи Куліш? [...]. — с. 550.

[6] Там само. — с. 549.

[7] *Кузякина Н.* Становление украинской советской режиссуры [...]. — с. 66.

Розділ 2. Синтетичний театр майбутнього

Володимир Маяковський
Марко Терешенко
Всеволод Мейєрхольд
Олексій Грановський
Валерій Бебутов

У 1915 р. окреме визначення синтетичного сценічного мистецтва європейській художній спільноті запропонували італійські футуристи. Автори однойменного маніфесту (Філіппо Томмазо Марінетті, Бруно Корра, Еміліо Сеттімеллі) зокрема заявляли: «Футуристичний театр має бути синтетичним, тобто найстислішим: вмістити у кілька хвилин, у кілька слів та жестів безліч ситуацій, почуттів, ідей, відчуттів, фактів і символів. Він має бути динамічним, симультанним, тобто народжуватися в імпровізаціях, миттєвій інтуїції <...> а не за письмовим столом»[1]. Зазначимо, що цей їхній опус був третім, а всього італійські футуристи, претендуючи на кардинальне та комплексне оновлення театральної сфери, випустили дванадцять декларацій[2], більшою або меншою мірою пов'язаних зі сценічним мистецтвом і присвячених зокрема питанням драматургії («Маніфест драматургів-футуристів», 1911), типам та жанрам сценічного видовища («Маніфест театру-вар'єте», 1913; «Маніфест синтетичного театру», 1915; «Маніфест аеротеатру», 1919; «Маніфест механічного мистецтва», 1923), простору та актору («Динамічна та синоптична декламація», 1914; «Маніфест

[1] *Маринетти Ф. Т.* Футуризм / предисл. М. Энгельгарт / Филиппо Томмазо Маринетти. — СПб.: Книгоиздательство «Прометей» Н. Н. Михайлова, 1914. — с. 76.

[2] «Перший маніфест футуризму», підписаний Філіппо Томмазо Марінетті, опубліковано 1909 р. Цей текст мав суто декларативний характер і не містив конкретних вимог та пропозицій щодо футуристичної творчості.

футуристичної сценографії та хореографії», 1915), театральній музиці та сценічному руху («Мистецтво галасу», 1913; «Маніфест футуристичного танцю», 1917). По-суті, тут ревізувалася вся театральна вертикаль: від літературних форм до взаємин із публікою («Театр несподіваності», 1921).

Слід уточнити, що критика *класичного* кону представниками напряму і репрезентовані ними театральні концепції стосуються *Другого футуризму*, сформованого напередодні Першої світової війни. Характерними рисами цього етапу дослідники генезису *мистецтва майбутнього* вважають, по-перше, проникнення у донедавна ідеологічно *чисту* художню структуру інших, хоча й споріднених, ідей конструктивізму, дадаїзму та сюрреалізму, по-друге, емблематизацію футуристичної *сучасності* образами *машини* та *людини-робота*, по-третє, розшарування раніше єдиної спільноти по кількох *центрах*, що урізноманітнило *експеримент*[1].

У царині сценічного мистецтва найперше футуристичне заперечення стосувалося примату *класичної* драматургії — інсценізацію драматичного тексту провісники *кону майбутнього* об'явили насиллям над його сутністю, тобто над грою — вільною творчою стихією. За їхнім твердженням, записаний текст мусив поступитися місцем *сценарію*, де (як в оригінальних п'єсах commedia dell'arte) лише накреслена фабула і перераховані задіяні у ній персонажі-маски, але відсутній сюжет та повноцінні характери. На противагу *класичній* п'єсі футуристи висунули принципово інакшу драматургічну форму — *синтезу* — короткий, на три-чотири сторінки, сценарій. Їх було написано близько вісімдесяти, близько шістдесяти належали перу незмінного очільника італійського футуристичного руху Філіппо Томмазо Марінетті.

Перша п'єса («Король Гудок») вийшла з-під його пера 1905 р., між 1906 і 1907 рр. з'явилися «Електричні ляльки» — наприкінці 1913 р. автор скоротив п'єсу до одного акту та перейменував. Під новою назвою «Електрика» і новим жанровим означенням *футуристична синтеза* вона була представлена у лютому 1914 р. болонській публіці поряд із *комічною синтезою* Еміліо Сеттімеллі «Інфант». Проте художньо *переконливішим* виявився наступний футуристський захід за участі Марінетті — римська прем'єра *вільнослівної* поеми Франческо Канджулло «П'єдігротта», названої на честь однойменного щорічного свята-конкурсу ліричної пісні,

[1] *Второй футуризм*: Манифесты и программы итальянского футуризма 1915–1933 / пер. с ит., сост., ком. Е. Лазарева. — М.: Гилея, 2013. — с. 17–21.

Футуристичний вечір. 1910-і

що із давніх давен відбувався у Неаполі, рідному місті автора. Виконувані під час фестивалю пісні нерідко отримували подальшу ретельну розробку, перетворюючись на популярні вокальні номери численних міських кафешантанів та вар'єте. Постава поеми Канджулло була черговою спробою створення футуристичної версії *безладного* спектаклю через розширення її театральності, підвищення карнавальності простору, де розмивалися межі між сценою та вулицею, мистецтвом і життям, інтенсифікувалися його фізичні, візуальні та глядацькі виміри[1].

Набутий досвід спонукав Марінетті до написання наступних синтез — іще коротших і так само безсюжетних текстів, що мали на меті *вхопити момент*, тобто передати враження від події, ситуації або ж людини за максимально короткий час (іноді — не довше хвилини). Десять із них (шість належали Марінетті, чотири — іншим авторам) були представлені в Анконі 1 лютого 1915 р.[2]. Цю дату можна вважати днем народження *європейської футуристичної сцени*. Наслідком написання синтез став й оприлюднений того ж року згаданий вище маніфест «Футуристичний синтетичний театр».

---

[1] *Futurism*: An Anthology / ed. By Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman. — NH & London: Yale University Press, 2009. — p. 20–21 // код доступу: https://markdyal.files.wordpress.com.

[2] Там само. — с. 21.

Зазначимо, що у більшості випадків форма синтез превалювала над їхнім змістом, ніби підтверджуючи неодмінне *естетичне хуліганство* раннього футуризму[1]. Так, в «Основах» Марінетті піднята «до висоти шлунку» завіса дозволяла побачити лише «нижні кінцівки» акторів, чиїми рухами вони мали «дати публіці найбільші враження». Позбавлені щонайменшої індивідуальності персонажі п'єси (Бакалавр, Дівчина, Чоловік, Заміжня дама та ін.), замість вести діалог або виголошувати монологи, вимовляли окремі безглузді репліки, часом одну на цілий епізод. До прикладу, у другій картині під назвою «Чоловік, який ходить туди й сюди» той з'являвся на сцені, лишень аби закликати залу: «Нумо медитувати!»[2].

Предметна драма Марінетті «Їдуть» являла собою розгорнуту ремарку, яку реалізовували у дії двійко слуг у фраках (гарячково пересували вітальнею стільці та крісла, упорядковували бенкетний стіл, після кожної перемін рвучко підбігаючи до дверей і завмираючи в очікуванні приїзду гостей) і Мажордом, чиї репліки-накази задавали ритм метушні з умеблюванням. Згасле світло великої люстри маркувало марність їхніх приготувань, і тоді відчуття абсурдності ситуації переростало у саспенс: «Сцена м'яко освітлена місячним сяйвом, що проникає крізь скляні двері. Невидимий рефлектор проектує на підлогу тіні крісла і стільців. Це рухливі тіні. Слідом за повільним пересуванням рефлектора вони наочно подовжуються і тягнуться до засклених дверей. Слуги, забившись у куток, тремтять від страху і чекають, що стільці от-от почнуть виходити з вітальні. *Завіса*»[3].

Проте уважне око помічало у футуристичних синтезах іронію над буржуазним філістерством та обивательським консерватизмом. Наприклад, у «Симультанності» Марінетті два паралельні сюжети зіставляли життя міщанської родини та повії. У його ж «Вулкані» середини 1920-х розігрувалася піротехнічна містерія за участі Етни та Місяця, під час якої натовп,

---

[1] *Савосин Д.* От футуризма до фашизма за несколько театральных вечеров / Дмитрий Савосин // Театр. — М., 2012. — № 8. — с. 165.

[2] *Theater of the Avant-Garde*: 1890–1950: A Critical Anthology / ed. by Ed Cardullo & Robert Knopf. — NH: Yale University Press, 2001. — p. 200 // код доступу: https:// www.library.yorku.ca.

[3] *Искусство режиссуры за рубежом*: Первая половина XX века: Хрестоматия / сост. В. Максимов, Л. Гительман. — СПб.: Санкт-Петербургская академия театрального искусства, 2015. — с. 304–305.

1. Футуристи: Фортунато Деперо, Філіппо Томмазо Марінетті, Джакомо Балла

2. Філіппо Томмазо Марінетті. Париж, 1920-і

доведений до екстазу еротичними віршами, вбивав поета, а пара закоханих гинула під вулканічною лавою.

У, мабуть, найпоказовішій синтезі Франческо Канджулло «І жодного собаки» нічною вулицею пробігав песик. Щойно він зникав за лаштунками, з іншого боку на сцену виходив елегантний молодик із підкрученими вусами — Марінетті. Невимушено походжаючи туди-сюди, він із невинним виглядом запитував публіку: «Ви хіба собачки не бачили?». На цьому *вистава* закінчувалася. Зміст спектаклю за іншою синтезою Канджулло «Детонація: синтез усього сучасного театру», де єдиною дійовою особою була *Куля*, вкладався у коротку ремарку: «Нічний шлях, пустельний холод. Мить тиші. — Постріл. *Завіса*»[1]. У виставі «Світла!» виконавці у напівтемряві зображували всілякі рослини, одночасно провокуючи публіку, щоб та вимагала, аби увімкнули світло. Коли глядацькі крики сягали апогею, сцена освітлювалася, завіса опускалася, а дійство припинялося[2].

---

[1] *Аппиньянези Л.* Кабаре / пер. с анг. Н. Калошева, Е. Канищева / Лиза Аппиньянези. — М.: НЛО, 2010. — с. 102.

[2] *Савосин Д.* От футуризма до фашизма за несколько театральных вечеров [...]. — с. 167.

Напередодні світової війни футуристичні синтези змінили напрям атаки, відтепер вони цілили у політичний популізм, псевдопатріотизм та пацифізм — більшість членів угруповання сповідували тоді *культ сили* і вірили, що неодмінна перемога Італії у війні, по-перше, уславить країну, по-друге, допоможе її швидкій модернізації. «Надлюдина» Сеттімеллі насміхалася над «особливостями італійського політичного життя — популізмом, загравanням із гарячковим і збудженим натовпом та з анархістами або фанатиками інших політичних сил, готовими до вбивства», а також над д'анунціанством з його культом *надлюдини* і патріотично налаштованими політиканами, які тут, навпаки, походили на самозакоханих бовдурів[1]. «Мінерва під світлотінню» нападала на *пасеїстів* та їхнього негласного лідера, неогегельянця Бенедетто Кроче. Трійко футуристів у страшнуватих чорних масках із прорізями для очей викочували на сцену гіпсову статую з головою філософа й починали жбурляти у неї моркву, гнилу капусту, цибулини та тухлі яйця. В іншому скетчі, де прямо називалися затяті супротивники *мистецтва майбутнього*, — «Футуризм проти пасеїзму» — бравий лейтенант, вийшовши на кін, обводив залу кабаре довгим похмурим поглядом, запитуючи: «Ворог? … Тут є ворог?» — і командував: «Кулемети напоготів!». Виконуючи наказ, кілька футуристів крутили рукояті *кулеметів*. В унісон кулеметним чергам у різних кутках зали вибухали маленькі ароматичні балончики, наповнюючи приміщення солодкими запахами. «Пацифіст» Канджулло, де войовничий капрал бив поважного професора-пацифіста, був сповнений їдкої неприязні до м'якотілої нейтралістської інтелігенції, у «Байбаках» Марінетті та Боччоні австріяк, *пикою* схожий із *професором філософії*, ганебно гинув від вибуху *доброї гранати*[2].

Публіка ставилася до футуристських виступів по-різному: хтось невдоволено буркотів, хтось аплодував, а хтось влаштовував бійку. Авторитетний дослідник мистецького напряму Джованні Ліста стверджував: «<…> перші виступи футуристів у кабаре були чимось середнім між хеппенінгом та мікротеатром <…> і, поєднуючи провокацію із пропагандою, здебільшого закінчувалися бійкою і приходом поліції»[3].

---

[1] Там само.

[2] Там само. — с. 168.

[3] Там само. — с. 162.

Умберто Боччоні. Карикатура на футуристичний виступ. 1911

Як зазначалося вище, *розправою із драматургом* футуристи не обмежилися, вкрай скептично вони поставилися до особи режисера, визнавши його тим, хто *вмертвляє* сценічну дію, *цензурує* вільну імпровізацію. Диктат постановника мусив поступитися місцем процесу вільної сценічної творчості у досі незнаних жанрах *взаємопроникнення, оживленої поетичності, інсценованого відчуття, діалогізованих веселощів* та *синтетичної деформації*[1], де домінують «коливання поз, малюнки жесту, варіативність трактовок і смислів, безсловесна динаміка, рух площин простору»[2], перетворюючи *пересічну* подію на *поетичну — комбінацію імпровізацій*[3]. Засуджуючи «увесь сучасний театр», оскільки він «багатослівний, аналітичний, педантичний, психологічний, з'ясований, розріджений, скрупульозний, статичний, заповнений заборонами, ніби у поліцейській дільниці, поділений на келії, мов у монастирі, й до того ж він давно заплісняв, ніби старий нежилий дім»[4], футуристи віддавали перевагу *алогічній*,

[1] *Маринетти Ф. Т.* Футуризм [...]. — с. 79.

[2] *Истомина Е.* Некоторые проблемы европейского театрального авангарда 1910–1920-х годов (театральные эксперименты итальянских футуристов и дадаистов) / Екатерина Истомина // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М.: ГИТИС, 2001 // код доступа: http:// www.dissercat.com.

[3] *Маринетти Ф. Т.* Футуризм [...]. — с. 79.

[4] *Маринетти Ф. Т.* Похвала Театру Варьете / Филиппо Томмазо Маринетти // Театр и искусство. — 1914. — № 5. — с. 108.

ірраціональній, деструктивній, симультанній, динамічній, асоціативній, імпровізаційній сценічній дії, що не потребувала постановочної руки, натомість, «була продуктом "стихійного" співвідношення світла, кольору, звуку та руху» із заледве *прогнозованими* зв'язками між окремими елементами[1].

Отже «футуристичний театральний синтез» віднині «не підпорядковувався логіці», «не спрямовувався до фотографічної мізерії», хоч і «переймав у реальності довільно сполучені елементи», тоді, як його творець більше не послуговувався «жодною традицією» або «жодною технікою», турбуючись лише про «створення синтетичних виразів розумової енергії, маючих абсолютну цінність новизни»[2]. Іншими словами, наголошує Н. Гур'янова, абсурд, дисгармонія, порушення усіх бінарних опозицій (теза-антитеза, плюс-мінус, чорне-біле, низьке-високе, потворне-прекрасне) як основ гармонії та рівноваги, які зацарювали на футуристичному кону, наводять на думку, що йдеться насправді не про *синтез*, але, навпаки, про хаос, з якого, однак, народжується нова реальність[3].

Театр події відмовлявся від сценічної коробки. Дехто з футуристів другої хвилі, зосібно Феделе Ацарі — автор «Маніфесту аеротеатру» (1919), заявляв: майбутні вистави відбуватимуться у небесах, якими ширятимуть актори — авіатори на розфарбованих аеропланах зі спеціально розробленим корпусом та вихлопною трубою, що збільшуватимуть потужність шумів. За Ацарі, політ точно відображав свідомість і «ритм бажання <…> створюючи абсолютне єднання пілота і літака, що ніби продовжує його тіло: кості, сухожилля, м'язи і нерви продовжуються у лонжеронах і металевих дротах»[4].

У маніфестах *мистецтва майбутнього* відходив у минуле театральний *антропоцентризм*. Погодимося із білоруською дослідницею Тетяною

---

[1] *Истомина Е.* Некоторые проблемы европейского театрального авангарда 1910–1920-х годов […].

[2] *Второй футуризм*: Манифесты и программы итальянского футуризма 1915–1933 […]. — с. 9.

[3] *Гурьянова Н.* Невиданный мост, или Театр алогизма Алексея Крученых / Нина Гурьянова // Терентьевский сборник / общ. ред. С. Кудрявцев. — М.: Гилея, 1998. — вып. 2. — с. 327.

[4] *Михайлова Г.* Ранний футуризм: учебное пособие / Галина Михайлова. — Вильнюс: Вильнюсский университет, 2017. — с. 127.

Горячевою — раніше «актор вважався носієм індивідуальних рис, що сприймалися як різновид предметності, літературності, емоційність акторської гри руйнувала умовність дії та уводила глядача зі сфери чистих художніх переживань до сфери психології образу»[1], що явно суперечило базовим принципам футуристичної естетики. Таким чином, замість посідати центральне місце у виставі, втілюючи її зміст, виконавець відтепер уподібнився керованій маріонетці, клоуну, або електричному роботу, чий *функціонал* повністю відповідав улюбленим футуристичним формам — *інтимного* театру, цирку та мюзик-холу. В інших деклараціях актор ототожнювався зі сценічним предметом — «на тлі перебільшеної уваги до механізмів театрального простору (світла, звуку, декорацій)» він розглядався як «стіл, стілець, завіса, не більше»[2].

Звісно, схожі гасла виголошувалися й раніше: ідеальний футуристичний актор *генетично* споріднювався зі *зверхмаріонеткою* Едварда Гордона Крега та *крокуючою Абстракцією* Альфреда Жаррі. Та й до *низьких* жанрів футуристи звернулися не першими, щоправда, їхні попередники не ідеалізували ці форми, вважаючи чи не найпліднішими. Не дарма у згадуваному вище «Маніфесті театру-вар'єте» Марінетті стверджував, що «Театр Вар'єте руйнує все урочисте, святе, серйозне у мистецтві. Він сприяє майбутньому знищенню безсмертних творів, змінюючи та пародіюючи їх, представляючи їх абияк, без будь-якої обстави, не нітячись, ніби найзвичайнісіньку річ <...>», і наполягав на необхідності «знищити будь-яку логічність у виставах вар'єте, помітно збільшити їхню екстравагантність, посилити контрасти і надати можливість царювати на сцені усьому екстравагантному». Далі у звичній для своїх дописів манері лідер італійських футуристів *наказував* своїм послідовникам: «Переривайте співачку. Супроводжуйте спів романсу лайливими та образливими словами <...> Змусьте глядача партеру, лож і галереї взяти участь у дії <...> Систематично профануйте класичне мистецтво на сцені, зображуючи, наприклад, усі грецькі, французькі та італійські трагедії одночасно в один вечір, скороченими і комічно переплутаними разом <...> Заохочуйте всіляко жанр американських

---

[1] *Горячева Т.* Театральные эксперименты русского авангарда: от оперы «Победа над солнцем» к «Супрематическому балету» / Татьяна Горячева // Искусство и культура. — 2011. — № 1 // код доступа: http://lib.vsu.by.

[2] *Михайлова Г.* Ранний футуризм [...]. — с. 123.

ексцентриків, їхні гротескові ефекти, вражаючі рухи, їхні незграбні витівки, їхні безмежні грубощі, їхні жилетки, сповнені всілякими сюрпризами, і штани, глибокі, мов корабельні трюми, з яких разом із тисячею предметів виходить великий футуристичний сміх, що мусить оновити фізіономію світу»[1]. Варто зазначити, що чимало вистав не лише європейського, а й радянського театру кінця 1910 — першої половини 1920-х рр. виглядатимуть як безпосередня відповідь на ці заклики.

Усунувши актора з чільного місця у виставі, футуристи рушили далі у цьому напрямі. 1915 р. Енріко Прамполіні у статті «Сценографія і футуристична хореографія. Технічний маніфест» заговорив про *оживлення* кону та про *самостворення* сценічної реальності. На його переконання, *синтетична* сцена гідна більшого, ніж бути просто «живописним тлом», вона, натомість, стане «електромеханічною нейтральною архітектурою, анімованою завдяки хроматичним еманаціям світлового джерела, розповсюджуваним електричними рефлекторами з кольоровим склом відповідно до психічної сутності кожного відрізку сценічної дії». Динамічні комбінації світлових пучків, випромінювання світлових площин призведуть до взаємопроникнення, взаємоперехрещування світла та тіні, породжуючи то порожні провалля, то тріумфуючі світлові згустки. «Ці ірреальні зіткнення, ця рясноти відчуттів у поєднанні з динамічними архітектурними конструкціями сцени, які рухатимуться, вимахуючи металевими руками, перекидаючи пластичні поверхні, серед нових, сучасних шумів, збільшать життєву напругу сценічної дії», — переконував художник[2].

Прамполіні також умовляв італійських митців більше не експонувати «кінетичні комплекси» — сполуки «пластичних, хроматичних, архітектурних елементів, руху, крику, запаху тощо» — в їхніх майстернях, а переносити їх на кін, у такий спосіб наділяючи його здатністю самостійно організовувати видовище, потрактоване як «механістичний рух геометричних форм»[3]. Звісно, *живий* виконавець на цьому кону був зайвий, тож мав поступитися місцем *механічним акторам*, які «зможуть

---

[1] *Маринетти Ф. Т.* Похвала Театру Варьете [...]. — с. 109.

[2] *Березкин В.* Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века: в 2 т.; Т. 1; Кн. 2 / Виктор Иосифович Березкин. — М.: Эдиториал УРСС, 1997. — с. 216.

[3] Там само.

створювати несподівані драматичні ефекти, досі зневажені або дуже мало використані, насамперед через старі забобони, що закликали імітувати й показувати реальність»[1].

Схожими ідеями переймалися Джакомо Балла та Фортунато Деперо. За рік до оприлюднення згаданої вище декларації Прамполіні Деперо опублікував маніфест «Пластичні комплекси — Футуристична вільна гра — Штучна жива істота», вперше заговоривши про використання у виставах *синтетичного* театру «штучних живих істот» замість акторів. Ці ідеї вони із Баллою реалізували у «Типографській машині» (1914), де актори представляли друкарські прилади, а також — у кількох складних просторових композиціях із використанням різноманітних матеріалів: металевого дроту і сітки, кольорового скла та фольги, паперу та тканини, люстерок, транспарантів, пружин, важелів, труб тощо. Деякі частини конструкцій під різними кутами та із різною швидкістю оберталися довкола своєї осі, деякі — міняли форму, шуміли, тхнули хімією, бризкали водою,

---

[1] Там само. — с. 217. Слід зазначити, що саме Енріко Прамполіні італійський футуризм чи не найбільше завдячував розповсюдженням своїх ідей та встановленням живих зв'язків із представниками інших авангардних напрямів, відтак, збагаченням власне футуристичної мистецької доктрини. 1916 р. митця було запрошено на щойно утворену кіностудію «Novissima-film» засновника футуристичної теорії *фотодинамізму*, автора маніфесту «Футуристична фотодинаміка» (1912) і «Маніфесту футуристичного кіно» (1916), головного редактора театральної газети "L'Artista" та авангардистського часопису "Cronache di Attualita" Антона Джуліо Брагалья. В якості сценографа Прамполіні взяв участь у створенні трьох картин: "Thais", "Perfido incanto", "Mio ill cadavere". Донині збереглася лише перша, сюжет якої засновано на однойменному романі Анатоля Франса. Для неї художник створив чорно-білий ілюзорний інтер'єр вілли зі стінами, прикрашеними спіралями, ромбами та іншими геометричними фігурами, шахівницями, кішками, масками, що вивергали дим, тощо. Художню манеру, заявлену Прамполіні у цьому фільмі, кінознавці вважають предтечею стилю німецького кіноекспресіонізму.

Того ж року він познайомився із Тристаном Тцара, а 1917-го взяв участь у виставках цюріхських дадаїстів. Творчості Тцара та інших дадаїстів приділятиметься багато уваги у незабаром заснованих Прамполіні у Римі часописах «Передвідкриття» і «Ми».

Між 1917 та 1919 рр. Прамполіні цікавився ідеєю *синтетичного кубізму* Пікассо і Брака, чию творчість він пропагував зокрема під час виставки *Незалежного мистецтва* 1918 р. Паралельно він працював у *Театрі кольору* Акілле Річчарді, а 1922 р. перейшов до фундованого Брагалья авангардистського експериментального *Teatro Sperimentale degli Indipendenti*.

спалахували вогнем, випускали дим тощо. Проте, аби свідки не вважали ці видовища лише «магічними дивами», митці опублікували черговий маніфест «Футуристична реконструкція Всесвіту», де переконували, що сценічне використання пластичних комплексів означало втілення універсалій футуристичного художнього світогляду[1].

1916 р. Деперо представив *мімічно-акробатичний балет* під назвою *Mimismagia*: у синьому кубічному просторі чотири «абстрактні індивідуальності» — яйцевидний Сірий, що верескливо скавучав, трикутний Червоний, що глухо деренчав, шпилясто-смугастий Білий, що співав тонким, скляним голосом, та басовитий прямокутний Чорний по черзі виконували музично-світлові партії. Митцеві не поталанило втілити свій задум на сцені, замість нього це частково зробив Джакомо Балла: у грудні 1916 р. до нього звернувся Сергій Дягілєв із пропозицією створити «пластичний епізод» для симфонічної фантазії Ігоря Стравінського «Феєрверк». П'ятихвилинне сценічне дійство мало складатися з шести десятків світлових ефектів, які вмикалися і згасали всередині та довкола абстрактних форм, спроектованих за ескізами Деперо[2]. У спектаклі, презентованому під час гастролей «Російського балету» у римському «Teatro Costanzi», єдиними *виконавцями* були рухливі декорації та світло. Оформлення сцени являло собою збільшений тривимірний варіант однієї з картин Балла, а сам художник диригував *світловим балетом*, використовуючи клавіатуру з перемикачами, затемнюючи та освітлюючи навперемінно сцену і глядацьку залу. Його словами, публіка за п'ять хвилин встигла побачити щонайменше сорок дев'ять різних наборів декорацій[3].

Втім, глядачі зустріли нову виставу дуже прохолодно, і роздосадуваний Дягілєв змусив Балла повернути отриманий за цю роботу гонорар, а також розірвав контракт із Деперо на декорації та костюми до «Солов'їної пісні» Стравінського — симфонічної поеми за мотивами двох перших картин його опери «Соловей». Продовжив роботу над декораціями Анрі Матісс, а від зробленого італійським футуристом залишилися тільки кілька світлин парку, засадженого фантастичними гострокутними рослинами.

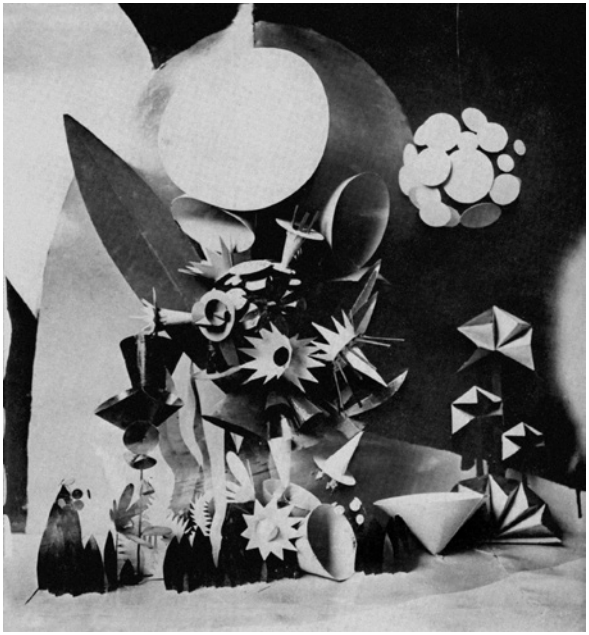
---

[1] Там само. — с. 219.

[2] *Пастори Ж.-П.* Ренессанс Русского Балета / пер. с фр. И. Стафф / Жан-Пьер Пастори. — М.: Паульсен, 2014. — с. 28.

[3] *Голдберг Р.* Искусство перформанса: от футуризма до наших дней [...].

1


2

1. О. Розанова. Афіша перших вистав футуристів театру. 1913

2. Ф. Деперо. Макет декорацій до вистави «Солов'їна пісня» І. Стравінського. 1916

Якби сталося навпаки, або ж якби здійснився проект «Зоопарку» із лібрето Канджулло на музику Равеля, ймовірно, саме Фортунато Деперо, а не Пабло Пікассо увійшов би в історію світового театру як генератор ідей *кубістичної пластики*.

Свій розвиток концепція *театру без актора* знайшла у «механічних балетах» Деперо та Іво Паннаджі «Пластичні танці» за Жан-Полем Клавелем (1918) і «Машина 3000» за Франко Касаволо (1924), в яких танцюристи, вбрані у чудернацькі костюми, вдавали механізми[1]. 1923 р. Іво Паннаджі

[1] Принагідно згадаємо *синтетичні* постави «Тріадний балет» і «Фігуративний кабінет» (обидві — 1922) німецького художника і скульптора Оскара Шлеммера, який у 1920–1929 рр. був мистецьким керівником Майстерні скульптури, настінного живопису і театру «Баугауза». Перший, що став класикою авангарду, складався з трьох різнокольорових та різного настрою актів: бурлескний відбувався на жовтій, урочистий — на рожевій, містичній — на чорній сцені. Троє танцівників (двоє чоловіків і одна жінка) виконували дванадцять танців під тричастинну симфонічну композицію, написану Паулем Хіндемітом для піаноли (механічного піаніно). Характер їхніх рухів диктували фантастичні костюми Шлеммера, зроблені з картону, дерева, металу тощо, які перетворювали персонажів на рухливі скульптури.

(разом із Вініціо Паладіні) поставив свій підпис під «Маніфестом футуристичного механічного мистецтва» Прамполіні, де вкотре йшлося про використання з художньою метою механічних, машинних елементів, оспівувалися динаміка і ритміка, притаманні роботі механізмів. Ці ж ідеї продовжували запліднювати театральну практику італійських футуристів кінця 1920-х рр. Так, 1927 р. поет і художник Луїджі Коломбо (псевдонім Філліа) здійснив на підтримку концепту *актора-простору* проект «Механічна чуттєвість»: на сцені домінували п'ять вібруючих металевих аркушів, розташованих у перспективі. Інші елементи декорацій означали Дух (червона спіраль), Сутність (білий куб) та Дію (три кольорові геометричні фігури, що уособлювали машину)[1].

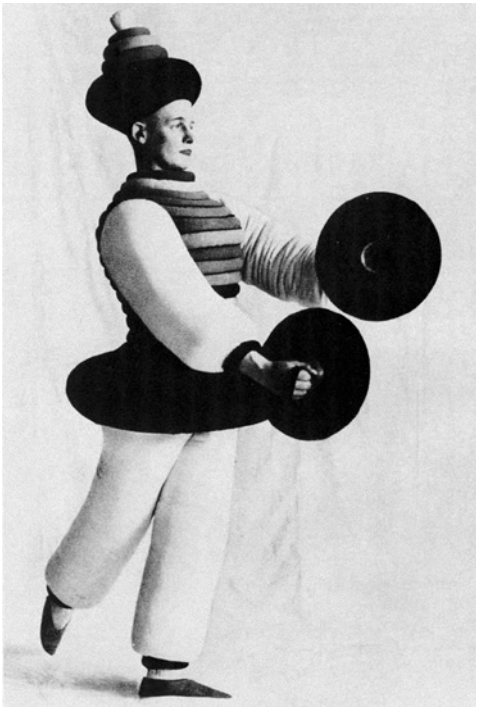
Італійські футуристи не обійшли увагою стосунки сцени з глядачем. Вони стверджували, що публіка мусить брати активну участь у дійстві, задля чого необхідно повністю зруйнувати *четверту стіну міметичного* театру і встановлювати із глядачем неперервний живий контакт впродовж сценічної дії[2]. Проте вони напевне зрадили би свої переконання, якби зупинилися на цих — поміркованих — заявах. Натомість, тексти футуристських маніфестів рясніють фразами про «презирство до публіки», про «відразу до безпосереднього успіху», упевненнями щодо «насолоди бути освистаними». Марінетті закликав своїх послідовників «діяти між глядачами у партері, у ложах і на гальорці», що означало «пролити клей на крісло, продати той самий квиток десяти особам, пересипати крісла порошком, що викликає свербіж і чхання»[3]. Згодом, влаштовуючи *вечори* у найбільших італійських театрах, вони докладали неабияких зусиль, щоб «збудити буржуазну публіку», тобто сварили її, викрикували мілітаристські гасла, навмисне шокували її дивним вбранням та непристойними

Сценічний простір «Фігуративного кабінету» нагадував метафізичну абстракцію, на тлі якої хороводили різнокольорові пласкі фігури з рухомими частинами. Керовані схованими позаду виконавцями, вони пересувалися за складними траєкторіями, гуртувалися, розходилися у різні боки, втрачали і знаходили частини своїх тіл і т. д. / *Березкин В.* Театр художника: Россия. Германия / Виктор Березкин. — М.: Изд-во «Аграф», 2007. — с. 35–39.

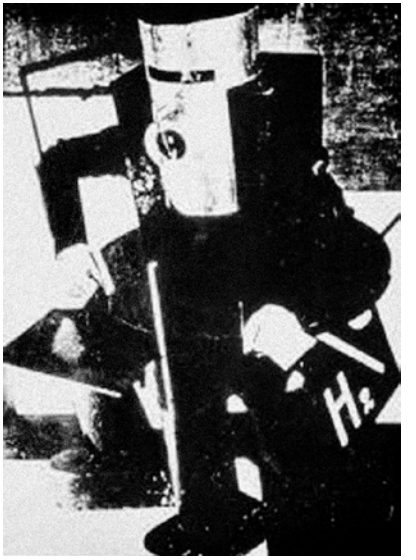
[1] *Михайлова Г.* Ранний футуризм [...]. — с. 125.

[2] *Истомина Е.* Некоторые проблемы европейского театрального авангарда 1910–1920-х годов [...].

[3] *Маринетти Ф. Т.* Футуризм [...]. — с. 77.

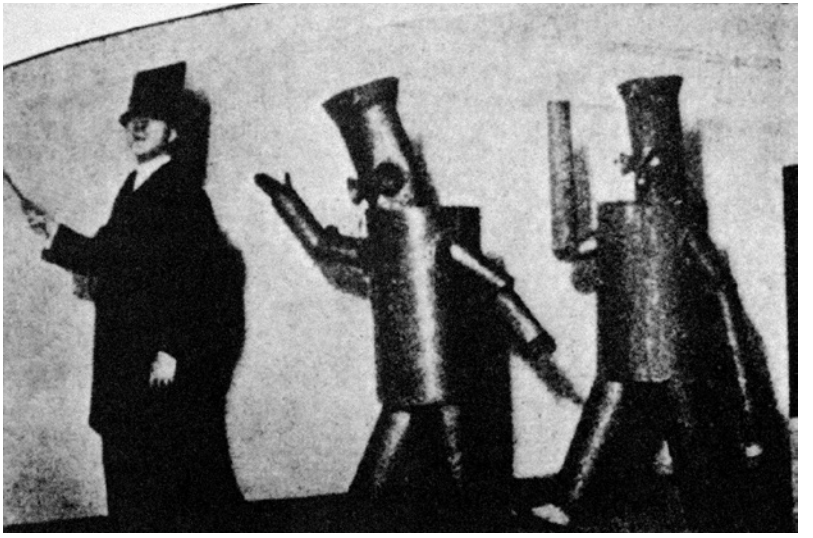


1



2

1. «Тріадний балет» О. Шлеммера. Баугауз, 1922. Оскар Шлеммер у партії Турка
2. Дж. Балла. Костюм до футуристичного балету. 1923
3. Ф. Деперо. Костюми до вистави «Машина 3000». 1924



3

висловами. Щоправда, публіка не залишалася у боргу — збираючись відвідати футуристську *синтетичну* виставу, глядачі неодмінно запасалися овочами та яйцями.

На нашу думку, програма сценічних перетворень італійського футуризму унаочнювала насамперед кризовий стан європейського театру початку XX ст. Патріс Паві вважав, що тогочасна сцена «втомилася від психологізму, від витончених діалогів і добре закрученої інтриги, послабилася віра у театр як "моральний інститут"», означаючи відмову від «традиційної літератури і добре зробленої психологічної п'єси»[1]. Додамо, що це також пояснювало зрослий інтерес митців до нетрадиційних сценічних форм — до кабаре, цирку, вар'єте, стадіону, і до того ж спричинило перетворення *театральності* на самостійну одиницю художнього виміру, а у період панування *авангардного* мистецтва — її *експорт* у різні сфери життя.

Вище йшлося про те, що сценічні ідеї італійських футуристів істотно вплинули на світовий театр першої третини XX ст. Однак, у різних країнах цей вплив виявлявся відмітним чином і неоднаково інтенсивно. У цьому сенсі особливо неординарними видаються стосунки між італійськими та російськими футуристами.

Саме знайомство російських митців із літературно-художнім напрямом відбулося майже одночасно з оголошенням про його народження: приблизно через місяць після виходу першого *Маніфесту* у паризькій «Figaro» санкт-петербурзька газета «Вечер» надрукувала кілька уривків з нього, у такий спосіб повідомивши про появу нового мистецького руху. Незабаром щойноутворений символістичний часопис «Аполлон» запросив до співпраці сподвижника Марінетті, письменника Паоло Буцці. 1912 р. однойменний друкований орган санкт-петербурзького авангардистського художнього угруповання «Союз молодежи» та московський театральний часопис «Маски», що виходив за сприяння Леоніда Андрєєва та Федора Комісаржевського, опублікували переклади кількох наступних маніфестів.

Особливо *врожайним* на увагу до італійських футуристів був 1914 р., коли з'явилося кілька друкованих видань, присвячених *мистецтву майбутнього*: у Санкт-Петербурзі — брошура засновника та теоретика імажинізму Вадима Шершеневича «Футуризм без маски» з додатком у вигляді авторових перекладів футуристичної публіцистики, у Москві — книга Генріха Тастевена

[1] *Пави П.* Словарь театра [...]. — с. 17.

«Футуризм. (На пути к новому символизму)» також із низкою перекладів найвагоміших маніфестів, у Києві — книга Олександра Закржевського «Рыцари безумия (Футуристы)». Тож, збираючись у січні того року відвідати імперську столицю із циклом лекцій, Марінетті недаремно дивився «на свою подорож до Росії як на відвідини головою організації одного з її філіалів»[1].

У росіян візит керманича італійських футуристів викликав, натомість, неоднозначну реакцію: найстійкіше йому опонували *лучист* Михаїл Ларіонов, ідеолог *зауму* Велемір Хлєбніков та теоретик руху Бенедикт Лівшиць — вони «не лише не вважали себе відгалуженням західного футуризму, але не без підстав гадали, що багато у чому випередили <…> італійських побратимів». На їхнє переконання, «аж надто різними були причини, що викликали однойменну течію в обох країнах, аби без натяжок говорити про будь-яку спільну програму»[2].

Однак при цьому сценічні ідеї російських кубофутуристів буквально калькували основні положення театральної реформи італійців. Так, у травні 1913 р. щойно організована театральна секція *Спілки молоді* опублікувала маніфест, де основною метою діяльності угруповання проголошувалося рішуче «перетворення <…> оплоту художньої зниділості — російського театру»[3]. Викладену поряд концепцію *футуртеатру* провідний кубофутурист, поет Олексій Кручених згодом охарактеризує так: «Одна справа — писати книги, інша — читати доповіді й доносити до вуха публіки вірші, а зовсім інакша — створити театральне видовище, заколот звуків і фарб, “будетлянський зерцог”, де вирують пристрасті й глядач сам готовий лізти у бійку! <…> Рух, звук, усе мусило прямувати новим річищем,

---

[1] *Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания / вступ. ст. А. Урбан, сост. Е. Лившиц, П. Нерлер, прим. П. Нерлер, А. Парнис / Бенедикт Лившиц. — Л.: Советский писатель, 1989. — с. 445.

[2] Там само. До речі, думка про те, що між «російським та італійським футуризмом мало спільного», відтоді запанувала у тамтешньому мистецтвознавстві. Зосібно авторитетний театрознавець Костянтин Рудницький вважав, що обидва крила напряму «змикалися лише у бажанні розірвати усі зв’язки з естетичною традицією, із передуючим їм мистецтвом», а також спільно «проголошували як головний принцип мистецтва майбутнього “динамізм”, культ швидкості та устремління в майбутнє» / *Рудницкий К.* Русское режиссерское искусство: в 2 кн.; Кн. 2: 1908–1917 / Константин Рудницкий. — М.: Наука, 1990. — с. 241.

[3] *Русский футуризм*: Теория. Практика. Критика. Воспоминания: сб. ст. / сост. В. Терезина, А. Зименков. — М.: Наследие, 1999. — с. 234.

зухвало відбиваючись від кислувато-солоденького трафарету, який тоді пожирав усе»[1].

Велика червоного кольору афіша з чорним малюнком у центрі одного із засновників арт-об'єднання «Бубновий валет» та автора «Ляпаса суспільному смакові» Давида Бурлюка повідомляла, що від другого до п'ятого грудня 1913 р. «Спілка художників» та «Спілка молоді» дадуть «перші у світі» постановки «футуристів театру». Спочатку (другого та четвертого числа) показали «трагедію у 2-х діях з епілогом та прологом» «Владимир Маяковський», режисовану автором, у декораціях та костюмах, створених Йосифом Школьником і родоначальником *аналітичного мистецтва* Павлом Філоновим.

До моменту оприлюднення першої футуристичної трагедії Маяковський встиг опублікувати кілька програмних статей («Театр, кінематограф, футуризм», «Знищення кінематографом "театру" як ознака відродження театрального мистецтва», «Відношення сьогоднішнього театру та кінематографу до мистецтва»), де зокрема голосно заявляв: «До нашого приходу театру як самостійного мистецтва не існувало <…> Велика ломка, розпочата нами в усіх сферах краси в ім'я мистецтва майбутнього — мистецтва футуристів, не зупиниться, та й не може зупинитися, перед дверима театру». Реформований кін відзначатиметься *гостроконфліктним* репертуаром, яскравими, виразними декораціями та *нескутим* акторським виконанням[2]. Радше за все, трагедію «Владимир Маяковський» автор вважав зразковою п'єсою *театру майбутнього*.

Щоправда, ні класичній, ні футуристичній формулі *театру-події* цей текст не відповідає. Він, натомість, близький до жанрів *ліззі-драми* (оскільки позбавлений щонайменших ознак внутрішньої дії) та *монодрами*, адже повністю зосереджений на душевних переживаннях головного героя, пронизаний символістичними (подібними до біблійних) образами, експресіоністичними мотивами самотності, божевілля, жаху, який відчуває людина перед трагічним хаосом буття, і насичений романтичним розумінням творчості як месіанського служіння. Хіба що архітектоніка твору позначена

---

[1] *Крученых А.* К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / вступ. ст., под. текст., ком. Н. Гурьянова / Алексей Крученых. — М.: Гилея, 2006. — с. 95.

[2] *Маяковский В.* Театр и кино: в 2 т.; Т. 2 / Владимир Маяковский. — М.: Икусство, 1954. — с. 379–381.

формалізаторським штукарством, характерним саме для футуристичних творів: пролог поступається місцем епілогу (що жодним чином не відображено у дії, адже *трагедія* не має ні фабули, ні сюжету), серед дійових осіб зазначені безмовна Знайома поета «сажнів 2–3» на зріст, Старий «із чорними сухими кішками кілька тисяч років», четверо Людей (один — без ока та ноги, другий — без вуха, третій — без голови, четвертий — із розтягненим обличчям), Жінки «зі сльозинками та сльозищами» і Чоловік «із двома поцілунками», події мають не фізичний, а метафоричний смисл (наприклад, поет складає у валізу та збирає у горщик сльози й біль, що несуть йому місцеві мешканці). Тобто присутні навмисний алогізм дії, ексцентричні образи-маски та матеріалізація метафор.

Сценічні картини, з яких складалася трагедія, змальовували зіткнення між поетом-футуристом та «всілякими обивателями» — «бідними пацюками, наляканими бурхливими міськими темпами — "заколотом речей"»[1]. Вельми умовні та штучно примітизовані декорації Філонова і Школьника створювали образ збентеженого міста-пекла. Кін було затягнуто сукном або коленкором, задню стіну повністю оголено, у центрі вгадувалися абриси величезних залізних дверей. Перед рампою встановили драбину, задраповану коричневим коленкором — на неї, ніби на постамент, піднімався Маяковський перед виходом на сцену[2]. Власне декорацією слугували великі панно, розташовані біля суконного задника. У пролозі та епілозі використали панно Філонова, «розмальоване яскраво різними речами: корабликами, будиночками, дерев'яними кониками, ніби хтось накидав купу іграшок, а діти їх намалювали». Відомий критик Пьотр Ярцев визнавав, що «це було дуже бадьоро, тепло за фарбами, весело — і нагадувало святки»[3]. На панно до першої дії Школьник намалював «<…> якісь труби, перевернуті знизу догори, будинки, написи — прямі та косі, яскраве листя і фарби <…>». Картон, свідчив Олександр Мгебров, по-справжньому вражав — «у ньому багато крові, руху. Він хаотичний… він відштовхує і притягує, він незрозумілий і все ж близький. Там, здається, є якісь кренделі, пляшки, і все

---

[1] *Маяковскому*: Сборник воспоминаний и статей / сост. Вс. Азаров, В. Спасский. — Л.: Искусство, 1940. — с. 314.

[2] *Ярцев П.* Театральные очерки. Театр Футуристов / Петр Ярцев // Речь. — 1913. — 7 декабря. — с. 147 // код доступа: rusavangard.ru/online/history.

[3] Там само.

ніби падає, і весь він ніби крутиться у своїй строкатості <…> Можливо, те, що я побачив тоді, на цьому картоні, — найреальніше зображення міста, яке я бачив коли-небудь»[1]. Олексію Кручених запам'яталася, натомість, інша з «величезних, з усю величину сцени, віртуозно та ретельно зроблених картин: тривожний, яскравий міський порт із численними ретельно написаними човнами, людьми на березі й далі — сотні міських будівель, з яких кожне було виписане до останнього віконця»[2].

Костюми персонажів Філонов одразу (без попередніх ескізів) малював на полотні, потім їх натягували на фігурні рамки, які виконавці тримали у руках[3]. «Актори, — писав Ярцев, — рухаються, несучи перед собою вирізані картонні фігури, що зображують те, що вони представляють, а коли говорять, то виглядають з-за цих фігур. Рухаються вони повільно прямими лініями і, залишаючись весь час обличчям до публіки (вони і не могли би розвернутися, тому що у них позаду і збоку немає картонів), вбрані ж вони у білі халати, вишукуються вони обабіч панно, поблизу до сукон»[4].

Дія починалася із появи на напівтемній сцені похоронного факельника у білих лівреї та циліндрі, з ліхтарем у руці. Крадькома, дуже смішними рухами, він пробирався повз задню стіну, освітлюючи ліхтарем і ніби розглядаючи екран з іграшками. За ним, шкутильгаючи й несучи перед собою картон, що зображував людину без ока і ноги, просувалася коном перша фігура. Коли вона ховалася за лівим сукном, праворуч виступала вперед фігура «людини без вуха», далі — «людини без голови», за нею — «фігура старого із чорними сухими кішками»[5]. Збентежена цим вбогим парадом, публіка «спробувала сміятися, але сміх уривався. Чому? Тому, що це зовсім не було смішно. А щойно замовкав сміх, відчувалася настороженість глядацької зали», — пригадував Мгебров[6].

---

[1] *Мгебров А.* Жизнь в театре: в 2 т. / Александр Мгебров. — Л.: Academia, 1929–1932; Т. 2. — 1932. — с. 186–187.

[2] *Крученых А.* Наш выход. К истории русского футуризма / Алексей Крученых / сост., вступ. ст. Р. Дуганов, ком. Р. Дуганов, А. Никитаева и др. — М: Изд-во "RA", 1996. — с. 53.

[3] Маяковскому: Сборник воспоминаний и статей […]. — с. 135.

[4] *Ярцев П.* Театральные очерки. Театр Футуристов […]. — с. 147.

[5] Там само.

[6] *Мгебров А.* Жизнь в театре […]. — с. 187.

Відповідно до тексту картонними персонажами керувала Його знайома — лялька з пап'є-маше, окарикатурена жінка, що, мабуть, приховано опонувала Прекрасній дамі символістів (принаймні, тут не оминути протиставлення Незнайомці Олександра Блока). Від початку вистави «у правому кутку сцени стояло щось, запнуте простирадлом, дуже нагадуючи величезний вузол. Як виявилося згодом, то була потворна лялька». Якоїсь миті Маяковський «акторським трагічним жестом» зривав «із ляльки полотно», і публіка бачила збудовану Філоновим п'ятиметрову бабу «із рум'янцем в усю щоку, вбрану в якесь лахміття». Тоді Поет пожвавлювався, і «все пожвавилося та загаласувало на сцені, а за сценою пролунали крики статистів: гул натовпу. Виходило так, що поет вимагав — мало не всенародно — спалити ляльку-жінку, яка не вміє кохати, а вміє лише цілувати — потвори потягли ляльку за лаштунки»[1].

Зважаючи на те, що Маяковський перебував на сцені «зі своїм обличчям, зі своїми манерами, у своїй жовтій блузі, у своєму пальто та капелюсі, зі своєю тростинкою», залишаючись єдиною «дійсною особою», на відміну від решти абстракцій, Ярцев визначив спектакль як *монодраму*[2]. У тому, як Маяковський, вперше вийшовши на кін, передав свої пальто, капелюха і тростинку театральному служителю і навіть, пошаривши у жилетній кишені, дав йому монету за послугу, як, «покурюючи папіроску», майже не спілкувався із «чудовиськами», що «з'являлися на сцені і щось йому говорили: навіть і не дивився на них», звертаючись, натомість, «до публіки з прологом, з епілогом» і роблячи «у її бік свої зауваження з приводу того, що відбувалося на сцені», критик вбачав поетів намір «відродити у чистому вигляді актора — блазня, який відверто представляє та, граючи, знаходиться в очевидному спілкуванні з публікою»[3].

Схожої думки дотримувався Лівшиць: «Центром драматичної вистави був, звісно, автор п'єси, який перетворив свою річ на монодраму. До цього призводила не лише літературна концепція трагедії, а й форма її втілення на сцені: єдиною, справді дієвою особою варто визнати самого Маяковського. Решта персонажів — старий із кішками, людина без ока і ноги, людина без вуха, людина з двома поцілунками — були абсолютно

---

[1] *Ярцев П.* Театральные очерки. Театр Футуристов [...]. — с. 148.

[2] Там само.

[3] Там само.

картонними: не тому, що ховалися за картонажними аксесуарами й здавалися істотами двох вимірів, а тому, що, за задумом автора, були лише втіленими у зорові образи інтонаціями його власного голосу. Маяковський дрібнився, плодився і примножувався в деміургійному шаленстві»[1].

Поет майже повсякчас знаходився на трибуні, звідки читав текст трагедії. Інколи він сідав на картон, що зображував поліно, часом сходив на підлогу, повільно мандрував від куліси до куліси, на ходу запалюючи цигарку. Цієї миті «починав говорити тисячолітній старий: усі картонні ляльки — це його сни, сни людської душі, самотньої, забутої, зацькованої у хаосі руху»[2]. В іншому епізоді, «коли молодик у смугастій куртці взяв зі столу якійсь брудний, замараний фарбами картон і, відламуючи шматочки, став їх розжовувати, і коли із брудної діжки, на якій двірницькими каракулями було написано "Злість", набирав щось кухонним черпаком і удавав, що п'є якусь гидоту», на анонімного оглядача «Современного слова» раптом «пахнуло забутими легендами колишнього самодурства, минулих знущань із вбогої людини»[3].

Щоправда, не всі рецензенти поставилися до поетового виконання так само поблажливо. Зосібно кореспондент «Русского слова», відомий журналіст та літературний критик, Корній Чуковський хоч і визнавав, що «у п'єсі є щасливі місця», вважав її загалом неоригінальною — «ніякої новизни, ніякого бунту», а про авторову гру висловився так: «З високо піднятою головою з'явився на сцені Вл. Маяковський і, вставши на помості у позу самовпевненого Пруткова, звернувся до публіки із проханням "залатати йому душу". Публіка, що переповнила театр, зустріла поетове звернення оглушливим гоготом. Це, однак, мало збентежило Маяковського, який із великим пафосом прочитав довгий віршований монолог про себе»[4].

У фіналі першого акту чудовиська ховали за лаштунками ляльку-жінку, коном пробігало двійко газетярів, викрикуючи «Фігаро! Фігаро!»,

---

[1] *Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец [...]. — с. 446.

[2] *Мгебров А.* Жизнь в театре [...]. — с. 187.

[3] Современное слово. — СПб., 1913. — 4 декабря // код доступа: rusavangard.ru/online/history.

[4] *Чуковский К.* Футуристическое действо / Корней Чуковский // Русское слово. — СПб., 1913. — 4 декабря // код доступа: rusavangard.ru/online/history.

і це означало, зрозумів Ярцев, що «життя продовжується, живе своїми інтересами, не відаючи великих почуттів і справ поета»[1].

У другому акті «потвори і жінки» приносили автору трагедії «свої сльози у вигляді мішечків із полотна, набитих ватою», — «огидних мішечків у формі губ, опухлих від поцілунків»[2], а він, монотонно крокуючи коном, зупинявся на мить, аби кинути у залу: «Ви — пацюки...». У відповідь публіка гоготала і глузливо кричала: «Не йдіть, Маяковський!», — «коли він, розгублений, схвильовано збирав у великий мішок і сльози, і газетні аркушики, і свої картонні іграшки, і кпини зали — у великий полотняний мішок; він збирав їх для того, аби піти у вічність, у безкінечно широкі простори й до моря»[3] — до «океану-бузувіру», аби віддати «їхню сльозу» «темному богові гроз...»[4].

Судячи з відгуків та пізніших спогадів, перша вистава російського *футуртеатру* викликала вкрай неоднозначну реакцію — злагоди не спостерігалося ні поміж глядачів, ні поміж рецензентів. На видовище відгукнулося навіть кілька солідних столичних видань, проте, ставлення їхніх кореспондентів до побаченого було або вкрай негативним, або відверто образливим[5]. Публіка (у чиїх рядах Мгебров запам'ятав «зосередженого і на диво тихого» Хлєбнікова, а Лівшиць помітив «зосереджене обличчя» Блока), яка зазвичай захоплювалася декламаціями Маяковського, цього разу поетове читання переважно не сприйняла. Не зважаючи на те, що він виконував трагедію «не лише вражаюче, а й вражаючи», її (за словами Бориса Пастернака) «задушливий таємничий літній текст» декого обурив, в інших викликав протест. Кручених також свідчив, що Маяковський надто затягнув виставу

---

[1] *Ярцев П.* Театральные очерки. Театр Футуристов [...]. — с. 148.

[2] Там само.

[3] *Мгебров А.* Жизнь в театре [...]. — с. 187.

[4] *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: в 13 т. / Владимир Маяковский. — М.: Советский писатель, 1955–1961; Т. 1: Трагедии, поэмы, 1913–1917. — 1955. — с. 172.

[5] Див. зокрема: *Р.* Кто сумасшедшие? Футуристы или публика? // Петербургская газета. — 1913. — 3 декабря; *Россовский Н.* Спектакль футуристов // Петербургский листок. — 1913. — 3 декабря. Автор заявляв, що побачив на сцені «щось жахливе та неоковирне»; *Любош С.* Бобок // Колокол. — СПб., 1913. — 5 декабря; Новое время. — СПб., 1913. — 3 декабря. Анонімний рецензент відгукнувся на виставу наступними словами: «НА — брр!! ХА — брр!! БИ — брр!! Це мовою футуристів. Вони мене зрозуміють. Публіка, сподіваюся, також».

(«надто довго збирав у мішок людські сльози»), чим багатьох роздратував. Після того, як опустили завісу, було чути не лише аплодисменти, а й свистки, крики і лайку. Щоправда, для футуристів то була сподівана реакція на нову, суперечливу постановку[1]. Втім, Лівшиць також мав рацію, коли заявляв, що Маяковський мусив приділити більше уваги «сутності драматичної вистави», аби сформувати її «колізію» та «індивідуалізувати своїх картонних партнерів, безликі породження власної фантазії. Але наївний егоцентризм ставав на заваді його поетичному задуму. На сцені рухався, танцював, декламував лише Маяковський, не бажаючи поступитися жодним виграшним жестом, затушувати бодай одну ноту свого розкішного голосу: він, ніби Кронос, пожирав своїх недокрівних дітищ»[2].

Думка Мгеброва була категоричнішою — він однозначно вважав, що «футуристи провалилися», не витримавши іспиту перед «сучасним глядачем». «Глядач пішов розчарований, — стверджував актор. — Були слабкі оплески і слабке шикання. Публіка викликала автора, але радше для сміху. Мабуть, найгірше, що не було ні великого скандалу, ні особливого сміху. Просто було щось, чого не очікував бездільний натовп, і ось тому він почав сичати: сичали гарненькі жіночі личка; сичали вишукані чоловіки у фраках і смокінгах, багато хто відмахувався, багато хто глузував і жартував. На рецензентських обличчях була розлита трохи поблажлива приємність, проте, особливого обурення не відчувалося <…> Натовп не сприйняв їх. Не зрозумів абсолютно. І рецензенти могли спокійно, мабуть, поблажливо, злегка дати щигля і погризти вже і так знищеного і роздавленого ворога: це зовсім не страшний бунтар — футурист <…> Не менш задоволена була і поліція. Її було дуже багато; звісно, поліція зовсім не розумілася на усьому цьому, але чомусь щось пильнувала. Після закінчення вистави, посміхаючись протестуючій публіці, пристав поблажливо, ніби добра нянька, розганяв натовп, а натовп все стояв незадоволений і на щось чекав. Потім він розійшовся»[3].

---

[1] *Крученых А.* Наш выход. К истории русского футуризма [...]. — с. 54.

[2] *Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец [...]. — с. 447.

[3] *Мгебров А.* Жизнь в театре [...]. — с. 189. Здається, *органи* слідкували за тим, що відбувалося у футуристичній спільноті, ще до прем'єри трагедії. Голова «Спілки молоді» Левкій Жевержеєв згадував, як на генеральну репетицію разом із цензором та місцевим поліцейським приставом завітав й один із чотирьох петербурзьких поліцмейстерів.

Однак, попри те, що, за словами Маяковського, газети його трагедію «просвистіли до дірок», висунувши чимало претензій до автора, її сценічне втілення парадоксальним чином спричинило значне зростання поетової популярності не лише у літературних, а й у театральних колах імперської столиці. Згадуваний вище Чуковський, вподобавши, що автор трагедії «пробує говорити у поезії від особи апаша, який стоїть на межі відчаю і божевілля», проте, вважаючи, що «на жаль, це — єдина струна, на якій він вміє грати і грає добре, але одноманітно, а тому зазвичай присутня нудота», насамкінець доходив однозначного висновку: «Автор поза сумнівом талановитий»[1]. Поряд Олександр Кугель, називаючи футуристичні спектаклі «недолугими і неможливими до дикості», пророкував, що з Маяковського, котрий мав «чудовий голос, хорошу дикцію, виразне обличчя, сценічну фігуру», згодом вийде «прекрасний герой-коханець»[2].

Футуристична опера «Перемога над сонцем» надавала приклад, з одного боку, літературної, музичної та живописної алогічності, з іншого — синтезу слова, музики та форми[3]. Її лібрето, де широко використовувався *заум*, переказувало історію виряджання групи *будетлян*[4] на завоювання Сонця, її музика була хроматичною та дисонансовою, а оформлення — умовним та карикатурним.

У списку дійових осіб опери більш-менш конкретні персонажі (Перший та Другий будетлянські силачі, Спортсмен, Могильник, Авіатор, Товстун, Нерон та Калігула в одній особі, Читець, Уважний робітник, Молодик, Пілот) рядували з повністю абстрактними (Зловредний, Розмовник по телефону, Пістряве око, Діяльний, Новачки, Труси). Проте, творці опери

У перервах між актами та по закінченні репетиції він дошкуляв організаторові спектаклів запитаннями: «Ну, заради бога, скажіть по совісті, чи дійсно все це лише футуристичне баламутство та дріб'язок? Я, чесно кажучи, нічого не розумію. А чи немає за цим чого-небудь такого?... Розумієте?... Ні? Ну... крамольного? Причепитися, власне, нема до чого, зізнаюся, але... відчуваю, що щось не так» // *Маяковскому*: Сборник воспоминаний и статей [...]. — с. 134.

[1] *Чуковский К.* Футуристическое действо [...].

[2] Театр и искусство. — П-д, 1913. — № 49. — с. 101.

[3] *Шатских А.* Казимир Малевич / Александра Шатских. — М.: Слово, 1996. — с. 63.

[4] Будетляни — прибічники російського футуризму. Неологізм належав Хлєбнікову, який пропонував замінити ним термін *футуристи*, аби підкреслити самобутній характер російського руху.

переконували, що наділили кожний образ власною семантикою. Наприклад, «Нерон і Калігула — фігури вічного естета, який не бачить "живого" і повсюди шукає "красиве" (мистецтво для мистецтва), Мандрівник по всіх століттях — це сміливий шукач-поет, митець-прозорливець, Недруг, який ворогує сам із собою, — це кінець майбутніх війн, і уся "Перемога над Сонцем" і є перемогою над старим звичним розумінням сонця як краси»[1].

Основна ідея тексту Олексія Кручених полягала у торжестві техніки та фізичної сили над стихією і романтикою природи, у заміні недосконалого природного Сонця на рукотворне електричне світло. Автор музики Михаїл Матюшин та автор декораційного рішення Казимир Малевич визначили її так: «Сенс опери — повалення однієї з великих художніх цінностей — сонця — цього разу <...> Існують у свідомості людей і визначені, встановлені людською думкою зв'язки між ними. Футуристи бажають звільнитися від цієї упорядкованості світу, від цих зв'язків, імовірних у ньому. Світ вони хочуть перетворити на хаос, встановлені цінності розбивати на шматки і з цих шматків творити нові цінності, роблячи нові узагальнення, відкриваючи нові несподівані й невидимі зв'язки. От і сонце — це минула цінність — їх тому й зв'язує, і вони хочуть його повалити. Процес повалення сонця і є сюжетом опери. Його мають висловлювати дійові особи опери словами і звуками»[2]. Наприкінці першого *дейму*[3] хор доповідав: «Ми вирвали сонце зі свіжим корінням / Воно пропахло арифметикою жирне / Ось воно, дивіться!»[4].

«П'єса Кручених — шорстка за мовою, в'яла за думкою. Галаслива збудженість мовлення виказує його штучність: слова ніби стають у позу й старанно імітують бурхливі емоції. Образи за всієї їхньої зачіпливої яскравості <...> раціонально сконструйовані, а численні потуги на дотепність не викликають навіть посмішки», — таку нищівну характеристику дав твору Рудницький[5], певною мірою спираючись на свідчення Лівщиця,

---

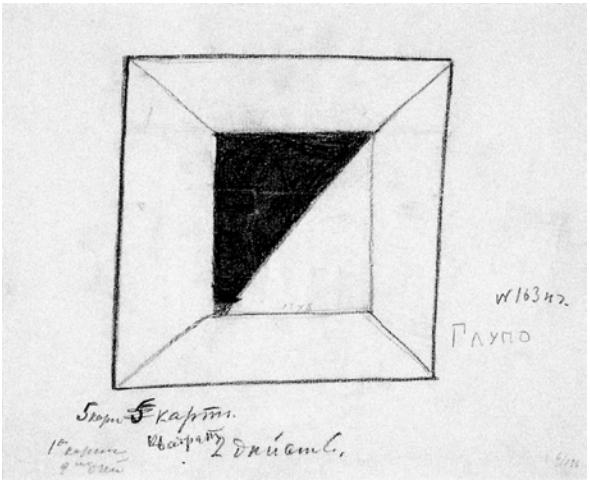
[1] *Русский футуризм*: Теория. Практика. Критика. Воспоминания: сб. ст. [...]. — с. 360.

[2] *Крученых А.* Наш выход. К истории русского футуризма [...]. — с. 63.

[3] Інший *заумний* неологізм Хлєбнікова, що означав сценічний акт.

[4] *Крученых А.* Победа над Солнцем: [текст] / Алексей Крученых. — СПб., 1913 // код доступа: ruslit.traumlibrary.net.

[5] *Рудницкий К.* Русское режиссерское искусство [...]. — с. 247.



К. Малевич. Ескіз декорації 5-ї картини II дейму. «Перемога над Сонцем» М. Матюшина. 1913

буцімто «світний фокус» спектаклю «спалахнув у зовсім несподіваному місці, осторонь від його музичного тексту і, звісно, в астрономічному віддаленні від лібрето», маючи на увазі роботу Малевича над вирішенням сценічного простору та костюмами персонажів[1].

Прем'єра опери відбулася 3 та 5 грудня 1913 р. у санкт-петербурзькому «Луна-парку» після лише двох коротких репетицій. Партію хору виконували сім студентів — «хор могильників, побудований на несподіваних зривах і дисонансах, йшов під суцільний, могутній рев публіки. Це був момент найбільшого "скандалу" на наших виставах», — згадуватиме Кручених[2]. На дві головні партії вдалося запросити професійних виконавців: один співав пісню Наляканого («на легких звуках»), інший — Авіатора («із самих приголосних»). Вони «особливо вразили слухачів <…> Публіка вимагала повторення, але актори зніяковіли і не вийшли»[3]. Єдиний інструмент, який зміг дістати Матюшин, — це розладнане фортепіано, хрещене «старою каструлею».

Власне дії передував пролог — «Чорнотворські вестучки», написані Хлєбніковим мовою *зауму*, були виголошені Кручених. Вбраний у чорно-білий костюм і такого ж трикутного капелюха із прорізями для очей, що сповзав обличчям до підборіддя, він читав текст під невщухаючий регіт

[1] *Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец […]. — с. 447.

[2] *Крученых А.* Наш выход. К истории русского футуризма […]. — с. 64.

[3] Там само.

зали. Мгебров свідчив: «Завіса здійнялася, і глядач опинився перед іншою з білого коленкору, на якій трьома різноманітними ієрогліфами зображувався сам автор, композитор і художник. Пролунав перший музичний акорд, і друга завіса розчинилася навпіл. З'явився глашатай і трубадур <...> із кривавими руками, із великим папірусом. Він став читати пролог. "Досить!" — кричала публіка. "Нудно... геть!". Пролог закінчився. Пролунали дивно войовничі окрики, і наступна завіса знову розідралася надвоє. Публіка загоготала. Але зі сцени зазвучав ефектний і красивий виклик. З висоти спустився картон, увесь просякнутий войовничими фарбами; на ньому, мов живі, були намальовані дві войовничі фігури: двоє лицарів. Все це — криваво-червоного кольору. Виклик було кинуто. Тепер почалася дія. Найрізноманітніші маски приходили та йшли. Мінялися задники і мінялися настрої. Лунали ріжки, гриміли постріли. Поміж діючих картонних і коленкорових фігур я вирізнив півня у символічному півнячому вбранні <...>»[1].

У першій картині першого *дейму* ставалася головна подія — полонивши за лаштунками Сонце, величезні будетлянські силачі, вийшовши на сцену, щосили викрикували: «Кінця не буде! Ми вражаємо всесвіт! Ми озброюємо проти себе світ! Влаштовуємо різанину лякалів (*пугалей*)! Скільки крові! Скільки шабель! І гарматних тіл! Ми занурюємо гори!»[2]. Відчуття їхньої надприродної моці досягалося завдяки вбранню, придуманому Малевичем: художник «встановив їм на висоті рота голови у вигляді шолома з картону — складалося враження двох гігантських людських фігур»[3].

Проте у другій картині на кону з'являлися сонячні вояки у турецькому вбранні, а силачі повідомляли, що боротьба зі світилом триває. Лише третя картина символізувала кінець кампанії: Могильники співали пісню про перемогу над ненависною планетою. У четвертій картині Розмовник по телефону розповсюджував звістку про полонення Сонця. З «десятих країн» поверталися силачі-переможці. Вони проголошували нові закони світобудови: «Знайте, що земля вже не крутиться», — і співали гімн новому світові та новій людині[4].

---

[1] *Мгебров А.* Жизнь в театре [...]. — с. 193.

[2] *Крученых А.* Победа над Солнцем [...].

[3] *Русский футуризм*: Теория. Практика. Критика. Воспоминания: сб. ст. [...]. — с. 363.

[4] *Крученых А.* Победа над Солнцем [...].

Другий *дейм* відбувався у «Десятій країні», де діють інші закони часу та простору. На підтвердження цього Товстун марно намагався вийти зі свого будинку. Аж ось з'являлися спортсмени, чий урочистий марш супроводжували аероплани. Все довкола рухалося, співало, викрикувало гасла. Та гамір натовпу раптом перекривали звуки падіння літака. Глядач, як і у випадку полонення світила, бачив не саму аварію, але її знак — поламане крило. Проте ніщо не могло завадити святкуванню. Авіатор, вийшовши до глядачів, заспокоював їх — йому лише «зіпсувало черевик». Свято закінчувалося військовим маршем, де, як і на початку опери, прославлялися нові люди — непереможні та безсмертні[1].

Однак, попри відверто *модернові* лібрето та музику, «Перемога над сонцем» увійшла в історію світового театру насамперед завдяки суперсучасному художньому оформленню. Декорації Малевича «з фантасмагоричними зображеннями-уламками видимого світу, його костюми, де владарювала безоглядна деформація акторських фігур, створювали у різких променях прожекторів небувалі сценічні ефекти»[2]. За словами Лівшиця, вони являли собою «живописний заум, що передував шаленій безпредметності супрематизму»[3]. Зі свого боку, творець нового художнього напряму згадуватиме, що саме під час постановки *футуристичної* опери у нього виникла ідея «Чорного квадрату» — декораційним задником п'ятої картини першого дейму слугував квадрат, вміщений в інший квадрат, поділений на дві частини: чорну та білу. Це був пластичний вираз перемоги активної людської творчості над пасивною формою природи: чорний квадрат замість сонячного кола[4].

Декорації до опери Малевич побудував за єдиним наскрізним принципом: здавалося, нібито дія відбувається у замкненому кубічному просторі й, замість поширитися на усю сцену, спрямовується вглиб — до ар'єрсцени. Перша картина була вирішена у чорно-білій гаммі, друга — у чорно-зеленій.

---

[1] *Шатских А.* Казимир Малевич [...]. — с. 65–66.

[2] *Ковтун Е.* «Победа над Солнцем» — начало супрематизма / Евгений Ковтун // Наше наследие. — 1989. — № 2 // код доступа: www.silverage.ru.

[3] *Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец [...]. — с. 448.

[4] *Малевич К.* Собр. соч.: в 5 т. / сост., вступ. ст., ком. А. Шатских / Казимир Малевич. — М.: Гилея, 1995–2004; Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические соч. и др. работы 1913–1929. — 1995. — с. 68.

Аби підсилити драматичну напругу, художник сумістив тут два близькі стереометричні мотиви: щаблів та міцно закрученої спіралі. У третьому та четвертому епізодах сцену заповнювали абстрактні фігури, що символізували Новий світ. У четвертому — кульмінаційному — домінантну функцію перебирав на себе мотив Сонця. У п'ятій картині діагональні чорно-білі площини знову символізували Новий світ. У шостій — увагу було сконцентровано на заднику із трубами та колесами, що *співали гімн машинерії*. Проте справжня «новизна та своєрідність прийому» Малевича полягали «у використанні світла як начала, що творить форму, узаконює буття речі у просторі»: впродовж дії з «первозданної ночі щупальця прожекторів вихоплювали частинами то один, то інший предмет і, насичуючи його кольором, надавали йому життя»[1].

Усе разом: незвичний вигляд сцени, дивні дисонансові акорди, які Матюшин видобував із розладнаного фортепіано, хор, що то випадково, то навмисне співав невлад, чудернацька зовнішність та поведінка дійових осіб, — буквально ошелешили свідків спектаклю алогізмом та абсурдністю. Матюшин свідчив: «У день першої вистави у глядацькій залі повсякчас відбувався "жахливий скандал". Глядачі різко розділилися на співчутливих та обурених. Наші меценати були страшенно занепокоєні скандалом й самі з директорської ложі демонстрували знаки обурення та свистіли разом із обуреними»[2].

Очевидно, що публіку «Перемоги над сонцем» (як до того трагедії «Владимир Маяковський») провокували на скандал, і вона з готовністю відгукнулася на цю художницьку провокацію. Ймовірно, російські кубофутуристи, наслідуючи європейських побратимів, у такий спосіб лише заохочували її до участі у дійстві, і декому це справді подобалося. А от мистецькі критики були невблаганні — вони називали дійство не інакше, як «злою та суперечливою пародією на опери Верді»[3].

Тимчасом, творці «Перемоги над сонцем», навпаки, вважали, що цією роботою вони «відкрили новий шлях театру». Малевич писав: «Звук

---

[1] *Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец [...]. — с. 448.

[2] *Русский футуризм*: Теория. Практика. Критика. Воспоминания: сб. ст. [...]. — с. 360.

[3] *Толкачева Л.* Синтез искусств в опере кубофутуристов «Победа над Солнцем» / Людмила Толкачева // Известия Уральского государственного университета. — Екатеринбург, 2005. — № 5. — с. 127 // код доступа: elar.urfu.ru.

Матюшина розбив налиплу, засалену аплодисментами кору звуків старої музики, слова і літерозвуки Олексія Кручених розпиляли речове слово. Завіса розірвалася, розірвавши заразом лемент свідомості старого мозку, розкрила перед очима дикого натовпу шляхи, що стирчать і у землю, й у небо»[1]. Лівшиць був схожої думки щодо *заумного* просторового рішення: «У межах сценічної коробки вперше народжувалася живописна стереометрія, встановлювалася строга симетрія об'ємів, що зводила до мінімуму елементи випадковості, яку нав'язував їй ззовні рух людських фігур. Самі ці фігури кремсали леза фар, навперемінно позбавляючи рук, ніг, голови, адже для Малевича вони були лише геометричними тілами, які підлягали не тільки розкладанню на складові, а й повному розчиненню у живописному просторі. Єдиною реальністю була абстрактна форма, що поглинала у себе без останку всю сатанинську суєту світу <...> Живопис — цього разу навіть не станковий, але театральний! — знову вів за собою на поводі будетлянських мовотворців, розчищаючи замість них все ще недостатньо зрозумілі основні категорії їхньої незавершеної поетики»[2].

Таким чином, ідейно-художня триєдність «Перемоги над сонцем», де *звукове світоспоглядання* Матюшина поєдналося із мовленевим *заумом* Кручених та живописним — Малевича, підтвердила художню спроможність основоположних принципів кубофутуристичної поетики, заразом започаткували використання *сценічної архітектури* у виставах російського театру[3].

Природно, що жовтневий політичний переворот каталізував у Росії чергову зміну художніх віх. Парадоксально, що перші вистави тамтешньої *авангардної* сцени, які ознаменували становлення *Другого російського футуризму*, пов'язані з ім'ям колишнього режисера імператорських Маріїнського та Александринського театрів й завзятого *модерніста* Всеволода Мейєрхольда — до першої річниці більшовицької революції він поставив у Петрограді «Містерію-буф» Маяковського.

На думку Анатолія Луначарського, різкий поворот митця назустріч новій владі пояснювався водночас його «чутливістю» до «довколишніх

---

[1] *Малевич К.* Собр. соч.: в 5 т.; Т. 1. — с. 64.

[2] *Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец [...]. — с. 449.

[3] *Толкачева Л.* Синтез искусств в опере кубофутуристов «Победа над Солнцем» [...]. — с. 132.

явищ» та «великим обдаруванням», «темпераментом» і «винахідливістю» — якостями, що допомагали чинити спротив закоснілим традиціям і не йти на поводі у скороминущої *моди*[1]. Справді, романтично піднесений і оптимістично налаштований, режисер бачив у революційних зрушеннях засіб боротьби із рутиною *старого* театру і можливість не поступового, натомість, миттєвого і кардинального оновлення мистецтва сцени. Крім того, Мейєрхольда приваблювали безкомпромісна вдача та відвертий мистецький нігілізм *комфутів* (*комуністів-футуристів*), переконаних, що їхня *філософія* близька до комуністичної. Тож зустріч поета і театрального діяча одному дозволила стати *своїм* у середовищі мистецьких *новаторів*, іншому гарантувала високопрофесійну реалізацію на сцені його ідей.

Той факт, що Маяковський мріяв про втілення «Містерії-буф» на *справжньому* кону, підтверджує його візит із п'єсою до Александринського театру. Згодом свідки тієї читки пригадували, як, слухаючи поета, дехто з акторів поважного віку хрестився, примовляючи «свят, свят»[2]. Проте у п'єси знайшлися й палкі прихильники — режисер Мейєрхольд та нарком освіти Луначарський. Мабуть, заступництво останнього зіграло вирішальну роль у долі першого варіанту «Містерії-буф»: ЦБ з організації святкових заходів до жовтневої річниці внесло постановку до їхнього переліку, що означало хай і мінімальну грошову субсидію. «Ще б пак! За всіх її недоліків вона (п'єса — *М. Г.*) досить революційна, відмітна від усіх репертуарів», — заявив у відповідь Маяковський, дякуючи урядникам за допомогу у придбанні для спектаклю «палиць та коліс». Рішення бюро також завадило Марії Андрієвій заборонити майбутню виставу — всевладна комісарка театру та видовищ спромоглася лише вигнати її організаторів із «розбитого та потрощеного мітингами» дерев'яного цирку «Модерн»[3].

Заперечення новопризначених можновладців від культури одного із перших зразків *революційної* драматургії дивує ще більше, якщо зважити

---

[1] *Луначарский А.* Театр РСФСР / Собр. соч.: в 8 т. / Анатолий Луначарский. — М.: Художественная литература, 1963–1967; Т. 3. Дореволюционный театр. Советский театр: Статьи, доклады, речи, рецензии (1904–1933) / ред. Г. Владыкин и др.; подгот. текст. и ком. А. Дейч и др. — 1964. — с. 116.

[2] *Маяковскому*: Сборник воспоминаний и статей [...]. — с. 146.

[3] *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: в 13 т.; Т. 12: Стихотворения, поэмы, публицистика, 1919–1927. — 1959. — с. 155.

1

2

1. Владимир Маяковський — футурист. 1912
2. В. Маяковський. Афіша «Містерії-буф». Петроград, 1918

на відверто агітаційний характер п'єси, де Маяковський «одним могутнім сатиричним ударом перекидав зараз увесь комплекс ідей, якими була озброєна контрреволюція: ідею монархії, ідею буржуазної республіки і, звісно, ідею бога. Він висміяв разом і релігію, і пекло, і рай, і Святе письмо, і священників». До того ж, постарався зробити це у формі, доступній широкому глядачеві, використавши загальнозрозумілі метафори, порівняння, сатиричні прийоми. Увесь текст «Містерії-буф», — справедливо наголошував Рудницький, — посутньо, ніщо інше, як текст балаганної вистави, де один говорун і комік заміняє іншого, звертаючись до наелектризованого, збудженого натовпу слухачів, яких треба переконати, *упропагувати*[1]. Втім, можливо, їхнє негативне ставлення викликала не п'єса, але недавнє *футуристичне* минуле її автора, якого Маяковський не зрікся, навпаки, «всіляко виділяв незвичайне, нове у своїй п'єсі комфута», де «антибуржуазні та богоборчі мотиви часом відлунювали епатажем періоду жовтої кофти», що про нього нагадувала й «витончена рима, ламана ритміка

[1] *Рудницкий К.* Спектакли разных лет: сб. ст. / Константин Рудницкий. — М.: Искусство, 1974. — с. 191–192.

вірша»[1]. Луначарський упевнював, що і Мейєрхольд, ставлячи «Містерію-буф», «прилаштовував» футуризм до «плакатно-мітингового періоду нашої революції. Плакат і мітинг були потрібні революції й разом із тим, хоч певною мірою, примірялися з футуристичним підходом. Футуризм міг дати плакат і міг дати дотепно інсценований мітинг»[2]. Проте, здається, більшовицькі урядники і столичні критики не надто переймалися мистецькими проблемами гаданої постави — куди більше їх турбувало підозріле намагання футуристів одноосібно очолити процес реформування *старої* культури й узурпувати створення *нового* театру.

Нагадаймо, Мейєрхольд уперше брався до роботи над *авангардним* твором. Залишилися свідчення, що нетрадиційна композиція п'єси, незвична манера віршування та гранична умовність сюжету і персонажів не бентежили постановника, як не дратувало його і те, що Маяковський буквально рвався виступити у ролі співрежисера вистави — «цілі дні проводив на репетиціях, тремтів над кожною комою, часом навіть заважав підготовці вистави своєю надмірною енергією»[3]. Однак, врешті-решт авторів ентузіазм виявився доречним — Маяковський зумів згуртувати випадкових виконавців, запрошених із петроградських театрів та вишів, і навчити їх правильно вимовляти зі сцени метрично складний вірш «Містерії-буф». Сам він репетирував роль Людини просто, і дехто з аматорів старанно намагався наслідувати його манеру. Коли ж із невідомих причин на прем'єру не з'являться виконавці ролей Мафусаїла та одного з чортів, поет виходитиме на сцену замість них. І власноруч розфарбовуватиме чорно-білі афіші, доручивши розклеювати їх хатній робітниці Тоні.

Прем'єра «Містерії-буф» відбулася 7 листопада 1918 р. у приміщенні петроградського «Театру музичної драми». У літерній ложі сидів нарком Луначарський, який у вступній промові розтлумачував непідготовленому глядачу зміст поетового твору: «Це весела подорож робітничого класу, який після революційного потопу поступово звільняється від своїх паразитів, крізь рай та пекло, у землю обітовану, що, виявляється, є нашою ж

---

[1] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября / Давид Золотницкий. — Л.: Искусство, 1976. — 69.

[2] *Луначарский А.* Театр и революция / Собр. соч.: в 8 т.; Т. 3 [...]. — с. 87.

[3] *Соловьев В.* «Мистерия-буфф» / Владимир Соловьев // Стройка. — 1931. — № 11 (16 апреля). — с. 15 // код доступа: v-v-mayakovsky.ru.

грішною землею, тільки омитою революційним потопом, і на якій усі "товариші речі" чекають із нетерпінням на свого брата, робітника <...>»[1]. Вхід на виставу був безкоштовний, і заповнена вщерть зала гула в очікуванні незвичного видовища. Десь у задніх рядах був помічений зосереджено-напружений Олександр Блок.

Дія починалася з трагічного прологу *нечистих*, чиї костюми нагадували вбрання персонажів французької комічної опери. На останніх словах вони зривали з оксамитової завіси «реліквії старого театру» (аркуші картону з назвами п'єс, що імітували афіші), від початку заявляючи про відверто *футуристичну* мету вистави — зруйнувати *стару* театральну естетику заради *сцени майбутнього*.

Коли розсувалася завіса, перед очима публіки поставали фантастично розмальовані декорації Малевича. В їхньому колориті панував холодний, стальний відтінок, збережений художником для перших трьох картин: спочатку сцену займала п'ятиметрова ультрамаринова півсфера — зображення *земної кулі* (для більшої правдоподібності її опоясували сходи і канати — *довготи* та *широти*), далі — кілька кубів різної величини утворювали *палубу* вельми умовної форми *ковчега*, *носом* розвернутого до публіки, наостанок глядацькому оку відкривалося *пекло* — об'ємне, сталактитове, зелено-червоне, схоже на печеру[2]. У раю хмари — анілiново-рожеві, блакитні, малинові *пряники* — пливли сірим полотном задника[3]. Також намальована на полотні «Земля обітована» виглядала як «царство механізмів»: сталь, залізо, велика бутафорська машина — таким уявлялося художнику майбутнє[4].

Однак, естетичні візії Малевича, на превеликий жаль, не узгоджувалися із творчими намірами авторсько-режисерського тандему. «Я не поділяв предметної установки образів у поезії Маяковського, — згодом зізнається художник. — <...> Моє ставлення до постановки було кубістичного характеру. Я сприймав сценічну постановку як раму картини, а акторів — як контрастні елементи (у кубізмі кожний предмет відносно

---

[1] *Луначарский А.* Коммунистический спектакль / Собр. соч.: в 8 т.; Т. 3 [...]. — с. 40.

[2] *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд / Константин Рудницкий. — М.: Наука, 1969. — с. 230.

[3] *Маяковский*: Материалы и исследования: сб. ст. / ред. В. Перцов, М. Серебрянский. — М.: Гослитиздат, 1940. — с. 196.

[4] *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд [...]. — с. 230.

іншого — контрастний елемент). Плануючи дії у трьох-чотирьох поверхах, я прагнув розташовувати акторів у просторі переважно за вертикаллю, згідно зі спрямуваннями новітнього живопису; рухи акторів мали ритмічно узгоджуватися з елементами декорацій. На одному полотні я писав кілька площин. Простір я розглядав не як ілюзорний, але як кубістичний. Я вважав своєю задачею створювати не асоціації з дійсністю, що існує за межами рампи, а нову дійсність»[1]. Мейєрхольд визнає, що не до кінця зрозумів «ескізи Малевича», невдоволений Маяковський намалює власні ескізи костюмів: для *чистих* — жартівливі, відверто балаганні, для *нечистих* — з відтінком суворої, плакатної патетики[2].

Стилістика мейєрхольдівських мізансцен сполучала елементи фольклору, балаганного блазнювання і циркової клоунади. Як свідчили автори «Истории советского театра», режисура «вела виставу саме лінією агітаційного, сатиричного, підйомно-пафосного, політично-актуального спектаклю, застосовуючи балаганно-буфоні прийоми для різкого висміювання "чистих", особливо вдало проведеного у другому акті — на судні»[3].

Характеристика *чистих* у виставі відповідала принципам балаганного, петрушкового театру, а зміст образу вичерпувався однією головною — класовою — ознакою: піп є піп, купець є купець, а будь-які відтінки — зайві. Це були маски, повернені Мейєрхольду революцією в їхньому первозданному вигляді, найнаївнішому та абсолютно вільному від стилізації вигляді. Вони взяли на себе задачі веселої та цілком конкретної політичної сатири. Довкола них вирувала стихія майданних забав[4]. Являючи собою згуртовану масу, де *каменяра* неможливо було відрізнити від *коминяра*[5], вбрані у сірі однострої (за Малевичем, *уніформа* мусила створювати колективний образ народу, викликати відчуття єдності трударів), *нечисті* зв'язували (*політичних опонентів*) довжелезною мотузкою і, гогочачи та гикаючи, скидали їх у трюм

---

[1] *Маяковский*: Материалы и исследования: сб. ст. […]. — с. 197.

[2] Там само.

[3] *История советского театра*: Очерки развития; Т. 1: 1917–1921 / пред. В. Рафалович. — Л.: Ленгихл, 1933. — с. 220.

[4] *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд […]. — с. 230.

[5] *Левинсон А.* «Мистерия-буфф» Маяковского / Мейерхольд в русской театральной критике: в 2 кн. / Андрей Левинсон; Кн. 1: 1898–1918 / сост. и ком. Н. Песочинский, Е. Кухта, Н. Таршис. — М.: А.Р.Т., 1997. — с. 384.

ковчега (до оркестрової ями). У потрактованих у відверто цирковій манері *пекельних* епізодах перекидалася, робила кульбіти, стрибала й танцювала масовка (здебільшого безробітні естрадники) у чортячому червоному вбранні[1].

Поміж окремих персонажів свідки вистави одностайно віддали пальму першості Людині просто, виконаній, нагадаємо, автором «Містерії-буф». Владимир Соловйов свідчив: «Маяковський піднімався сходами першого бічного софіту (ліворуч від глядача) на досить значну висоту. Тримаючись правицею за софітні сходи, він викидав свою фігуру вперед, яка здавалася із глядацької зали ніби висячою у повітрі. У такому "висячому" стані Маяковський і читав знаменитий монолог»[2]. Андрій Левінсон зазначав, що «там, де автор сам виголошував свої вірші, їхня фактура здавалася значимішою, ритм полонив слух. Кожний короткий, важкий рядок збуджував довгий резонанс, ніби куля, що вдарила у стіну. І доки звучав мелодичний і потужний голос — акустична чарівливість не переводилася». Однак, віддаючи належне Маяковському-читцю, критик слідом піднімав на кпини Маяковського-поета — мовляв, «жоден геній містифікації не здатен підробити відсутній дух», коли «крізь рупор трагічної маски зяяє душевна порожнеча», а разом із «музикою слова», що «ллється зі сцени», до зали не доноситься «жодного почуття»[3].

«Банальністю позірної новизни» засмутили рецензента деякі трюки — наприклад, виїзд крізь глядацьку залу на сцену мотоцикла, який кермував Американець Кузміна. Натомість, завдяки інтонаційним особливостям або оригінальній пластиці Левінсон вирізнив у строкатому натовпі другорядних персонажів фігури Батрака — Шадурського, Пралі — Желкевич і Купчини — Новгородцева[4].

«Ревіли довкола страшно <...> Тричі поставили — потім розтрощили», — резюмував власні враження Маяковський[5]. Галасливий успіх спектаклю засвідчувала рецензія у популярному літературному часописі «Книжный угол»; однак, на переконання її автора, «голосне ура, овації тощо» забезпечила виставі літературна основа — хоч і відзначена

---

[1] *Соловьев В.* «Мистерия-буфф» [...]. — с. 15.

[2] Там само.

[3] *Левинсон А.* «Мистерия-буфф» Маяковского [...]. — с. 385.

[4] Там само.

[5] *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: в 13 т.; Т. 12 [...]. — с. 156.

«невигадливим задумом» та розрахована «на вельми невибагливі смаки», проте, «не просто п'єса, але апофеоз радянської комуни»[1]. Цитований вище, Левінсон, в якого видовище залишило «гнітюче» відчуття «непотрібності, вимученості», прямо закидав комфутам «домагання <...> стати офіційним мистецтвом пробуджених мас». Ось задля чого, переконував критик, футуристи — «повсякчасні лицарі реклами» — нині «видряпуються на ростру народних трибунів» і, «грубо та запально» догоджаючи «новому господарю», «славословлять сонячну комуну»[2].

Судячи з особистих та колективних заяв, що буквально посипалися на адресу наркома Луначарського, представників російської кубофутуристичної спільноти відверто роздратували звинувачення у *надмірній* політичній лояльності до нової влади[3]. Щоправда, полеміка, здійнята довкола прем'єрних показів «Містерії-буф», аж ніяк не заважала її автору докладати зусиль, аби його *дітище* знову побачило світло рампи. Мгебров так описав їхню випадкову зустріч 1920 р. на Кузнецькому мосту: «Маяковський, — сказав я йому, — дайте мені якусь нову п'єсу. — Я ж написав п'єсу. Ставте! — густим басом кинув він мені у відповідь, маючи на увазі "Містерію-буф". — Так, але вона вже поставлена, — несміливо пробурмотів я. — Ну, і що з того? — ще більш трубним голосом прокричав Маяковський: — Ви ж граєте Шекспіра мільйон разів, грайте й мене...»[4]. Вже наступного року дві окремі версії «Містерії-буф» втілять Всеволод Мейєрхольд та Олексій Грановський.

---

[1] *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд [...]. — с. 231.

[2] *Левинсон А.* «Мистерия-буфф» Маяковского [...]. — с. 385.

[3] 21 листопада 1918 р. Маяковський надрукував у газеті «Петроградская правда» відкритого листа до Луначарського, висловлюючи обурення через «облудну брехню та образу революційному почуттю», нібито нанесену рецензією Левінсона / *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: в 13 т.; Т. 12 [...]. — с. 15. Паралельно до редакції «Жизни искусства» надійшла колективна «Заява з приводу "Містерії-буф"», підписана зосібно О. Матвєєвим, С. Чехоніним, Д. Штеренбергом, де йшлося зокрема про те, що критик нібито безпідставно намагався говорити від імені народу та нав'язував свої «мертві почуття» народним масам. За тиждень Луначарський відгукнувся на рецензію та листи заміткою «Про критику», повністю заперечуючи позицію Левінсона та всіляко вітаючи п'єсу Маяковського та її автора — «майже всіма визнаного видатного поета» // Жизнь искусства. — 1918. — 28 ноября.

[4] *Мгебров А.* Жизнь в театре [...]. — с. 198.

Оновлену сатиру Маяковського Мейєрхольд випустив на кін нещодавно фундованого Театру РРФСР–I (прем'єра — 1 травня 1921 р.) через кілька місяців після «Зорів» Еміля Верхарна (прем'єра — 7 листопада 1920 р.). На переконання Олексія Гвоздєва, обидві вистави виконували вкрай важливі завдання: встановлювали «зв'язок із новим глядачем» і «визначали шлях» «Театрального Жовтня»[1].

Виголошена 11 жовтня 1920 р. новопризначеним завідувачем Театрального відділу Наркомосу програма «Театрального Жовтня»[2] означала, що Мейєрхольд «терміново сів на бойового коня футуристичного типу і повів прибічників "Жовтня у театрі" на штурм "контрреволюційної" тверді академізму»[3]. Якщо конкретніше, то йшлося про заперечення театрального спадку, переоцінку здобутків *старої* сценічної культури, ліквідацію усіх професійних труп, включно із *відсталими* академічними, а також про *політизацію* кону, його *актуалізацію* (тобто оперативний відгук на довколишні події) та *масовізацію* (заміну професійних театрів на самодіяльні червоноармійські, робітничі, селянські з широким використанням мітингових, майданних, агітаційних форм, розрахованих на *масового* глядача). За Олександром Мацкіним, Мейєрхольд намірявся «змусити мистецтво жити за законами революції» або «зблизити мистецтво із революцією до повного їхнього злиття»[4].

«Нова композиція» «Зорів» Еміля Верхарна, створена Мейєрхольдом спільно з Валерієм Бебутовим на «хвилююче їх *замовлення* сучасного глядача[5], була першою ластівкою російського *революційного* театру. Вибір на користь утопії бельгійського символіста кінця XIX ст. став невипадковим — у передпрем'єрній статті «Вісника театру» «Зорі» називалися «першою соціалістичною п'єсою», де війна перетворювалася на повстання,

---

[1] *Гвоздев А.* Театр имени Вс. Мейерхольда (1920–1926) / Алексей Александрович Гвоздев. — Л.:Academia, 1927. — с. 27.

[2] Назву програми, відразу схвалену Мейєрхольдом, запропонував критик, публіцист Владимир Блюм, який невдовзі очолить редакцію «Вестника театра» — друкованого органу Театрального відділу.

[3] *Луначарский А.* Пути Мейерхольда / Собр. соч.: в 8 т.; Т. 3 [...]. — с. 229.

[4] *Мацкин А.* Портреты и наблюдения / Александр Мацкин. — М.: Искусство, 1973. — с. 321.

[5] *Мейерхольд Вс.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч.; Ч. 2: 1917–1939 / Всеволод Эмильевич Мейерхольд. — М.: Искусство, 1968. — с. 14.

а вояки та народи обох ворогуючих країн об'єднувалися у революційній боротьбі проти можновладців та воєначальників. Проте, напише Євген Кузнєцов, «Мейєрхольд п'єсу осучаснив. Замість верхарнівської позачасовості у мейєрхольдівській постановці говорили про Владу рад і про Спілку дії. Військо подавалося не як військо взагалі, як узагальнює це Верхарн, натомість, як військо сучасних імперіалістів. Гімн "Великого Міста" замінений на Інтернаціонал. Сучасність була введена у п'єсу "сировиною"»[1].

Із *сучасності* постановники витягли також форму вистави — «"форму" революційного мітингу, народжену самим життям»[2]. За дивним збігом, їй повністю відповідало отримане колективом колишнє приміщення оперети Ігнатія Зона на Садово-Тріумфальній площі: «Надто обідране, тоді схоже на цирк і надто холодне приміщення не перебувало у жодному контрасті зі суворою та скупою на фарби обстановкою перших років революції, — стверджував Борис Алперс. — Це було звичне приміщення для мітингів, зі стінами, вкритими плямами сирості, зі сирим синюватим повітрям. Двері цього театру не знали білетерів. Вони були відчинені навстіж, і зимова хуртовина іноді забивалася у фойє і коридори театру, змушуючи відвідувачів піднімати коміри своїх пальто. З лож були здерті бильця. Стільці та лави для глядачів були погано збиті й порушували правильність рядів. У кулуарах можна було гризти горіхи й курити махорку <...> У цьому театрі кожний почувався господарем. До театру увірвалася революційна вулиця»[3]. Мейєрхольд докладав власні зусилля, аби іще більше наблизити кін до *вулиці*: коридори обклеїли плакатами, гаслами та карикатурами відповідного змісту, старі декорації викинули із запасника, оголивши сцену і цегляні стіни будівлі, відмінили рампу, перекрили оркестрову яму, об'єднавши кін із глядацькою залою. Під час вистави поміж глядачів розсадили клакерів, які мали активно реагувати на сценічні події, даючи приклад решті публіки[4]. У першій дії партер засип*а*ли з гальорки прокламаціями, де «трударів усього світу» закликали «стерти кордони імперіалістичних

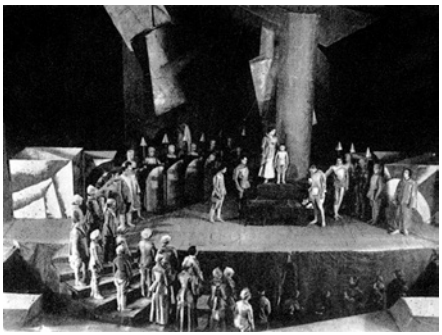
---

[1] *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд [...]. — с. 238.

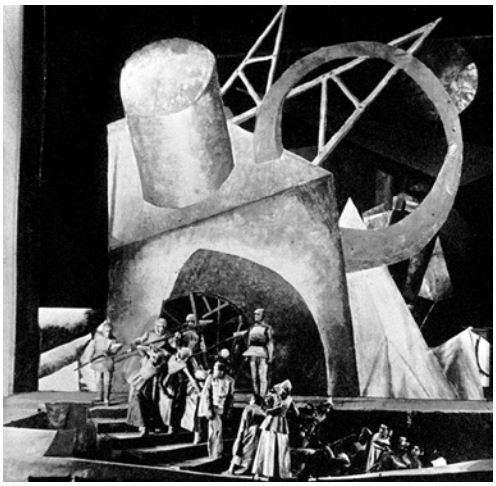
[2] Там само.

[3] *Алперс Б.* Театр социальной маски / Борис Владимирович Алперс. — Л.: Гослитиздат, 1931. — с. 23.

[4] *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд [...]. — с. 238–239.



1



2

1–2. «Зорі» Е. Верхарна.
Театр РРФСР-I, 1920. Сцени з вистави

держав» та «будувати Ради»[1]. На сцені актори, вбрані у полотняні та пофарбовані у сірувато-стальний колір бязеві костюми, із незагримованими обличчями і без париків, стоячи на кубах, хриплими, застудженими голосами зверталися до публіки з тими ж гаслами, інтонацією та жестикуляцією імітуючи мітингових ораторів.

Побудовані за принципом прямої алегорії мізансцени вистави-мітингу із задіяними у них аскетично вбраними, плакатними персонажами постановники розташували у «вельми екстравагантному»[2] просторі (художник — Владимир Дмитрієв). Учасник спектаклю Володимир Неллі (грав роль офіцера-ординарця) згадував: «На другому плані сцени, трохи правіше центру, на тлі чорного оксамитового півкола, залишаючи невелику смугу-крайку, стоїть концентричне фанерне півколо червоного кольору; попереду з підлоги до колосників натягнуті мотузки; на авансцені зліва — великий куб сіруватого кольору із синє-чорним підтушовуванням, справа — менший куб, на ньому велика кругла колона без базису і капітелі (наприкінці вистави її скидали донизу, для страховки вона була прикріплена мотузкою до колосників); на тлі червоного кола підвішений стрілоподібний косинець (схожий на креслярський); зі сцени до оркестрової ями (“орхестри”) ведуть напівкруглі сходи. Тут розташовувався хор,

[1] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября [...]. — с. 104.

[2] *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд [...]. — с. 240.

на зразок античного. За макетом передбачалася також чорна полірована поверхня — ось для чого Дмитрієву була потрібна дека роялю»[1]. На переконання завідувача редакції «Вісника театру» і завліта «РРФСР–І» Михаїла Загорського, «достеменність матеріалів», з яких зроблено декорації, «конструктивність» заліза, фанери та мотузок «чудово сполучалися зі справжністю <…> революційних переживань» творців та публіки «Зорів»[2].

Робота художника-початківця справила неабияке враження й на іншого свідка вистави — Сергія Юткевича: «І хоча декорації Дмитрієва справді були незвичними, проте, це сполучення розсічених дисків, натягнутих канатів і трикутників, повислих у повітрі, раптом надавало якогось космічного дихання усьому, що відбувалося на сцені, й виникало то відчуття катаклізму, катастрофи, сейсмічних струсів, то образ покорченої земної кори, який супроводжує потрясіння та грізні суспільні конфлікти»[3]. Ніколай Тарабукін, зі свого боку, акцентував «перехідний сенс» просторового рішення «Зорів», де «живописний ілюзіонізм і багата декоративність» минулих театральних робіт Мейєрхольда за участі художників «Мира искусства» поступилася місцем «просторовому живопису» Владимира Татліна і Петра Мітурича із його «безпредметництвом та утилітаризмом у речовому оформленні»: «Куби, циліндри, вигнуті площини, пофарбовані у локальні кольори і перерізані прямими лініями дроту, складали зображальний матеріал сцени. Сценічний майданчик, проте, залишався пласким. Куліси зберігалися. Рельєфні форми речового оформлення були нерухомі й виконували посутньо функцію декорацій. Але цією "супрематичною" формою було кинуто виклик пласким та ілюзорним декораціям»[4].

Однак, не забуваймо, що вистава адресувалася робітничому глядачеві, який, на відміну від освічених і досвідчених мистецтвознавців,

---

[1] *Нелли В.* Мейерхольд / Владимир Александрович Нелли / «Есть три эпохи у воспоминаний…». К. Хохлов, В. Нелли, Н. Соколов, Д. Боровский: сб. ст. / сост., вступ. ст. М. Гринишина. — К.: Альтерпресс, 2001. — с. 161–162.

[2] *Загорский М.* «Зори». Этюд / Мейерхольд в русской театральной критике: в 2 кн. / Михаил Загорский; Кн. 2: 1920–1938 / сост. и ком. Т. Ланина. — М.: А.Р.Т., 2000. — с. 8.

[3] *Юткевич С.* Доктор Дапертутто, или Сорок лет спустя / Встречи с Мейерхольдом: сб. воспоминаний / ред. М. Валентейн, П. Марков и др.; ред.-сост. Л. Вендровская / Сергей Юткевич. — М.: ВТО, 1967. — с. 208.

[4] *Н. М. Тарабукин* о Вс. Э. Мейерхольде: сб. ст. / ред.-сост., ком. М. Фельдман / Николай Михайлович Тарабукин. — М.: ОГИ, 1998. — с. 69, 65.

авангардистські *штукарства* не розумів, отже, не сприймав. Луначарський, котрий і сам був «зовсім проти кришки роялю, що літала у небі Оппідоманю», «дещо конфузився, коли робітники, також сконфужені і майже спітнілі від усвідомлення своєї некультурності, вказуючи перстом на ту чи іншу подробицю декорації», запитували в наркома, «що цей сон означає»[1].

«"Зорі" поставлені за принципом сценічного майданчику, — стверджував Еммануїл Бескін. — Використана площина кону і більше нічого. У глядацькій залі повне світло. Актори не лише грають на тому місці, де була рампа, але широкими сходами спускаються у простір, зайнятий раніше оркестром»[2]. В епізоді на кладовищі гвинтовими сходами збігав донизу Шарль Ено — Олександр Надлер і хриплим, надірваним голосом вимагав від зали обурення й протесту проти поступливості Жака Ереньєна. Його заклик до жорстокого кровопролиття ошелешував глядачів, вражених не лише словами, а й «тією грубуватою, але тваринно-темпераментною міццю, з якою з'явлений у театрі цей проповідник кривавої громадянської війни»[3]. Слідом до зали спускався Ле-Бре — Віктор Кальянов — уособлення благородного розуму та революційного сумління. Він намагався перекричати суперника, не менш темпераментно і романтично-піднесено перераховуючи докази на користь революційного гуманізму. Загорський засвідчив бурхливий відгук публіки на їхній «лютий діалог навперебивки»[4].

«У чеканному маршовому ритмі, фіксуючи скульптурну статику профільних поз, вели свій діалог вождь повсталих Жак Ереньєн — Олександр Закушняк та капітан ворожої армії Орд*е*н — Олег Фреліх, домовляючись про братання, про спільне взяття Великограду — Оппідоманю. І знову таки секрет впливу полягав не так у сутності виголошеного, як у поетизації рішучості, самовідданого благородства»[5].

---

[1] *Луначарский А.* Театр РСФСР / Собр. соч.: в 8 т.; Т. 3 [...]. — с. 123.

[2] *Фамарин К.* [*Бескин Э.*]. Драма в Москве / К. Фамарин / Мейерхольд в русской театральной критике: в 2 кн.; Кн. 2 [...]. — с. 15.

[3] *Февральский А.* Театральный Октябрь и «Зори» / Александр Февральский // Советский театр. — 1931. — № 1. — с. 5.

[4] Там само.

[5] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября [...]. — с. 106.

Глядацька зала схвильовано слухала Клару — Ольгу Демідову, дружину загиблого Ереньєна, коли та «перед трупом чоловіка <…> присвячувала свого сина служінню народу». Як і решта виконавців, актриса потрясала не словами, а «тією дивовижною несамовитістю, тим величезним розмахом скорботи, поєднаної із перемогою, з якими проводила <…> цю останню сцену на міській площі»[1]. Слідом «так само урочисто-скорботно, шопенівськи-траурно і разом з тим проникливо-переможно» звучали над труною вождя промови його друзів (Орд*е*на — Фреліха та Ле-Бре — Кальянова), а «потужні звуки радянського гімну й закличний шелест незлічимих федеративних прапорів» у фіналі змушували залу підвестися[2].

Сцена траурного мітингу, як зазначав Олександр Февральський, більше за інші «була розрахована на безпосереднє залучення до гри глядачів»[3]. Схоже, тут постановники досягали поставленої мети — залишилося чимало згадок про співучасть публіки у сценічних подіях. «Над труною вбитого вождя урочисто і грізно лунають звуки поховального маршу, — писав зосібно Бескін. — Я бачив, як глядачі-червоноармійці інстинктивно скидають шапки. У театрі відчувається биття спільного пульсу, спільний ритм. А коли над труною загиблого руки робітників ударами молоту трощать колону влади старого світу, уся зала й актори зливаються під звуки "Інтернаціоналу" у клятві побудувати новий світ»[4].

Слід, однак, зазначити, що плакатна, аж надто фомалізована манера виконання влаштовувала далеко не всіх свідків вистави. Так, на думку Платона Керженцева, Закушняк був «не на місці» у ролі Ереньєна: «У ньому було забагато чогось галантного, салонного, і весь він був рожевенький, гладенький»[5]. Юткевич згадуватиме, як «дивний персонаж — Пророк (Олександр Мгебров), стоячи на величезному кубі, виголошував свої заклинання у не менш дивній манері патетичної декламації, з доміш-

---

[1] *Загорский М.* «Зори». Этюд / Мейерхольд в русской театральной критике: в 2 кн.; Кн. 2 […]. — с. 8.

[2] Там само.

[3] *Февральский А.* Театральный Октябрь и «Зори» […]. — с. 6.

[4] *Фамарин К.* [*Бескин Э.*]. Драма в Москве / Мейерхольд в русской театральной критике: в 2 кн.; Кн. 2 […]. — с. 15.

[5] *Керженцев П.* «Зори» / Платон Михайлович Керженцев // Вестник театра. — 1920. — № 74. — с. 4.

кою мелодраматичних заводів, але очі його палали якоюсь справжньою несамовитістю»[1]. До того ж, слушно зауважив Рудницький, мелодраматична декламація акторів-ораторів відверто суперечила монументальній пластиці ретельно продуманих пересувань хору сріблясто-сірих статистів, яких Мейєрхольд вишиковував на кону або суворими півколами, або прямими фронтально розгорнутими лініями. Цей хор сприймався як стрій готових до бою вояків, вони облямовували виставу-мітинг, урочисто і безмовно прислухаючись до її розвитку[2].

Іншу частину хору — іронічно охрещену Юрієм Соболєвим «молодиками із ціпочками і панянками у шубках»[3], було «сховано внизу у кутку приміщення для оркестру», аби справити враження, що її репліки «летять із публіки, до якої й звертаються у таких місцях герої трагедії Верхарна. Це запалює, це хвилює. Це встановлює струмені живого зв'язку, виражені в аплодисментах зали на окремі репліки», — заявляв Бескін[4]. Однак, у решти рецензентів «натовп в орхестрі» викликав самі нарікання. Цитований вище Соболєв зазначав прикру «наочну неуважність і <…> навіть недбальство», «внутрішню сторонність і пафосу і хвилюванню "Зорів"» тих, хто, за «чудовим режисерським задумом», мали, натомість, «слугувати найпотрібнішою ланкою, що поєднує публіку з акторами», перетворюючи першу на «спільника Ереньєна в його революційній боротьбі»[5].

За свідченням Кузнєцова, під час спектаклю, на якому він був присутній, взагалі не було досягнуто контакту із залою: «<…> народ німотствує. Аплодують "глядачі" в оркестрі, аплодує клака, неприємна тим, що вона на видноті»[6]. Те, що більша частина публіки не бере участі у дійстві,

---

[1] *Юткевич С.* Доктор Дапертутто, или Сорок лет спустя / Встречи с Мейерхольдом: сб. воспоминаний […]. — с. 208.

[2] *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд […]. — с. 241.

[3] *Соболев Ю.* Из московских наблюдений. На «Зорях» / Юрий Соболев / Мейерхольд в русской театральной критике: в 2 кн.; Кн. 2 […]. — с. 17.

[4] *Фамарин К.* [*Бескин Э.*]. Драма в Москве / Мейерхольд в русской театральной критике: в 2 кн.; Кн. 2 […]. — с. 15.

[5] *Соболев Ю.* Из московских наблюдений. На «Зорях» / Мейерхольд в русской театральной критике: в 2 кн.; Кн. 2 […]. — с. 17.

[6] *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд […]. — с. 241.

а, навпаки, ніби відсторонюється від того, що відбувається на кону, «дивується» і «нудьгує», зазначав також театральний критик і учень Вахтангова, Самуїл Марголін[1]. Соболєв пояснював неодностайну реакцію глядацької зали її соціальною розшарованістю: «Думаю, що лише однорідна маса — солдати, матроси, робітники і т. д. — може бути утягнена у дію п'єси; та публіка, яку я спостерігав, публіка, на три чверті з радянських панянок і злостивих обивателів, вона за самою своєю природою залишається холодною і ніколи не відгукнеться на найпалкіший заклик навіть найтемпераментнішого актора, адже вона органічно чужа революційному пафосу п'єси <...>»[2]. До певної міри це твердження спростовував спектакль від 18 листопада 1920 р., коли поміж фронтових зведень, які щоденно вивішувалися у коридорах театру, Мейєрхольду вручили телеграму про штурм Перекопу. За словами Загорського, «у пориві геніального натхнення він вирішив замінити нею репліку Вісника, який за ходом п'єси сповіщав про перемогу над ворогом. Важко передати, — пригадував далі дописувач, — що сталося у театрі, коли була "прочитана" ця історична телеграма. Такого вибуху криків, вигуків, аплодисментів, такого всезагального захопливого, я би сказав, шаленого гулу ніколи не траплялося чути у стінах театру. Враження посилювалося тим, що звістка про розгром ворога міцно й органічно входила у тканину всієї вистави, ніби доповнюючи її найяскравішим епізодом, продиктованим самим життям. Більшого злиття мистецтва із дійсністю я ні до цього спектаклю, ні після нього не бачив у театрі»[3]. Натхненні цією удачею, режисери відтоді щовечора включали фронтові реляції до дії «Зорів», проте, отримати подібну, хай і не таку бурхливу, реакцію вдавалося лиш від *організованого* глядача. Натомість, пересічна публіка або не відвідувала післяпрем'єрні вистави-мітинги, або, прийшовши таки на «Зорі», залишалася байдужою до запропонованих режисурою умов гри.

Чималий відсоток критиків також повністю заперечував естетику «Зорів». Однією з перших проти сценічної роботи Мейєрхольда — Бебутова рішуче виступила Надія Крупська. Очільницю Головполітпросвіти

---

[1] *Марголин С.* Между митингом, мистерией и карнавалом / Самуил Марголин / Мейерхольд в русской театральной критике: в 2 кн.; Кн. 2 [...]. — с. 13.

[2] *Соболев Ю.* Из московских наблюдений. На «Зорях» / Мейерхольд в русской театральной критике: в 2 кн.; Кн. 2 [...]. — с. 17.

[3] *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд [...]. — с. 244.

не задовольнила, з одного боку, переробка п'єси Верхарна та її «пристосування» до «російської дійсності»: «Чудова казка перетворилася на вульгарний фарс, щезла вся щирість "Зорів"», — з іншого — футуристичне *обличчя* спектаклю: «Що таке? Велике коло із золотого паперу, дошка у повітрі — чи то аероплан, чи то дошка, яку підвішують малярі, коли фарбують будинок, якісь куби, циліндри, площини, що стирчать у найбільш протиприродних, супротивних законам природи сполученнях. Люди в якомусь циліндричному вбранні, навмисне грубому та некрасивому, беземоційно, із кам'яними обличчями викрикують вірші Верхарна. Мартобря якесь»[1]. Так само нищівній критиці піддавав виставу Віктор Шкловський, який долучився до полеміки, так би мовити, від імені театрального Петрограду. На сторінках газети «Жизнь искусства», патронованої стійким опонентом *мистецтва майбутнього* Марією Андрєєвою, він сердито, але дотепно насміхався над «поспіхом зробленим революційним театром» Мейєрхольда і його прем'єрним спектаклем: «Рампу знято. Провалля сцени обідрано. Театр схожий на пальто з випоротим коміром. Не весело і не ясно <...> В оркестрі п'ятнадцятеро людей у цивільному, чоловіки і жінки, судячи з манери говорити, схожої з манерою актора Мгеброва, ці люди прийшли з Пролеткульту. Сам Мгебров стоїть на призмі, але на сцені він пророк і говорить через те дуже голосно. Люди у піджаках в оркестрі мусять злити сцену з публікою, і для того, аби було легше, зняли рампу <...>

У середині, здається, другої дії вісник приходить і читає телеграму про втрати Червоної Армії біля Перекопу. Вочевидь, це художньо розраховано на вторгнення трагізму життя у трагізм мистецтва. Проте оскільки дію осучаснено, телеграма не виривається з її тексту, і художнього ефекту, на який вона розрахована, не досягнуто.

Музика грає, пролеткультівці в оркестрі кричать, на сцені співають поховальний марш, публіка підводиться і... стоїть. Мітинг не виходить. З трьох груп, які мають грати, на думку постановника, у цьому ігрищі: актори (сцена), пролеткультівці (оркестр) і публіка (партер), — публіка бастує. На будь-якому мітингу вона поводиться жвавіше, ніж на цьому мітингу у костюмах і контррельєфних галіфе.

---

[1] *Крупская Н.* Постановка «Зорь» Верхарна (В театре б. Зона) / Надежда Крупская / Мейерхольд в русской театральной критике: в 2 кн.; Кн. 2 [...]. — с. 6.

Найбільша помилка вечора у тому, що п'єса, хай погана п'єса, знищена мітингом повністю; мітинг не удався, не удалася й боротьба між мітингом і п'єсою <...>»[1].

Здається, аби довести протилежне — що обраний *формат комунікації* між коном і залою все-таки має вагомий ідейно-художній потенціал, у театрі щопонеділка влаштовували диспути (так звані «понеділки "Зорів"»), у такий спосіб підтримуючи дискусійну форму вистави. На одному з цих заходів кінця листопада, де нарешті зійшлися віч-на-віч Всеволод Мейєрхольд і Олександр Таїров, який «навзаєм ненавидів» свого опонента, був присутній Володимир Неллі. Через кілька десятиліть він згадував: «На сцені стояли декорації "Зорів", і це одразу надало диспуту напруженого характеру <...> Аудиторія реагувала на усі виступи визначально й енергійно. Артисти Камерного театру принесли із собою замість свистків ключі, дули у них і висловлювали свої емоції різким свистом. Шершеневич (мені чомусь запам'яталося, що він розмахував канчуком) говорив виключно, але жодних істотних питань не торкнувся <...> говорив Мейєрхольд і Таїров <...> гостро, але коректно.

Виступив А. В. Луначарський <...> запам'яталися якісь зауваги, докори на адресу Маяковського і футуризму. Здається, він сказав, що футуризм це смердючий труп.

Після Луначарського говорив В. В. Маяковський. Його мовлення було енергійним, гострим і справляло велике враження. Він не захоплювався виставою, не захвалював її, але поцінував її сучасність, розглядав як етап нового, цікавого шляху радянського театру. Про Камерний та інші *аки* говорив вельми критично <...>»[2].

Оцінка «Зорів» Маяковського була суголосною позитивним рецензіям, які, звісно, вийшли з-під пера критиків мейєрхольдівського кола. Так, в одному із відгуків на прем'єрний показ кореспондент «Известий» вітав театр із «радісною, хвилюючою виставою», що мала у «робітничо-селянської аудиторії голосний успіх». Недоліки сценічного видовища рецензент згадував побіжно, всіляко наголошуючи, що «постановка має велике агітаційне

---

[1] *Шкловский В.* «Папа, это — будильник!» / Виктор Шкловский / Мейерхольд в русской театральной критике: в 2 кн.; Кн. 2 [...]. — с. 10–11.

[2] *Нелли В.* Мейерхольд / «Есть три эпохи у воспоминаний...». К. Хохлов, В. Нелли, Н. Соколов, Д. Боровский: сб. ст. [...]. — с. 167–168.

значення і що вона є першою спробою активного залучення глядачів до театральної дії»[1].

Проте суперечки *за* і *проти* вистави, які точилися у професійних колах, не відміняли того прикрого факту, що свого *надзавдання* «Зорі» все таки не виконали — вистава, розрахована на *нового глядача*, переважно залишила його байдужим. Ба більше — через деякий час робітники почали масово відмовлятися «йти до І театру Радянської Республіки, незважаючи на те, що квитки бувають усі розподілені завчасно, кажуть, що вони жадають заміни "Зорів" хоч сонячним затемненням»[2]. Ситуацію не виправила і друга редакція спектаклю, створена режисерами у грудні 1920 р. з метою «ретельнішої розробки драматургії мітингу»[3].

Втім, 1 травня 1921 р. «Зорі» Верхарна однаково канули у Лету — їх замістила «Містерія-буф» Маяковського.

«Містерії-буф» Маяковського у театрі «РРФСР — І» присвячено чимало дописів різного формату, тому на цих сторінках ми зосередимося лише на тих моментах вистави, що безпосередньо стосуються обраної теми.

Насамперед звернімо увагу на зміни, внесені автором у текст, — на переконання Рудницького, вони позбавили «Містерію-буф» футуристичних ознак, оскільки «від початку, у самому задумі пристосована до агітації п'єса <...> мала старанно уникати футуристичного викривлення слова і надмірної ускладненості образів»[4]. Авторові нововведення мали спільну мету — максимально актуалізувати п'єсу в ідейно-політичному сенсі. Тож у тексті з'явився епізод під назвою «Країна уламків», де домінувала тема боротьби із розрухою і діяв персонаж із відповідним ім'ям; Коминяра і Чоботаря замістили Червоноармієць і Машиніст, а російського Купчину — злободенніший тип — Спекулянт, у картині «Земля обітована» зазвучав мотив електрифікації, а у списку дійових осіб нині значилися *потяги*, *автомобілі*, *серп* і *молот*; Людина просто перетворилася на Людину майбутнього, Студент — на Інтелігента, Пані-істеричка — на Пані з картонками (уособлення імміграції); з'явився Угодовець, битий з усіх боків за неймовірну догідливість, маски політичних діячів — Клемансо і Ллойд-Джорджа,

---

[1] *Л.* Театр РСФСР. «Зори» / Л. // Известия. — 1920. — 9 ноября (№ 251). — с. 2.

[2] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября [...]. — с. 113–114.

[3] Там само. — с. 113.

[4] *Рудницкий К.* Спектакли разных лет: сб. ст. [...]. — с. 193.

та філософів-«непротивленців» — Льва Толстого і Жан-Жака Руссо. Введення у п'єсу самого бога — Саваофа — посилило її антирелігійне спрямування[1].

Однак «Містерія-буф» залишилася по-футуристські *безсюжетною* (тобто позбавленою неперервної дії) й *композиційно відкритою* (аби окремий епізод, що втратив злободенність, легко замінявся на інший, актуальнішого змісту); список дійових осіб знову складали деіндивідуалізовані персонажі, чиє завдання полягало у передачі *сутності* того чи іншого *ухопленого моменту*. У передмові до п'єси Маяковський надавав цим елементам художньої структури принципового значення і заохочував тих, хто згодом «гратиме, ставитиме, читатиме, друкуватиме» «Містерію-буф», до будь-яких трансформацій її змісту, аби він лишався «сучасним, сьогоднішнім, миттєвим»[2].

Рудницький також зазначав, що, ставлячи «Містерію-буф», Мейєрхольд «відмовився від завіси, а заразом і від футуристичного, кубістського оформлення, та й узагалі від декорації, як "тла" акторської дії»[3]. Безпосередні свідки спектаклю висловлювали, натомість, відмітну думку, акцентуючи симультанність, умовність та (особливо характерну для *Другого футуризму*) стильову транзитивність сценічного оформлення Антона Лавінського і Владимира Храковського.

За Февральським, воно часом здавалося «надмірно умовним», але виглядало «конструктивно єдиним цілим», якому, щоправда, «бракувало художньої єдності різних елементів»: «Майже усю глибину сцени займала велика споруда, легка за матеріалами (здебільшого деревина і фанера), але громіздка за розмірами і формою. Вона дещо нагадувала судно <...> Середня частина (за вертикаллю) слугувала "палубою" — там розігрувалися сцени у "ковчегу", а далі у "раю" та "країні уламків". Вище знаходився використаний для деяких епізодів балкончик — нібито капітанський місток. З "палуби" дві сходинки ліворуч вели на нижній майданчик, який безпосередньо змикався з підлогою глядацької зали. Тут розташовувався <...> сегмент кулі <...> із вирізаним сферичним трикутником. На цій

---

[1] *Февральский А.* Первая советская пьеса: «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского / Александр Февральский. — М.: Советский писатель, 1971. — с. 114–119.

[2] *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: в 13 т. [...]; Т. 2: Стихотворения, поэма и пьесы, 1917–1921. — 1956. — с. 245.

[3] *Рудницкий К.* Русское режиссерское искусство [...]. — с. 245.

“земній кулі” першої дії були нанесені лінії довгот і широт, а також прикріплені щаблі, якими піднімалися персонажі п’єси, з’являючись на полюсі. У сцені “пекла” сегмент кулі, обертаючись довкола своєї осі, розвертався до глядачів вирізаною частиною; знизу відчинявся люк, з якого вилазили “чорти”. Ліворуч піднімався майже на усю висоту сцени “семафор”; праворуч зверху були підвішені площини — прямі та вигнуті, а нижче за них — маленький майданчик, з якого говорила Людина майбутнього <…>

Споруда прямо випирала зі звичного простору сцени <…> Сценічна коробка виявилася навіть недостатньо укладистою для дії. В останній картині вона перехлюпувалася у глядацьку залу: “нечисті” піднімалися сходами ліворуч до крайньої ложі бельетажу, і звідти Ліхтарник розказував про місто майбутнього, якого глядачам не показували. У тому ж акті у кількох ложах партеру розташовувалися “речі”: їх було зроблено з фанери і пофарбовано, а за ними ховалися актори та актриси, котрі виголошували репліки “речей”; інколи це була хорова декламація з музикою <…>»[1].

Схожим чином просторову концепцію оцінив Тарабукін: «”Містерія-буф” своїм зоровим боком перекидає міст до конструктивізму. Підлога сцени “зім’ята”. Сценічний простір має три горизонтальні поверхи, розгортається вглиб і біжить, піднімаючись угору за параболою. Сходи, переходи, майданчики складають моменти для найбільш рельєфної гри актора. Сценічне оформлення “Містерії-буф” можна вважати деякою мірою конструктивним. Тут наявні елементи “установки”. Вона ж містить у собі й моменти архітектурного порядку. Її можна розглядати як ядро, з якого згодом стали розгортатися дві основні лінії театру: конструктивізм і архітектурність. І той, і інший момент були присутні у “Містерії-буф”. Але обидва вони були у зародковій й нерозвинутій формі. Чимало було тут декоративного, бутафорського. Звідси нечітка, тьмяна і за ідеєю, і за виразом форма простору сцени»[2].

А втім, попри деякі конструктивні недоліки та, мабуть, зайву декоративність, «речове оформлення» вистави (так свою роботу пойменували художники) слідом за п’єсою Маяковського намагалося «осягнути неосяжне», надаючи при цьому широкі можливості для вирішення режисурою

---

[1] *Февральский А.* Первая советская пьеса: «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского […]. — с. 155–156.

[2] *Н. М. Тарабукин* о Вс. Э. Мейерхольде: сб. ст. […]. — с. 65.

«планувальних та ігрових задач»[1]. «Тт. Мейєрхольду і Бебутову вдалося навдивовижу вдало вирішити проблему міжпланетного простору — водночас містеріального та буфонного. Вгорі — рай, внизу — пекло, — такі мізерні порівняно із просторим ковчегом, іграшкою справжньої людської боротьби; осібно — сміливо викинутий у глядацьку залу шмат земної кулі. Як уламки цього насиченого і завойованого працею всесвіту розсипалися найближчими ложами безхитрісні, вертепне-наївні речі — прозаїчні засоби праці…», — зазначав Владимир Блюм[2].

Так само умовним і різностильовим було вбрання персонажів. Февральський писав: «“Нечисті” носили прості сині робочі блузи, вбрання “чистих”, “чортів” і “святих”, натомість, було умовним, почасти у манері живопису Пікассо кубістичного періоду. Для костюмів “чистих” художник В. П. Кисельов деформував побутовий одяг, вносив у нього елементи ексцентрики, до матерії приєднував шматки газетного паперу, шматки картону із написами. Хвостаті “чорти” були у подобах кірас, котелках і манишках <…>»[3].

Нова сценічна редакція п’єси Маяковського вочевидь фундувалася на гостро-комедійному зображенні дійсності, пародіюванні окремих рис тогочасної реальності за допомогою навмисного *алогізму* дії та *зсуву* звичних образів і традиційних понять — за словами Золотницького, якщо у минулому варіанті «містерія і буф були стилістично рівноправні», нині вони «розійшлися у своїх масштабах на сцені. Безпосередній пафос прийняття революції як оновлення світу, що сповнював виставу 1918 року, знизився, а на перший план вийшли задьористі веселощі переможців. Усю величаву урочистість Мейєрхольд ніби віддав перед тим “Зорям” із їхньою гучномовною рубленою статикою, натомість, на долю нового спектаклю випали рух, буфонада, ексцентрика, цирк»[4]. «Циркізація», що вже отримала власне ім’я, наразі залучалася до вистав радянського театру здебільшого окремими елементами, зокрема у «Містерії-буф» відповідними прийомами насичувалися чортячі забавки у «Пеклі». Було навіть введено цілий цирковий

---

[1] *Февральский А.* Первая советская пьеса […]. — с. 156.

[2] *Садко* [*Блюм В.*]. «Мистерия-буфф» / Садко / Мейерхольд в русской театральной критике: в 2 кн.; Кн. 2 […]. — с. 113.

[3] *Февральский А.* Первая советская пьеса […]. — с. 190–191.

[4] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября […]. — с. 119.

М. Кисельов. Ескізи костюмів до «Містерії-буф» В. Маяковського. Театр «РРФСР-І», 1921

номер: у третій дії зверху по канату спускався популярний артист арени Віталій Лазаренко і робив акробатичні трюки[1].

Завдяки цим прийомам майданного балагану «викривалися буржуазні пережитки і церковні забобони, політичні супротивники й аполітичні непротивленці — від меншовика-угодовця до Руссо і Льва Толстого»[2]. «Дискредитація цих персонажів досягалася плакатним шаржуванням їхніх рухів, міміки, манери мовлення, їхнього гриму і костюму, — шаржуванням, що так чи інакше підкреслювало їхню сутність»[3].

Усі зазначені елементи якнайтісніше синтезувалися в образі меншовика, створеному тоді актором-початківцем Ігорем Ільїнським. «Вміло користуючись прийомами комедійної, частково буфонної гри, він дуже талановито, із вражаючою сатиричною гостротою, у "маяковській" плакатній манері, при цьому із низкою характерних відтінків, зіграв роль Угодовця, — писав Февральський. — Трусливі репліки Угодовця, його ниття і скиглення, скошлачена руда борода і шевелюра, сповзаючі на ніс окуляри, смішна крилатка і незграбна парасолька — все це було винятково

[1] *Февральский А.* Первая советская пьеса [...]. — с. 192.

[2] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября [...]. — с. 119–120.

[3] *Февральский А.* Первая советская пьеса [...]. — с. 189.

виразно і попадало у ціль»[1]. Двох інших персонажів Валерій Бебутов описав так: «Хирлявого Інтелігента, вдумливого ідеаліста-метафізика дуже добре втілив Макс Терешкович. Чудово грала Хованська роль Дами з картонками. Майстерність мовлення прекрасно сполучалася у неї з пречудово розробленою технікою сценічного руху»[2]. «Вільна» та «безпосередня» манера виконання дозволила Василію Зайчикову підкреслити лише основні риси образу бізнесмена-Американця. Пьотр Репнін створив колоритний портрет Панотця, Борис Тєнін чудово виконав безсловесну роль Льва Толстого. «Все це були маски політичного театру, усі вони походили від народної балаганної забави», — слушно зауважував Золотницький[3].

Засобом шаржування, варіативно використаним режисурою спектаклю, виявилися музичні лейтмотиви. У деяких епізодах пародіювалися відомі мелодії. Так, першу появу Негуса покладено на мотив матчишу, у пеклі чорти та їхні гарненькі подружки, усі вбрані у червоне, хором співали вихідну на мотив бріндізі — застільної пісні з «Травіати» Джузеппе Верді. Пародійний ефект тут посилював пронизливий акомпанемент мідних духових інструментів.

Суспільні перевороти, що відбувалися у ковчегу, супроводжувалися відповідними гімнами: виникнення *монархії* — «Боже, царя бережи», встановлення *демократичної республіки* — «Марсельєзою», повалення *буржуазії* — «Інтернаціоналом»[4].

У *раю*, розташованому «під стелею, у самісінькій глибині сцени», стояли янголи, здійнявши руки догори, а за їхніми спинами «при кожному русі тріпотливо тремтіли білі крильця, зроблені з тоненького дроту, обтягнутого марлею»[5]. Свій епізод вони починали «акордом солодко-ніжного мажорного тризвуку, що одразу вводив до “райської обителі”»[6]. «Деренчливі

---

[1] Там само. — с. 193.

[2] *Бебутов В.* Незабытое / Валерий Бебутов / Творческое наследие В. Э. Мейерхольда: сб. ст. / ред.-сост. Л. Вендровская, А. Февральский. — М.: ВТО, 1978. — с. 276.

[3] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября [...]. — с. 120.

[4] *Февральский А.* Первая советская пьеса [...]. — с. 191.

[5] *Суханова М.* Три пьесы В. В. Маяковского / Мария Суханова / Маяковский в воспоминаниях современников: сб. ст. / вступ. ст. З. Паперный, подгот. текст. и прим. Н. Реформатская. — М.: ГИХЛ, 1963. — с. 308.

[6] *Бебутов В.* Незабытое [...]. — с. 277.

голоси довго тримали акорд, і ця пародія на церковний спів справляла дуже комічне враження»[1].

Нечисті виглядали менш цікаво порівняно із *чистими*. Рудницький справедливо наголошував, що одноманітними їх задумав Маяковський, намагаючись створити образ однорідної маси переможців. Мейєрхольд, зі свого боку, «перетворив знеособленість на принцип і перевагу: на монолітність. Усі "нечисті" були у нього в однаковому вбранні — у синіх блузах, їхні рухи були узгоджені, усі разом вони мусили злитися в єдиний плакатний образ класу-переможця»[2]. Поміж виконавців ролей *нечистих* Валерій Бебутов поцінував підтягнутого і легко збуджуваного Червоноармійця — Андрія Голубєва, нервового і темпераментного Ліхтарника — Івана Елліса, імпозантного та солідного Батрака — Олександра Хохлова, гарячого і живописного Столяра — Гризунова, прекрасного Слугу — Бориса Тєніна, красеня Коваля — Михаїла Мухіна, лицаря здорового глузду Машиніста — Смєлкова. За його ж словами, Валерій Сисоєв «добре впорався» із роллю Людини майбутнього, хоча й поступався «пречудовому читанню-грі» автора «Містерії»[3].

Більшість рецензентів, щоправда, мали відмітну думку — вони вважали монотонність *нечистих* вагомим недоліком вистави. «Мало розроблена група "нечистих", — стверджував зосібно Владимир Блюм. — Робітники зовсім не індивідуалізовані, — і уся ця група кричуще статична: перед Обітованою землею вони такі ж, якими були від початку[4]. Однак, не забуваймо, що у цій виставі театр чимдуж блазнював, висміював, знущався з ворогів революції, тож патетика апріорі не була її сильною стороною.

Повз увагу рецензентів, а згодом й істориків російської сцени, не пройшли й інші риси спектаклю, також прямо пов'язані з ідеологією *футуризму*. Золотницький згодом писатиме: «Намагаючись оголити підспідок театру, Мейєрхольд зірвав і завісу, і бічні лаштунки, і задник. Сцена проглядалася наскрізь, ніби майдан. Ніяка не таємниця, але виробництво, праця, будівництво — таким був естетичний сенс і сьогоднішній пафос постановки», — що, окрім іншого, недвозначно опонувала *академічній* сцені,

---

[1] *Февральский А.* Первая советская пьеса [...]. — с. 191.

[2] *Рудницкий К.* Русское режиссерское искусство [...]. — с. 250.

[3] *Бебутов В.* Незабытое [...]. — с. 277.

[4] Садко [*Блюм В.*]. «Мистерия-буфф» [...]. — с. 113.

насамперед мистецтву *художників*[1]. «І революційність, і "виробка" справляють тут справжню оргію, це тут — середовище, атмосфера, в якій глядач, хоч — не хоч, борсається і купається впродовж усього вечора <…>», — заявляв Владимир Блюм[2]. Його колега по редакції «Вестника театра», Еммануїл Бескін стверджував, що «кожна деталь» «Містерії-буф» «не сама по собі, не декоративна або бутафорська Цехівщина, а виробничий синтез нової театральної дії, де актор, режисер, автор, декоратор, робітник злиті "виробництвом", творчістю даної вистави, де всі мусять один одного розуміти й гармонійно доповнювати. Актори приходять і йдуть на майданчик-сцену. Робітники там само, на очах глядача, пересувають, складають, розбирають, збирають, прибивають, приносять, уносять. Тут же і автор, і режисер. Закінчився спектакль, і частина акторів у костюмах змішуються із публікою. Немає "храму" з його великою "таємницею" мистецтва, немає "жерців", є нове пролетарське мистецтво — праця, мистецтво — організоване виробництво»[3].

Цього разу, попри нібито у прямому («монументальний майданчик, наполовину всунутий у глядацьку залу») і переносному («суто інтелектуальне врахування глядацької психіки») сенсі близькі стосунки сцени із публікою, Мейєрхольд не заохочував останню до прямої участі у дії. Однак, судячи з овації, влаштованої на прем'єрі на адресу творців спектаклю, а також з анкет, що роздавали перед кожним показом усім присутнім, остання, принаймні її пролетарська частина, «Містерію-буф» схвалила[4]. Олександр Февральський так описав атмосферу прем'єрного показу: «Вже по закінченні першого акту пролунали бурхливі аплодисменти. Мірою розгортання дії успіх вистави усе зростав. Виконання "Інтернаціоналу" з новим текстом Маяковського, що завершувало п'єсу, було покрито захоплюючою овацією публіки. Глядачі кинулися на сцену, скориставшись із того, що вона безпосередньо з'єднувалася із залою, і буквально витягли з-за лаштунків автора, режисерів, акторів, навіть театральних робітників. Під грім аплодисментів Маяковського і Мейєрхольда підхопили на руки та стали гойдати»[5].

---

[1] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября […]. — с. 122–123.

[2] Садко [*Блюм В.*]. «Мистерия-буфф» […]. — с. 113.

[3] *Бескин Эм.* Революция и театр. «Мистерия-буфф» Маяковского / Эммануил Бескин / Мейерхольд в русской театральной критике: в 2 кн.; Кн. 2 […]. — с. 19.

[4] Там само. — с. 19–20.

[5] *Февральский А.* Первая советская пьеса […]. — с. 194.

Натомість, російська культурницька спільнота, як і минулого разу, розділилася на два табори — палких прихильників і не менш гарячих супротивників «Містерії-буф». Щоправда, нинішні претензії майже виключно стосувалися лише Маяковського — дописувачі та диспутанти відверто користувалися з того, що п'єса належала перу їхнього сучасника, а також розпочатою у жовтні 1920 р. кампанією боротьби з *пролеткультами* і з кубофутуристами, які відігравали істотну роль у цих організаціях. Не зупиняючись докладно на перебігу подій, неодноразово викладених у фахових дослідженнях, зазначимо лишень: опоненти Маяковського і Мейєрхольда, по-перше, домоглися зняття «Містерії-буф» із репертуару після закінчення сезону 1921/1922 рр., по-друге, змусили-таки поета декларативно відмовитися від свого футуристичного минулого, перейшовши на позиції «лівого фронту мистецтв» (ЛЄФ). Одним із перших це *полівіння* обох митців констатував усюдисущий очільник Наркомосу, поцінувавши заслуги авторів вистави на новий лад: «Я продовжую стверджувати і переконаний, що це врешті-решт буде визнано всіма, що "Містерія-буф" Маяковського прекрасна буфонада — перша спроба і прообраз справжньої театральної революційної сатири. І Мейєрхольд багато у чому прекрасно вловив та висловив її дух», — писав Луначарський восени 1922 р., називаючи режисера спектаклю «найвиднішою фігурою того вчення і тієї практики поєднання лівизни формальної з лівизною політичною, яка є вельми цікавим та значущим фактором у житті російського театру»[1]. Проте цього разу наркомівське заступництво не допомогло — невдовзі «Театр РРФСР–І» було закрито, репрезентовану ним програму «Театрального Жовтня» скасовано, а політично та ідеологічно ошельмований футуризм став першим у череді європейських художніх напрямів, до часу небажаних у радянському мистецтві.

Здається, Маяковський нарешті таки засвоїв урок — німецькомовна версія «Містерії-буф», наприкінці червня 1921 р. презентована делегатам Третього конгресу Комінтерну, російське театрознавство жодним чином не асоціюватиме з концепцією *мистецтва майбутнього*. Постановку художнього керівника щойно відкритого Державного єврейського камерного театру Олексія Грановського на арені Московського цирку, натомість, співвідноситимуть з принципами *сцени-арени* Макса Рейнгардта,

[1] *Луначарский А.* Театр РСФСР [...]. — с. 123.

в якого після закінчення 1911 р. петербурзької Школи сценічних мистецтв (курс Олександра Саніна) російський режисер стажувався впродовж трьох років[1].

Для цієї версії Маяковський написав нові пролог й епілог і додав кілька епізодів другого акту; проте, за словами Рити Райт — перекладачки п'єси німецькою, цей варіант «відрізнявся, головним чином, неймовірним "розмноженням" дійових осіб». Скажімо, різні нації відтепер представляли велелюдні делегації[2]. Для режисера, чий задум полягав у демонстрації «параду соціальних сил» (Соломон Міхоелс), масовість спектаклю мала принциповий характер. У ньому було задіяно 350 виконавців (ймовірно, більшу частину складали артисти балету), сім пар *чистих* і *нечистих* супроводжували безсловесні *буржуї* та *пролетарі*. Функції деяких персонажів Грановський розподілив між кількома акторами — на його переконання, в умовах цирку глядач легше вловлював зміст реплік, якщо їх розділити на короткі відтинки[3].

Видовище справляло грандіозне враження також завдяки використанню практично усього циркового простору. Воно починалося, коли під грім фанфар з бічних входів спіралями бар'єрів на арену вискакували яскраво-червоні арлекіни із факелами у руках і хором вітали глядацьку залу. Далі посеред арени у перехресті прожекторних променів виникав купол земної кулі (художники — Натан Альтман, Євгеній Равдель) — на місці північного полюсу група ескімосів затискала у ньому велику діру[4]. Частину епізодів грали на чотирьох пандусах (закруглених спусках), що вели згори на арену. Оркестрова раковина, з'єднана з ареною системою сходів, використовувалася для окремих діалогів, а також для інтермедій та у фіналі-апофеозі. Для сцени *пекла* художники побудували окрему кубістичну просторову композицію.

Нечисті виходили на арену у синьому спецодязі, *чисті* — у злегка шаржованих побутових костюмах[5]. Чортів було вбрано у «чорні оксами-

---

[1] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября [...]. — с. 127.

[2] *Райт Р.* Только воспоминания / Маяковский в воспоминаниях современников [...]. — с. 265.

[3] *Февральский А.* Первая советская пьеса [...]. — с. 214.

[4] *Райт Р.* Только воспоминания [...]. — с. 265.

[5] *Февральский А.* Первая советская пьеса [...]. — с. 214.

тові костюми, з червоними наплічниками і подобою реберець на грудях, що робило їх схожими на скелети. Янголи та небо були підкреслено солодкими: блакитні хмари і цукрові фігурки святих»[1].

За стилістикою вистава з ефектними сценами, дотепними трюками та танцями наближалася до феєрії[2]. «Вдалі відкриття і фінал дійства — виходом червоних арлекінів із факелами у руках, зустріч Американця й голови у демократичній республіці, що хитаються у розміреному ритмі, — на ковчегу, і сцена пекла — така ефектна у розгойдуванні моря червоно-чорних чортів і у тому, як спіралями суцільною стіною витісняють їх із пекла "нечисті", — читаємо у відгуку Самуїла Марголіна. — Вдалий колір синій вздовж спіралей у сцені ковчегу у своїй ілюзії океану і колір червоний у сцені пекла в ілюзії вічного вогню, а яка ж вдала для феєрії Людина майбутнього на вишці та увесь вахтпарад»[3].

Юрій Сахновський підхопив провідну режисерську ідею у музиці. За манерою вона часом наближалася до кабаретних номерів, а завдяки влучності звукових характеристик дійових осіб та ударній гостроті ритмічних побудов — легко запам'ятовувалася[4]. Композитор також «дуже цікаво використав популярні національні мелодії: Німець, у військовому мундирі та касці, з вільгельмівськими вусами виходив під "Ах, мій милий Августіне", американець — під "Янки дудль", а російський купчина і спекулянт — під "Ах, ви сіни, мої сіни"»[5]. Головні персонажі отримали по лейтмотиву; в епізодах, де діяли *чисті*, основним лейтмотивом був кумедний мікст «Марсельєзи» з популярною арією з оперети Шарля Лекока «Дочка мадам Анго». Завідувач музичної частини МХАТу Борис Ізралевський залучив до участі у сценічному видовищі 120 хористів та оркестрантів із Музичної студії Художнього, а також 40 оркестрантів — із Великого театру[6].

---

[1] *Гиляровская Н.* Театрально-декорационное искусство за 5 лет / Надежда Владимировна Гиляровская. — Казань: Комбинат издательства и печати, 1924. — с. 29.

[2] *Февральский А.* Первая советская пьеса [...]. — с. 215.

[3] *Марголин С.* Импозантная феерия / Самуил Марголин // Вестник театра. — 1921. — 15 августа (№ 93–94). — с. 20.

[4] *Февральский А.* Первая советская пьеса [...]. — с. 214.

[5] *Райт Р.* Только воспоминания [...]. — с. 265.

[6] *Февральский А.* Первая советская пьеса [...]. — с. 214.

Численних персонажів німецькомовної версії Грановський презентував публіці, так би мовити, упосліджуючи мейєрхольдівський принцип образу-маски. Так, «замість однієї "пані-істерики" з'явилися дві. Вони випурхували із протилежних кінців арени в найелегантніших туалетах, одна — у блакитному, інша — у рожевому. За кожною слідувало негреня-грум із кипою нарядних смугастих картонок, ніби знятих з полиць паризької крамниці.

І несподіваним контрастом після елегантних пані на арену, у цілковитій самотності, ніби *рудий біля килиму*, викочувався Угодовець. Його грав Міхоелс. Це була справжня чудова буфонада, дохідлива, прекумедна до сліз, без усякого кривляння, без "натиску".

Успіх був приголомшливий. Кожна його поява викликала дружний сміх, а коли його, за ходом дії, сварили на відбірному берлінському діалекті відбірною вуличною лайкою, увесь цирк вибухав голосним реготом, а німецька та австрійська делегації буквально відплескали собі долоні»[1].

У третій дії чортячий хор пародіював мелодії вердієвської «Травіати», у пеклі танцював цілий кордебалет чортів та з біса гарненьких відьом, а наприкінці чорно-червоний натовп мешканців пекла зносила, витісняючи з арени, блакитна хвиля *нечистих*.

Виставу закінчував їхній переможний марш і парад дійових осіб під грім «Інтернаціоналу», підхоплений багатомовною аудиторією[2].

Попри великий успіх спектаклю в учасників комінтернівського зібрання, московська театральна преса його проігнорувала. Єдине виключення становила цитована вище коротка рецензія Марголіна, де автор, віддавши належне вдалим режисерським знахідкам, закінчував допис таким пасажем: «Проте виставі, пов'язаній з іменем Революції, мені здається, потрібно зовсім інше, вибух, шторм, стихійність, гарт, міць та іскрометний, радісний, вільний гумор, нове театральне письмо, новий театральний стиль, грубий у своїй різкості, як грубий сам Маяковський, але пристрасний і завжди гамселячий усе на своєму шляху, цілковито переконаний і до кінця енергійний»[3].

На невідповідності версії Грановського «духу революційного видовища» наголошувалося й під час диспуту, влаштованого у Державному єврейському камерному театрі наприкінці липня 1921 р. Оскільки дискутували

---

[1] *Райт Р.* Только воспоминания [...]. — с. 266.

[2] Там само. — с. 266–267.

[3] *Марголин С.* Импозантная феерия [...]. — с. 20.

з приводу обидвох постановок «Містерії-буф», на заході був присутній Мейєрхольд, який, оцінюючи виставу-опонента, недвозначно натяknув на її *буржуазний* характер, порівнявши версію Грановського з «берлінським універсальним магазином Вертхайма, де торгують усім, чим завгодно, притому усім іноземним»[1]. У вустах усе ще грізного, бо нещодавнього, проводиря «Театрального Жовтня» це прозвучало, ніби вирок.

Єдиним авторитетним, хоч і неофіційним, захисником вистави став Костянтин Станіславський, присутній на генеральній репетиції, влаштованій спеціально для московської театральної спільноти. За свідченнями Соломона Міхоелса та Олександри Азарх-Грановської, очільник МХАТу гідно оцінив саме «великий європейський вплив», зосібно рейнгардтівський, відчутний у стилістиці постановки[2].

Втім, схоже, три покази німецькомовної версії «Містерії-буф» нічим не прислужилися її постановнику[3], натомість, мали значення для європейської пропаганди творчості Маяковського. У свою чергу, здебільшого успішні постановки обох редакцій п'єси по всьому СРСР впродовж 1921–1922 рр.[4] жодним чином не сприяли *реабілітації* футуризму в очах радянських культурницьких урядників.

Однак, ніби всупереч очевидним ідейно-естетичним розбіжностям між програмовими засадами *мистецтва майбутнього* (поміж них концепцією *синтетичного театру*) та офіційними радянськими *гаслами моменту*, перші своєрідним чином (радше *технологічно*, ніж *ідеологічно*) продовжують запліднювати новітні режисерські пошуки *лівого* кону. Оновлення структурної будови драматичного матеріалу, пріоритетність видовищного боку вистави на шкоду фабульно-сюжетним елементам, інновації в організації сценічної дії (її динамізація та монтажна архітектоніка), нова художня образність, фундована на утрируванні, алогізмі, абсурдному перебільшенні та ірраціональній правдоподібності, активізація стосунків сцени

---

[1] *Февральский А.* Первая советская пьеса [...]. — с. 217.

[2] Там само.

[3] Брак достовірної інформації про діяльність Державного єврейського театру, особливо до 1928 р., коли по закінченні гастролей Олексій Грановський залишився у Франції, заважають як підтвердженню, так і спростуванню цього висновку.

[4] Так, харківська вистава (режисер — Г. Авлов, художник — О. Хвостенко-Хвостов), на якій був присутній автор «Містерії-буф», витримала 40 показів.

і глядацької зали з метою змінити уявлення останньої про сценічне мистецтво, способи її сприйняття спектаклю, — ці зрушення у російському, а дещо згодом і в українському театрі, інспіровані маніфестами італійських футуристів та російських кубофутуристів, стали передумовою формування радянського *сценічного авангарду*.

Перший вітчизняний театральний заклад *лівого* толку — Всеукраїнську Центростудію — було фундовано у Києві наприкінці 1920 р. Від травня 1921 р. вона запрацювала під назвою Театр ім. Гната Михайличенка[1] та під орудою випускника Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка (1914), молодотеатрівця (1916–1919) Марка Терещенка.

Варто зазначити, що у Молодому театрі Терещенко був одним із тих, хто повністю поділяв принцип його діяльності, визначений Курбасом так: «Роботу будемо вести головно у студії, де будемо шукати форм, а репертуарний театр має бути полем, де наші досліди находитимуть приложення»[2]. І хоча на момент головування у Центростудії їхні з Курбасом шляхи розійшлися[3], успадкований від *молодотеатрівської* практики пошуково-сту-

---

[1] Михайличенко Гнат Васильович (1892–1919) — український письменник (автор «Блакитного роману», збірки «Новелі», повістей та віршів) і політичний діяч. Член Центральної Ради та Української партії соціалістів-революціонерів (боротьбистів). 1919 р. входив до київської колегії ГубЧК, а також очолював Наркомос УСРР. У листопаді 1919 р. разом із Василем Чумаком був заарештований денікінською контррозвідкою та розстріляний.

[2] *Курбас Л.* Молодий театр (Генеза — завдання — шляхи) / Лесь Курбас // Робітнича газета. — К., 1917. — 23 вересня.

[3] За В. Голотою, скорий розрив двох митців провіщав зокрема такий епізод: «<...> під час однієї з репетицій вистави "Горе брехунові" Ф. Грільпарцера, в якій М. Терещенко грав роль Перевізника, між актором і режисером виник конфлікт. Лесь Курбас вирішував спектакль у гротесково-буфонадному ключі і, звичайно, реалістична гра М. Терещенка його не задовольняла. Він запросив актора після репетицій прогулятися до Михайлівського собору й обережно натякнув на його помилковість у вибраній манері гри, адже йому не раз доводилось хвалити Марка Терещенка, з яким був у дружніх взаєминах. Та поступово діалог загострювався і закінчився фразою Леся Курбаса: "Ти скотився на шлях М. Садовського. Загинеш як актор!". Оливи у вогонь додала присутня з ними дружина Леся Курбаса, актриса театру В. Чистякова: "Правда, Марку, все старе гине!". Через декілька днів М. Терещенко на сторінках газети "Боротьба" виступив із статтею під назвою "До всіх присяжних і неприсяжних опікунів театрального мистецтва", в якій засудив диктатуру режисера в театрі. Його підтримав актор театру і його директор С. Бондарчук» // *Голота В.* «Мистецтво дійства» в авангардних

дійний характер роботи на додачу до футуристської ідеї *театру події* та *колективного методу* ставлення відзначатимуть творчу діяльність цієї трупи. Проте на відміну від Курбаса, який запрошував до свого першого наддніпрянського театрального гурту лише професійно освічену молодь із певним сценічним досвідом, Терещенку, схоже, у цьому сенсі поталанило менше. Ось як він сам згадував час утворення студії: «В царині театрального мистецтва поряд з існуючими студіями почали з'являтися нові. Кількість їх непомірно зростала за рахунок нетрудового елементу, якому були потрібні посвідчення. Взаємини між різними напрямками студій набирали гострого, часто нездорового характеру. Потрібно було знайти відповідне русло для спрямування цих процесів. Губнаросвіта ухвалила організувати єдину Центростудію з відділеннями: музичним, драматичним і хореографічним <...> Я завідував навчальною частиною і водночас керував театральною практикою при Центростудії»[1]. Отож, чи не першочерговим його завданням стала професіоналізація сценічного колективу. Заняття зі студійцями вели зосібно відомий актор, професор київського Муздраміну ім. Миколи Лисенка, автор методу *мімодрами* Владимир Сладкопєвцев, тодішній ректор цього вишу, музикознавець і композитор Анатолій Буцький, популярний український поет і публіцист Павло Тичина, танцівниця і хореограф Броніслава Ніжинська[2].

пошуках театру імені Гната Михайличенка / Володимир Голота // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. — Л., 1999. — Т. 237. — с. 181. Відомо, що Курбас обстоював діаметрально протилежний погляд на театральне мистецтво як вияв однієї волі — режисерської // див. зокрема: *Курбас Л.* На грані (Про Молодий театр) / Лесь Курбас // Мистецтво. — К., 1919. — № 1. — с. 19. Конфлікт між очільником гурту та акторами, частина яких виступала не за *хлібний* репертуар, а проти режисерської авторитарності, тривав майже увесь сезон 1918 р., доки у лютому 1919 р. Курбас не повернув собі одноосібне керівництво Молодим театром. Терещенко залишився у його складі, 1920 р. грав Залізняка у «Гайдамаках» за Кобзарем, поставлених Курбасом у Першому театрі УРР ім. Т. Шевченка, але до утвореного того ж року Кийдрамте не приєднався.

[1] *Терещенко М.* Біля джерел створення радянського театру / Марко Терещенко // ЦДАМЛ. — Ф. 1059. — Оп. 1. — Спр. 125. — арк. 7. 1923 р. Центростудію було реорганізовано у Вищий Театральний технікум, де Терещенко очолив окремий «факультет мистецтва дійства».

[2] У лютому 1919 р. Броніслава Ніжинська відкрила у Києві театрально-балетну студію «Школа руху». Заняття відбувалися у тому ж будинку по вул. Фундуклеєвській (Володимирській), 21, де розташувалася й Центростудія. Як стверджує Г. Коваленко,

За провідний метод роботи було обрано розробку та виконання сценічних етюдів, над якими молоді актори працювали здебільшого самостійно, поміж засобів виразності основну увагу скеровано на пластику і рух. «Свої спроби у Центростудії ми починали з невеличких етюдів-імпровізацій, які придумували колективно. Спершу намічалася тема. Коротко, у загальних рисах визначався конфлікт у тому чи іншому етюді, говорилося про запропоновані обставини. Потім кожний з учасників постановки через два-три дні приносив партитуру своєї ролі. Знову група учасників вистави уточняла кожну роль залежно від розвитку цілої дії. Коли загальні контури етюду всі схвалювали, тоді приступали до його здійснення у мізансценах, в руках, в імпровізованому тексті. Цей період роботи не фіксувався, все мало залишатися у пам'яті виконавців. У постановці етюд міг змінюватися кілька разів, залежно від настрою і творчої фантазії студійців. А вона була безмежна. Характерно, що теми етюдів і ролі в них, розроблені студійцями, відбивали настрій часу, те, чим жило покоління», — згадував Терещенко. — <…> З часом у нас визріла думка про те, щоб від етюдів перейти до створення великої композиції, в якій можна було поетично відобразити дух нашого часу. Це підтримав і Тичина. Почали створювати сценарій. У поезії, в літературі, у музиці ми шукали матеріалів, які б допомогли нам поглибити і, головне, втілити наш задум — ораторію революції»[1]. Остаточно тему композиції, названої «Перший Будинок Нового світу», також підказали студійці — вони колективно розробили і показали етюд, заснований на Тичининому вірші «Плуг»[2]. До нього було додано його ж вірші «На майдані» і «Псалом залізу», поезії Василя Чумака, Володимира Сосюри, Михайля Семенка та Василя Еллана-Блакитного. Кілька етюдів було побазовано на драмі Еміля Верхарна «Зорі»: «наприклад, етюд, у якому агітатори від повсталого народу схиляють на свій бік військо, яке

викладати у ній і школі єврейської Культурліги, а також брати участь у роботі різноманітних державних комісій та оргкомітету Української опери, давати концерти для червоноармійців тощо хореографа змусила більшовицька влада в обмін на можливість утримувати приватний навчальний заклад / *Коваленко Г.* Бронислава Нижинская и Александра Экстер / Георгий Коваленко // Вопросы театра. — 2014. — № 3. — с. 304 // код доступа: theatre.sias.ru.

[1] *Терещенко М.* Крізь лет часу […]. — с. 15–16.

[2] Там само. — с. 16.

Марко Терещенко. 1920-і

захищає уряд, котрий відстоює війну; прихід вісників і розповідь, що у ворожому таборі розбрат, пантоміма "Смерть Старого світу" тощо»[1].

Сценарій майбутньої вистави складався під час творчих бесід Терещенка, Тичини та Буцького, де останнє слово, здається, було за композитором: «Павло Григорович добре знав і любив музику, а Буцький, як прекрасний піаніст та імпровізатор, сідав за рояль і, слухаючи наші міркування про майбутнє спектаклю, добирав до нього музику. Під час репетицій він часто замість того, щоб висловити свою думку словами, "розмовляв" з нами тільки музикою», — свідчив згодом режисер[2]. Буцький не лише написав музику до дійства, а й диригував симфонічним оркестром, який супроводжував те дійство. Абстракціоністське оформлення кону і функціональне вбрання персонажів належало Анатолю Петрицькому — знайомцю Терещенка *молодотеатрівського* періоду.

«Матеріалом для виконання був рух і образ. Слово як звукове явище не було використане (надто було б психологічним в тому космічному напруженні). Був рух, і головним чином рух. Образи тексту всі були зв'язані

[1] Там само. — с. 15.

[2] Там само. — с. 16. Зі зрозумілих причин Терещенко не згадав про участь у створенні вистави Броніслави Ніжинської, яка незабаром назавжди емігрує з СРСР. Проте, думаємо, докладені хореографом творчі зусилля у даному випадку були не надто значними.

асоціативно з рухом. Актор був елементом руху, й звук був йому потрібний як вигук, що має збільшувати екстаз. Зміст всієї композиції полягав в русі не індивідуальному, а масовому, і шукали мільйони мільйонів мускулястих рук. В комбінації руху і образу не було моменту ілюстрування. Рух не мусив ілюструвати або розвивати образ, так само і слово не було поставлено в положення роз'ясняючої частини дійства. Це був спільний екстатичний потяг виявити космічну бурю, руїну світу <...>», — так опише побачене Юрій Меженко[1]. Сюжет композиції, судячи зі стислого переказу театрознавця Миколи Йосипенка, зачіпав глобальну проблему боротьби Нового світу зі Старим, персоніфіковану абстрактними, але класово визначеними групами персонажів: «На сцені у формі пластико-пантомімічної декламації проходили "картини", що зображали тяжке життя людей у Старому світі визиску і гноблення. Їх змінювали епізоди, в яких "раптом прокидався нестримний гнів і не вітром, а бурею починав змітати капіталізм". Люди мерли від голоду і бігли до ватажків Нового світу. А Старий світ корчився від тривоги, жаху й занепаду. Йшов суд — "не християнський грубо-театральний страшний суд з усім його реквізитом «святих», ні — суд справедливий і реальний, суд розгніваного пролетаріату". Але ватажки Нового світу дали наказ не пропускати людей світу Старого, щоб ті не принесли з собою "свою гнилизну". Проти цієї ворожої поведінки ватажків Нового світу (в композиції вони нібито уособлювали Тимчасовий уряд та його керівників) обурюється увесь "творчий колектив". Він "спаюється в живий ланцюг" і йде до Великого краю. У війську Старого світу — розклад, сили колективу об'єднуються й руйнують Старий світ...»[2].

Вистава, показана у травні 1921 р. зі сцени колишнього Міського театру, у той час перейменованого на Театр ім. Карла Лібкнехта, київській публіці не сподобалася, рецензенти поставилися до прем'єри неоднозначно. Терещенка така реакція, схоже, не засмутила, навпаки, глядацьке *обурення* він дещо згодом повністю відкине, зневажливо назвавши його проявом *міщанського смаку*. Водночас «докори <...> з боку спеців і прихильників класичного, а то навіть і модерного в театрі <...> за абсолютне

---

[1] *Меженко Ю.* Театр Михайличенківців / Юрій Меженко // Червоний шлях. — 1923. — № 9. — с. 163–164.

[2] *Український драматичний театр*: Нариси історії: в 2 т. / відп. ред. М. Т. Рильський; Т. 2: Радянський період. — К.: Наукова думка, 1959. — с. 134.

ігнорування автора, драматурга, режисера і інших диктаторів мистецтва театру» спростовуватиме з істинно футуристською переконаністю «в правдивості і життєздатності» продемонстрованих під час виконання композиції «колективно-синтетичного методу театральної творчості» та «оригінальної техніки»[1].

Інша сценічна композиція — «Небо горить» за поезіями футуристів Олекси Слісаренка, Михайля Семенка і Гео Шкурупія, зокрема оприявнювала членство очільника Театру ім. Гната Михайличенка у заснованій того ж таки 1921 р. у Києві *Асоціації панфутуристів*. Організоване їхнім незмінним ватажком Михайлем Семенком нове літературно-мистецьке угруповання певним чином наслідувало його минулі ініціативи — літературну групу «Фламінго», «Ударну групу поетів-футуристів», науково-мистецьку групу «Комкосмос». Принаймні, судячи з маніфестів, підписаних Гео Шкурупієм (автором терміну *панфутуризм*), Михайлем Семенком, Юліаном Шполом (Михайлом Яловим), Олексою Слісаренком, Мирославом Ірчаном (Андрієм Баб'юком), Марком Терещенком[2], питання «наукового підходу до творення пролетарської культури майбутнього» (іншими словами, симбіозу більшовицької ідеології з багатоаспектним художнім пошуком) залишалося одним із пріоритетних. Фактично перший *маніфест* українського *авангардного* театру — брошура Марка Терещенка «Мистецтво дійства» — саме й присвячувалася впровадженню у сценічне мистецтво суголосного цьому концепту *методу колективної творчості*.

Водночас, слушно зауважив Олег Ільницький, як «підказує префікс, панфутуристи намагалися охопити весь спектр авангарду, не відстоюючи якихось певних течій, але радше цілий авангард, який вони тлумачили як унікальну поворотну точку в історії мистецтва. Футуризм Марінетті, дадаїзм і німецький експресіонізм викликали особливу повагу <...>». Вкотре намагаючись «поставити свій рух на тверду теоретичну основу», вони організували наприкінці 1922 р. випуск друкованих видань — часопису «Семафор у майбутнє» і газети «Катафалк искусства» (із підзаголовком «щоденний журнал панфутуристів-деструкторів»), присвятивши

---

[1] *Терещенко М.* Театр мистецтва дійства / Марко Терещенко // Червоний шлях. — 1923. — № 3. — с. 230.

[2] Згодом до Асоціації приєднаються Микола Бажан, Олекса Влизько, Володимир Ярошенко, Андрій Чужий, Юрій Яновський та ін.

чимало їхніх сторінок «з'ясуванню та поширенню панфутуристичної теорії мистецтв, тобто деструкції "старого" мистецтва і *конструкції* нової "системи"». Відповідно до поставлених завдань обидва друковані органи відзначалися багатомовністю: панфутуристичні *Маніфести* у «Семафорі...» друкувалися французькою, англійською та німецькою, перше число «Катафалку» було українсько-російським, друге — передбачалося як українсько-єврейське. Іншою вагомою метою футуристичних видань стало поширення в Україні художніх здобутків європейської новітньої культури. Тож «Семафор у майбутнє» вміщував розлогі огляди здобутків авангардного мистецтва. Особливу увагу українські панфутуристи приділяли *дадаїзму* — було надруковано кілька перекладів із берлінського «Альманаху дада» 1920 р., анотації «Негропісень» Тристана Тцара (1921) та «Першої дадаїстичної промови у Німеччині» Ріхарда Гюльзенбека (1918). Опріч того, Мирослав Ірчан пропагував у статтях *експресіонізм*, Гео Шкурупій — *футуризм* Марінетті та *сюрреалістичний брюітизм*, а Михайль Семенко писав про *візуальну поезію*[1]. Ці різнопланові тексти сформували широкий ідейно-мистецький контекст теоретичного допису Марка Терещенка[2].

Якщо залишити осторонь авторські заяви ідеологічного характеру, відповідні тогочасним більшовицьким настановам у сфері культури загалом та пролеткультівським гаслам[3] зокрема, і зосередитися на суто теат-

---

[1] *Ільницький О.* Український футуризм. 1914–1930 / пер. з анг. Р. Тхорук / Олег Ільницький. — Л.: Літопис, 2003. — с. 354–359.

[2] 1922 р. футуристське видавництво «Гольфшторм» надрукує окремою збіркою статті Терещенка з часопису «Семафор у майбутнє», додавши до них лібрето вистави «Небо горить».

[3] Як слушно зауважив один із найґрунтовніших дослідників російського сценічного мистецтва *післяжовтневої епохи* Давид Золотницький, насамперед маючи на увазі теоретичні праці П. Лебедєва (Керженцева), театральна концепція Пролеткульту склалася раніше та осторонь від його студійної практики. Проте, слід врахувати, що головна книга Керженцева — «Творческий театр», надрукована вперше 1918 р., витримала п'ять наступних перевидань і недарма заслужила звання «катехізису пролеткультівської сцени» / див.: *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября [...]. — с. 289. Окрім того, 1922 р. у Твері опубліковано збірку «О театре», де концепція *пролетарського* кону у викладі вчорашніх діячів *Театрального Жовтня* Еммануїла Бескіна та Владимира Блюма доповнювалася *метро-ритмічним методом* засновника «Опытно-героического театра», актора і художника Бориса Фердинандова, теорією

ральних положеннях, стане очевидним, що здебільшого вони калькують програму *Другого футуризму* з перетворень *старого* театру на *синтетичне* сценічне *мистецтво майбутнього*. Буквально вторячи Марінетті, український режисер заявляв, що новому театру «в першу чергу являється непотрібний автор, в такому значенні, яке він займав досі на сцені, як особа, що стояла завше на першому місті, насилуючи волю режисера і артиста; за ним іде режисер, що в останні часи став абсолютним індивідуумом, феодальним монархом на сцені, який передає своє індивідуальне часом дуже вузьке й не цікаве трактування акторам, пригноблюючи волю останніх, таким чином вносить однобічний індивідуалістичний характер на сцену театру: ця незалежна воля режисера і ануляція актора дійшла в останні часи до того (театр режисера), що артист обернувся в ходячого манекена, ходячу ляльку, а режисер в циркового дресирувальника собак»[1]. Щоправда, на відміну від італійських футуристів, які уподібнили ідеального виконавця свого театру сценічному предмету, Терещенко, навпаки, відводив *новому артисту* чільне місце у творчому процесі. Аби посісти його, останній мусив «прогнати від себе всіх прибічників і опікунів мистецтва артиста, придбати наукові знання, які необхідні будуть в роботі синтетичного дійства в мистецтві, самому стати — свідомим робітником свого мистецтва»[2].

виробничого театру активного учасника ЛЄФу, мистецтвознавця і критика Бориса Арватова, а також пропагандистським дописом «Борьба за "массовое действо"» художника і теоретика російського конструктивізму Олексія Гана. Збірка також містила статті «Театр в дороге» сподвижника Мейєрхольда, співавтора знаменитої таблиці *Амплуа актора*, ректора «Вищих Театральних майстерень» Івана Аксьонова, «Пролетарский театр» близького до Пролеткульту режисера Валентина Тихоновича, «Театр и зритель эпохи Революции» зав. редакцією «Вестника театра» та завліта колишнього мейєрхольдівського «РРФСР-І-го» Михаїла Загорського, де підсумовувалася практика роботи сценічного колективу з *новим глядачем*.

Ми далекі від думки, буцімто Марко Терещенко будував свій театр за викладками російських теоретиків та практиків *пролетарського* мистецтва, однак, маємо підстави стверджувати, що його *метод колективної творчості* суголосний їхнім ідеям, а діяльність зокрема першої та другої «Центростудий» московського Пролеткульту, «Опытно-героического театра», петроградського театру «Пролеткульт» відлунює у творчості Театру ім. Г. Михайличенка.

[1] *Терещенко М.* Мистецтво дійства / Марко Терещенко. — К., 1921. — с. 5.

[2] Там само. — с. 8.

Зайве нагадувати, що нагальну потребу українського кону режисер вбачав у розвитку колективній сценічної творчості. Вагомим чинником цієї спілки мали стати «представники інших мистецтв», потрібні для того, аби театральний актор «за їх допомогою» міг «передати як найяскравіше ритм і думку колективу, яку мусить відбивати в собі артист, будучи на сцені не трансформатором чужих думок і грамофонною пластинкою, а справжнім свідомим трибуном колективного мистецтва»[1]. Терещенко не виключав, що згодом «це злиття поезії, музики й малярства з артистом сцени, де функції одного з'єднуються органічно з другим; поезія обертається в театр, а сцена минає свою фактуру, можливо <...> дасть цілком нову галузь мистецтва»[2], отже, пов'язував зі стилістичним синтезом не лише близьку, а й віддалену перспективу вітчизняного театру.

Таким чином, композиція «Небо горить» була наступною спробою Театру ім. Г. Михайличенка реалізувати у сценічній практиці Терещенків варіант *методу колективної творчості*. Судячи з рецензентських відгуків, трупа вкотре зазнала фіаско, однак, цього разу критика не вподобала не лише режисерський, а й художницький експеримент. «Вистава йшла в архаїчних убраннях, зроблених по шкіцах професора академії[3] Меллера, без декорацій і жодної обстановки», — свідчив після перегляду гастрольного показу кореспондент харківської газети «Вісті»[4]. Про «зайву й підстаркувату символіку» акторського вбрання, що справила враження «нещирості, манерності, індивідуалістичної абстракції», писав й інший очевидець вистави — український письменник та партійний діяч Іван Кулик[5].

Сучасна дослідниця, використавши фотозображення окремих епізодів дійства, зазначила, що костюми його учасників «у своїх конструктивних деталях виразно нагадували римські туніки, голови акторів були прикрашені зібраними у форму шоломів хустками» і що в побудові окремих мізансцен проглядали композиційні схеми класичних взірців станкового

---

[1] Там само.

[2] Там само. — с. 11.

[3] Йдеться про Українську академію мистецтва, засновану у Києві у грудні 1917 р., а 1922 р. реорганізовану в Інститут пластичних мистецтв. Вадим Меллер став професором Академії 1920 р.

[4] *Д.* Театр. «Небо горить» / Д. // Вісті. — Х., 1922. — 21 липня.

[5] *Кулик І.* Театр дійства / Іван Кулик // Вісті. — Х., 1922. — 20 липня.

мистецтва. Наприклад, патетичні жести учасників прологу наслідували виразну пластику персонажів картини Жака-Луї Давида «Клятва Горацієв» (1784)[1]. Певним чином сказане доповнюють твердження іншого науковця середини 1970-х рр. — Зоя Кучеренко пояснювала відсутність декорацій у «Небо горить» тим, що Меллер створював «абстраговане, не вмотивоване реальністю середовище — станки і пандуси розкривали тривимірний простір сцени. Його ритмічне розв'язання не відвертає на себе увагу, а править за ненав'язливий акомпанемент дії»[2].

Спробувавши особисто відповісти на закиди, митець обґрунтовував свій вибір на користь конкретного образно-пластичного мотиву засадничими принципами «колективу Михайличенка», який у «своїй праці відкидає естетичні засоби й прагне до утворення синтезу фактур, за поміччю органічного, а не механічного зв'язку <…> Отже форма і колір одягу постає в уявленні митця не яко символ, ілюстрація, оздоба, а як певна концепція форм і кольору, що залежить від динаміки загальної будови цілого твору, від динаміки, ритму, характеру, поквапливості руху й т. ін.»[3]. Іншими словами, намагався пояснити не призвичаєним до конструктивістського стилю українській публіці й критиці його принципову абстрактність та перевагу просторових чинників над візуальними.

Нова композиція Театру ім. Г. Михайличенка не знайшла фахової підтримки у безпосередніх свідків дійства, щоправда, автори підсумкових оглядів діяльності сценічного угруповання також не були поблажливими до його перших спектаклів. Так, київський критик Василь Василенко хоч і визнає згодом, що «"Небо горить" відбивало <…> оригінально для того часу уяву про близьку й неминучу загибель старого світу» і що «колективна творчість на фоні революційної символіки» була засобом *михайличенківців* «до перетворення на театральних підмостках великих сподівань трудящих мас», хоч і поцінує «яскравість форм і <…> взагалі нові для українського театру театральні засоби», використані режисеромі, однак, насамкінець заявить, що «"Небо горить" — це тільки спроба передати тодішні настрої мас.

---

[1] *Чечик В.* Сценографія Вадима Меллера в контексті театральних експериментів художників Бавгаузу 1920-х років / Валентина Чечик // Вісник ХДАДМ. — 2016. — № 2. — с. 75.

[2] *Кучеренко З.* Вадим Меллер […]. — с. 39–40.

[3] *Меллер В.* З приводу диспута / Вадим Меллер // Вісті. — Х., 1922. — 23 липня. — с. 4.

Масове колективне дійство, оповите символістичним серпанком, було лише першим щаблем, першим кроком до пролетарського театру»[1]. Ще менше добрих слів знайшов для спектаклю, позбавленого «діалогічної дії», де кілька «організованих груп на основі ритмічного руху <…> певними схематичними жестами наслідували процес фабричної, шахтарської праці, боротьби і виявляли колективні рефлекси під час повстання і перемоги», кореспондент харківських «Вістей»[2]. Цитований вище Іван Кулик поставився до вистави також здебільшого негативно — мовляв, вона являла собою щось «надто вже нове і незвичайне»; отже, «безперечну рацію мали ті, хто твердив, що композиції колективу — не подібні були до театральних вистав». Дописувач визнавав «чудовою» «передачу процесів стихійних», натомість, вважав «передачу продукційних процесів» у композиціях «Парами, чітко» і «Небо горить» — «нещирими, непереконливими»[3].

Ніби не зважаючи на докори київських та харківських критиків, Терещенко кілька прем'єр сезону 1922/1923 рр. (зокрема «Marche Funebre» та «Печаль остання») робить «в тому ж стилі, що й попередні, центр їхній зосереджено на пластичному та мімічному вияві ритму п'єс». Щоправда, нині театр працював із *готовими* текстами[4]. Обидві композиції було витримано «у повільному темпі, — вів далі рецензент, — який гармонував з похмурим настроєм віршів, причому більш вдалою композицією нам здалося виконання "Marche Funebre" — не групове, а дует (було показано дві роботи на цей сюжет)»[5]. Проте поряд у репертуарі театру з'явилися дві інші сценічні роботи, досі незнаного жанру буфонади: одна — за співомовкою Степана Руданського «Циган на толоці», друга — за популярною козацькою думою «Про Хвиська Ганджу Андибера і Дуків Сріблянників». «Із буфонад гарне враження справила друга, на сюжет відомої пісні про Ганжу Андибера.

---

[1] *Василенко В.* Шлях Михайличенківців / Василь Василенко // Глобус. — К., 1925. — № 10. — с. 235.

[2] *Д.* Театр. «Небо горить» […].

[3] *Кулик І.* Театр дійства […].

[4] *К-ль Ол.* [*Кисіль Олександр*]. Открытие Театра имени Гната Михайличенко / Олександр Кисіль // Глобус. — К., 1923. — № 7–8. — с. 11. Назва «Marche Funebre» уможливлює припущення, що дію було покладено на музику Фредеріка Шопена, автор чи автори «Печалі останньої» невідомі.

[5] Там само.

Найвдалішим за задумом є фінал (побиття "дуків-сріблеників"), на жаль, не зовсім зроблений з технічного боку», — писав цитований вище оглядач[1].

Підтримані київською публікою[2] та схвалені місцевою критикою, *михайличенківці* віднині віддаватимуть перевагу саме буфонаді. Щоправда, на цьому шляху Терещенків колектив швидко втратив художню індивідуальність, значною мірою побазовану на футуристичній концепції *театру події*, натомість, уподібнюючись численним *народним агіткомедіям* або ж їхнім попередникам — *теревсатам*, що завдяки мобільності, агітаційно-виховному репертуару та використанню широкодоступних художніх засобів стали виразною прикметою театрального процесу початку 1920-х рр.

8 вересня 1923 р. у приміщенні Київської опери Театр ім. Г. Михайличенка дав першу *повноформатну* сатиричну виставу «Карнавал» за антимілітаристською алегоричною драмою «Лілюлі» (1918) нобелівського лауреата Ромена Роллана.

Варто зазначити, що у пожовтневому театрі драматургія визначного французького письменника завдяки героїчній тематиці й масштабній архітектоніці з великою кількістю масових сцен, що спонукало постановників до використання популярної тоді форми *масового дійства*[3], мала

---

[1] Там само.

[2] До 1924 р. Театр ім. Г. Михайличенка не мав у Києві власного стаціонару, відтак, давав вистави деінде: у Київській опері та колишньому Троїцькому народному домі, у залі Ветеринарно-зоологічного інституту та на міських заводах і фабриках. З одного боку, таке становище не сприяло творчості, проте, з іншого — замість чекати на прихід до її зали *нового* глядача, трупа, так би мовити, сама знаходила його.

[3] 1918 р. до першої *жовтневої* річниці «Чотирнадцяте липня» Роллана під назвою «Взяття Бастилії» презентувала щойно фундована у Петрограді «Арена пролетарської театральної творчості». Хоча у перебігу сценічних подій брали участь кілька персонажів, виконаних професійними акторами (капрал Гош — О. Мгебров, актриса Конта — В. Чекан, Марат — В. Озимин, Демулен — М. Вольський), її режисер Олександр Мгебров «всю увагу свою зосередив головним чином на постановці саме масових сцен», в яких було задіяно півтори сотні людей / *Мгебров А.* Жизнь в театре [...]. — Т. 2. — с. 408. Після святкувань «Арена» збиралася з виставою на фронт, аби грати її просто неба. Там до трупи мав приєднатися хор Пролеткульту, що складався з 50 осіб. Однак кількісно ця постановка все-таки поступалася іншим, наприклад, однойменній виставі театру Балтфлоту, де до масових сцен постановник Лев Нікулін залучив більше тисячі учасників / *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября [...]. — с. 311.

неабиякий попит. З початком 1920-х рр. п'єси лояльного до соціалістичних ідей Роллана почала адаптувати до своїх потреб режисура *лівого* радянського театру.

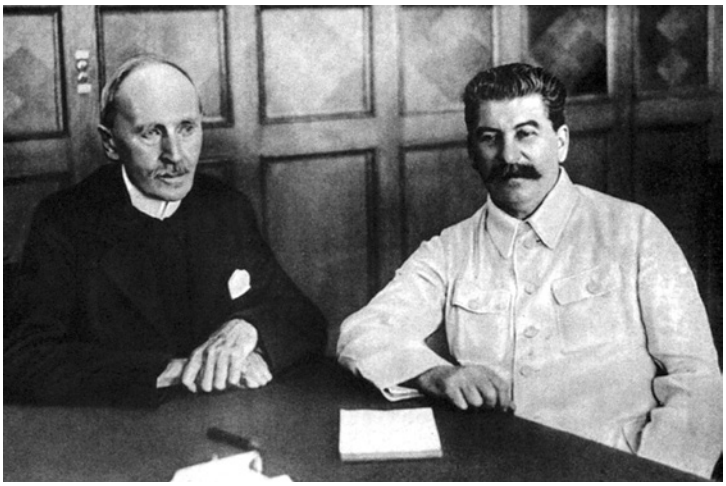
Відрекомендувавши автора драми як «апостола інтелігенції» та «самотнього протестанта» проти тогочасного європейського політиканства і будь-яких проявів суспільної брехні, провідний літературознавець-марксист Владимир Фріче писав у щойно заснованому давнім другом французького письменника, Максимом Горьким літературному часописі «Красная новь»: «"Лілюлі" — можливо, найоригінальніше з написаного проти імперіалізму»[1]. Сам Роллан у передмові до російськомовного видання пояснював надто вибагливий стиль твору так: «Впродовж усього 1917 року я шукав художню форму, досить гнучку і широку, аби вмістити у себе сміх і трагізм, думку, фантазію та вир рухливих мас. Я вагався між романом вольтерівського типу у сполученні з театром вільних форм і музичним театром, симфонічними прелюдіями та інтерлюдіями, речитативом, аріями, дуетами, тріо, масовими сценами. Нарешті я зупинився на театральній формі, що була для того часу новою. На кінематографічній виставі, розрахованій на широкі рухи натовпу, процесії, битви, з прологом, який виголошує читець, та інтерлюдіями у вигляді діалогу або співу. Мені вимальовувалися на сцені дві групи персонажів на задньому плані — перехожі тіні, щодо яких дає пояснення читець, на просценіумі — розмовні персонажі»[2]. На його переконання, «Лілюлі» — «фреска», написана «для театру мас», розрахована «на монументальний зримий та оптичний вплив», потребувала «особливого театру, трупи, постановника — молодого і сміливого, аби замісити моє тісто і добре випекти його»[3]. Певною мірою ці слова пасували до мистецького портрету Театру ім. Г. Михайличенка.

В Україні першою цю п'єсу Роллана побачила харківська публіка — у сезоні 1921/1922 рр. «Взяття Бастилії» у режисурі Григорія Авлова та декораціях Олександра Хвостенка-Хвостова представив російськомовний «Героїчний театр».

[1] *Фриче В.* Ромэн Роллан (Материалы к характеристике) / Владимир Фриче // Красная новь. — 1921. — № 1. — с. 150, 155.

[2] *Роллан Р.* Собр. соч.: в 14 т. / общ. ред. И. Анисимов / Ромен Роллан. — М.: Гослитиздат, 1954–1958; Т. 7. — 1956. — с. 286.

[3] Там само. — с. 287.



Ромен Роллан та Йосиф Сталін. 1935

Як зазначив Василенко, Терещенко у «Карнавалі», «користуючись тим самим, але удосконаленим "колективним методом", роблячи натиск уже на гру окремих артистів <...> дав гостру сатиру на "небо", на святих, на релігію»[1]. Однак, судячи з інших свідчень, вдавшись до візуалізації авторових характеристик персонажів і його розлогих ремарок, режисер у співпраці з художником Вадимом Меллером та композитором Михайлом Вериківським ревізував не тільки релігійні, а й решту основоположних цінностей буржуазного суспільства. «У виставі Свобода з'являлась із батогом у руках, Рівність тримала ножиці і всіх підстригала під один манір, Братство з виглядом канібала і великою виделкою було дуже набожне і постійно шептало "молитву". Істину несли прив'язаною до нош із кляпом у роті. З урахуванням характерів будувалися мізансцени, наприклад, для Бога, який завжди вибирав місце біля тих, хто тримав у руках палицю. Часто Бог переодягався у костюм того чи іншого народу, стрибаючи і повторюючи сальто-мортале»[2].

Стосовно «Карнавалу» українські рецензенти як один відзначали вдосконалення постановочної техніки та зрослу майстерність акторського

[1] *Василенко В.* Шлях Михайличенківців [...]. — с. 235.

[2] *Голота В.* «Мистецтво дійства» в авангардних пошуках театру імені Гната Михайличенка [...]. — с. 188.

складу Театру ім. Г. Михайличенка. Зосібно Юрій Меженко писав, що Терещенко «дав синтез елементів руху і досяг того, що створив театр дійсно динамічний. Масові сцени довершені по своєму технічному виконанню і по динамічному виявленню»[1]. Проте в іншому режисер залишився вірний апробованій методиці, тому персонажі вкотре являли собою «не типи, тим більше не героїв, а невідривні складові, не індивідуальні частини єдиного завдання»[2]. Рецензентові було ясно, чому відкинуто «<…> психологізм і його замінив трюкізм, будований на прекрасній бездоганній техніці. Замість "переживання" висунуто "положення". Замість внутрішньої "глибини" подано несподіваність, що межує з цирком. Сюжет — як логічна будова дійства відкинуто, дійство складається з моментів, зв'язаних з рухом, а не зростанням фабули. Скасовано героїв і героїнь. В основу дійства покладено рух, який здебільшого взято з виробничих процесів. Це походження руху — доцільність — заступає відкинуту оцінку естетичної краси. Центр дійства не особи, а юрба — колектив — групи. Ті персонажі, що виступають окремо, завжди підкреслюються як момент негативний, з них сміються, їх ганьблять, вони — об'єкт сатири»[3].

Натомість, погляд на виставу знайомця Юрія Меженка (як і Марка Терещенка) з часу «Музагету», тоді символіста, а нині близького до панфутуристів літературного критика газети «Більшовик», Якова Савченка дещо мінявся залежно від контексту допису. Так, у газетній рецензії він нарікав на неузгодженість між різними формотворчими елементами видовища, що зашкодила стрункості його композиції та плавкості ритмічних переходів, відтак — цілісності враження: «Перш за все "Карнавал" — сатира, і через те надмірна стилізація окремих моментів її шкодить композиції, бо розриває суцільний тон і суцільну лінію зростання ритміки. Так, наприклад, перша картина, — рухання мас, стилізація виробничого руху, — дана в різкій алегорії, що часами переходить в символіку, а значить — в певний ухил до естетизму»[4]. Натомість, в оглядовій статті до київського ілюстрованого

---

[1] *Меженко Ю.* «Карнавал». Композиція «Михайличенківців» / Юрій Меженко // Червоний шлях. — 1923. — № 6/7. — с. 223.

[2] Там само.

[3] *Меженко Ю.* Театр Михайличенківців […]. — с. 166.

[4] *Я. С.* [*Яків Савченко*]. «Карнавал» / Яків Савченко // Більшовик. — К., 1923. — 12 вересня.

двотижневика «Глобус» Савченко задоволено констатуватиме, що тут Театр ім. Г. Михайличенка нарешті відмовився від принципів «динаміки рухання мас в ім'я динаміки» зокрема і від «механічного "театру дійства"» загалом[1].

Однак загалом у рецензентському хорі переважали схвальні голоси, і, мабуть, саме вони спонукали очільника трупи продовжувати у тому ж дусі. Наступну виставу — «Універсальний некрополь» (прем'єра — 25 лютого 1924 р.[2]) складено за мотивами трьох текстів Іллі Еренбурга: «неймовірно успішного» роману «Надзвичайні походеньки Хуліо Хуреніто та його учнів» (1922), його *екстракту* «Трест Д. Є. Історія загибелі Європи» (1923), об'єднаних авторовою «улюбленою темою — Захід», і вкрай неоднозначно сприйнятого емігрантським і радянським читачем роману «Життя і загибель Ніколая Курбова» (1923), де титульний герой — «чекіст із поламаним крилом» — гинув через «несприйняття кохання, побуту і непу»[3].

---

[1] *Савченко Я.* Український театр в 1923 році / Яків Савченко // Глобус. — К., 1924. — № 5. — с. 9.

[2] «Завтра у приміщенні театру Леніна буде поставлено прем'єру "Універсальний некрополь". Квитки на виставу продаватимуться робітникам та учням зі знижкою 30 %. Необхідно надати списки, засвідчені фабзавкомом або студкомом» // Пролетарская правда. — К., 1924. — 24 февраля.

[3] *Тынянов Ю.* Литературное сегодня / *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино / под. изд., ком. Е. Тоддес, А. Чудаков, М. Чудакова / Юрий Тынянов. — М.: Наука, 1977. — с. 152. Колишній опоязівець, провідний російський *формаліст*, професор Інституту історії мистецтв, Юрій Тинянов, оглядаючи вітчизняний літературний доробок першої половини 1920-х, щодо зазначених вище романів Еренбурга писав: «<...> Курбов гине через трагічне неприйняття кохання, побуту, непу, він "якнайпоштивіше повертає квиток", що, до речі, не є надто новим для філософського героя. В Еренбурга гинуть усі герої. Їхня ламкість вражаюча — це тому, що їхня природа — чи то кінематографічна фільма, чи то ілюстрація до класиків.

І так само ламкою є улюблена тема Еренбурга — Захід. Захід в Еренбурга гине, і від нього залишається порожнє місце, як у майора Ковальова від носа. Він гине від того ж, від чого загинув і Курбов, і Хуліо Хуреніто, і Йєнс Боот. І даремно, цікавлячись точною датою, коли саме, о котрій годині або хвилині загине Захід, біжать на лекції Еренбурга: Захід — це літературний герой Еренбурга, а в нього усі герої гинуть — тому що невагомі й вміють лише гинути <...> Роман Еренбурга — це відображений роман, тінь від роману. Еренбурга читають так, як ходять у кінематограф. Кінематограф не вирішує проблем театру. Тіньовий роман Еренбурга не вирішує проблем роману <...>» // Там само. — с. 152–153.

Нагадаємо, що саме на початку 1924 р. Еренбург, який після антибільшовицьких публікацій 1918 р. у газеті «Киевская жизнь» та арешту 1920 р. московською ВЧК вдруге емігрував до Парижу, за зв'язок із французькими *лівими* був звідти висланий, переїхав до Німеччини, де за три роки написав сім романів, активно займався пропагандою *авангардного мистецтва* (надрукував книгу «А все-таки вона крутиться» (1922) та разом із Лазарем Лисицьким видавав конструктивістський часопис «Вещь») і став берлінським кореспондентом «Известий», відвідав СРСР[1]. Перебуваючи у Києві, крім читання лекцій, зустрічей зі студентами, участі у диспуті, присвяченому його творчості, та у кількох літературних вечорах, під час яких Еренбург читав іще ненадруковані роман «Кохання Жанни Ней» та оповідання «Люлька комунара», а присутні обмінювалися думками щодо почутого, він також відвідав генеральну репетицію «Універсального некрополя»[2]. За кілька десятиліть у мемуарах Еренбург напише: «1924 ро-

---

[1] 13 січня 1924 р. у газеті «Правда» надруковано замітку «К приезду И. Эренбурга», де зокрема йшлося про таке: «Український Червоний Хрест виписав з Берліну письменника Іл. Еренбурга для читання лекцій по СРСР на користь Червоного Хреста. Тема лекції: "П'яний оператор" (про сучасну Європу) <...>». В іншому оголошенні, від 1 лютого, зазначалася *програма* лекції: «У програмі: як я їхав Руром, Стіннес і конструктивізм, носовичок фашистів, соціалісти уже грюкають дверима, німецька достоєвщина, чаплініанство як нова релігія тощо» / *Попов В., Фрезинский Б.* Илья Эренбург в 1924–1931 годы: Хроника жизни и творчества (в документах, письмах, высказываниях и сообщениях прессы, свидетельствах современников): в 3 т.; Т. 2 / Вячеслав Попов, Борис Фрезинский. — СПб.: БРАН, 2000. — с. 8, 12.

11 лютого «П'яного оператора» було прочитано у Харкові, у приміщенні Театру ім. Т. Шевченка (кол. «Муссурі»). «Лектор попередливе обмовився, що він не "політик" (стара пісня про аполітичність). Він — лише "спостерігач". Поза сумнівом, така позиція під час громадянської війни не лише зручна, але просто комфортабельна. Лекція І. Еренбурга — фільма з великою кількістю епізодів, що ілюструє побут післявоєнної Європи: репарації, "фокстрот", Пуанкаре, експресіонізм, Стіннес, Комінтерн тощо. Такою з пташиного польоту уявляється Європа Еренбургу. "Пташиний політ" взагалі метод Еренбурга, незважаючи на його естетичну пристрасть до аероплану. Нічого нового Еренбург не сказав, але талановитий белетрист, він підносить свої враження у талановитій формі парадоксу», — ділився враженнями кореспондент «Коммуниста» // Коммунист. — Х., 1924. — 13 февраля.

[2] «У приміщенні театру ім. Леніна майстерня ім. Михайличенка ставить прем'єру "Універсальний некрополь". Сюжет запозичено з трьох романів Еренбурга — "Хуліо Хуреніто", "Життя і смерть Ніколая Курбова" і "Трест Д. Є." — переробка І. Бачеліса.

Ілля Еренбург. 1920-і

ку у Києві я пішов на виставу — інсценівку "Хуліо Хуреніто". На сцені показували Іллю Еренбурга, у нього на плечах сидів американець містер Куль і погукував: "Жвавіше, жвавіше, моя буржуазна шкапо". Мій тесть, лікар Козинцев, обурювався, а мені було смішно»[1]. Натомість, справжня його реакція була інакшою: «Театр-майстерня ім. Михайличенка поставила без мого відома п'єсу "Універсальний некрополь", що є переробкою трьох моїх книг, яка викривляє їхню сутність, — читаємо у «Листі до редакції» газети «Пролетарская правда». — Гадаючи, що такого роду переробки стосовно живих авторів, працюючих у СРСР, є неприпустимими, вважаю за необхідне проти цього протестувати. Декрет Союзного Совнаркому захищає авторські права від подібних зазіхань. Я не вважаю у даному випадку можливим скористатися своїми правами виключно через пошану до роботи, проробленої колективом»[2]. Відповідь на письменницькі закиди було надруковано у тому ж числі, і це означало, що відверто конфліктувати із популярним автором творці вистави, певне, не хотіли, але й визнавати себе винними ні формально, ні по суті вочевидь не збиралися:

Конструкція художника Єлеви. Музика Вериківського. Майстер танцю Вісловська. У постановці зайнято до 100 осіб» // Пролетарская правда. — 1924. — 21 февраля.

[1] *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь: в 7 кн.; Кн. 1 / Илья Эренбург. — М.: Советский писатель, 1990. — с. 379.

[2] *Эренбург И.* Письмо в редакцию / Илья Эренбург // Пролетарская правда. — 1924. — 24 февраля.

«Не вважаючи за необхідне дискутувати щодо питання про викривлення сутності книг Іллі Еренбурга, узятих матеріалом для нашої постановки "Універсальний некрополь", так само не припускаючи, що у даному випадку сталося формальне порушення авторського права гр. Еренбурга (адже про постановку було оголошено на шпальтах нашої газети у вересні 1923 р., тоді як декрет про авторське право у РРФСР датовано січнем 1924 р.) — театр-майстерня ім. Гн. Михайличенка повідомляє, що у відповідь на вимогу гр. Еренбурга вона вважає за можливе зробити у постановці заміну усіх власних імен персонажів і місць дії, позичених із творів Еренбурга»[1].

Додамо, що дописувачі українських видань, відгукуючись на виставу, однозначно підтримали *своїх*. При цьому вони не лише (як їм, мабуть, здавалося) вельми *безсторонньо* оцінювали особистість російського письменника, а й, по-суті, *узаконювали* право *михайличенківців* на радикальну *обробку* його текстів. «Цей кумир непівської молоді, автор бульварних романів, справедливо зазначив у своєму листі, що в "Універсальному некрополі" зовсім змінено зміст його творів. Від Еренбургового вінегрету залишилися лише імена дійових осіб та кілька моментів із сюжетів. Все інше цілком протилежне тій балаканині, що наповнює роман. І це добре, що Еренбурга нема. Зате вийшла правдива, сучасна сатира, підкреслимо — радянська сатира», — відверто злостився Юрій Меженко[2]. «Майстерня і автор (тобто автор інсценізації Ілля Бачеліс — *М. Г.*) своє завдання виконали добре. Розбито призму витонченого наплювацтва, крізь яку відбивалися погляди Еренбурга на Європу з революцією. Зроблено чисто. Так само чисто, як пролетарська громадськість зняла жовті чобітки з Еренбурга. Ніхто зараз не може претендувати на монополію зображення революційного побуту. Але майстерня Михайличенка — працює, працює наполегливо і добре, а Еренбург продовжує бачити себе таким, що хизується у жовтих

---

[1] [Театр-студия им. Г. Михайличенко]. Ответ на письмо в редакцию И. Эренбурга // Там же: «Далі у постановці будуть іменуватися Ілля Еренбург — "літератор Билтаков", містер Куль — "містер Бос", месьє Делє — "месьє Фішо", гер Вольф — "гер Гант", Ерколе Бамбучі — "Пунчінелло Папіто", Енс Боот — "Пітер Дук", Люсі — "Марі", Курбов — "Внуков", Олексій Тішин — "Афанасій Смертяков" і Тарганячий брід — "Собача стежка"».

[2] *Меженко Ю.* «Універсальний некрополь» / Юрій Меженко // Більшовик. — 1924. — 28 лютого.

чобітках», — менторським тоном вторив йому партійний діяч і журналіст Веніамін Фурер[1].

Стосовно самої вистави рецензенти насамперед підкреслювали її політичну злободенність та стилістичну спорідненість із минулими роботами театру. «Тут слід зазначити <…> що основою, центром постановки, як завше, у михайличенківців, є рух. Наша епоха є динамічною (епоха перехідова, епоха руйнування та інтенсивної будови), вона і повинна бути динамічною — це аксіома, яку розуміють усі, але здійснити яку вдалося лише михайличенківцям. Вони не задовольнилися абстрактним рухом, як театр "Березіль", вони не шукають в менті краси. Основою їх рухів завше є утилітарний трудовий процес робітників землі та станка. Їх рухи реалістичні по суті і утилітарні в основі», — писав харківський кореспондент додатку до «Вістей ВУЦВУК»[2]. Редактор «Пролетарской правды» Веніамін Фурер ділився із читачами своєї газети схожою думкою: «Чудові масові сцени. Не просто ритм, не просто рух — наснажений ритм, наснажений рух, рух — сарказм. Машина. Танок війни. Напрочуд гарний мітинг міністрів. Так і пре мітингова керенщина. Розгардіяш влад в Україні виконано надзвичайно економно. Триває 2–3 хвилини, але враження повне. Краще за все — шинок. Ніколи не бачив кращого відтворення самогонного паскудства та злочину! Нічого не згаяно. Ні жест, ні слово — не пропадають марно. Все — продуманий агітаційний матеріал»[3].

Подекуди у критичних дописах траплялися пасажі, що засвідчували певні поворотні моменти змістовного та естетичного характеру, або *успадковані* від «Карнавалу», або виявлені вперше. Візьмемо, до прикладу, цитовану вище статтю Василя Василенка, де зокрема йшлося про те, що нинішня вистава, «не зважаючи на її до певної міри абстрактність», продовжувала «більш життєву стадію» в роботі театру» і що в «Універсальному некрополі» «михайличенківці щільно підійшли до зображення сучасного побуту»[4]. За Юрієм Меженком, істотна новизна спектаклю полягала

---

[1] *Фурер В.* Революционный театр: «Универсальный некрополь» (Мастерская им. Гн. Михайличенко) / Вениамин Фурер // Пролетарская правда. — 1924. — 27 февраля.

[2] *Тєлєгін.* До постановки «Універсального некрополя»: Театр ім. Михайличенка / Тєлєгін // Література. Наука. Мистецтво. — Х., 1924. — 9 березня.

[3] *Фурер В.* Революционный театр […].

[4] *Василенко В.* Шлях Михайличенківців […]. — с. 235.

у тому, що Терещенко тут «вперше вивів героїв у розумінні окремішності особи від колективу. Це на наші часи тяжка річ. Життя саме скасувало героїв. А Терещенко зумів показати життьових героїв — типи — не переступивши за межу, де починається індивідуальність»[1].

Практика у часі, що залишився до від'їзду трупи з Києва навесні 1925 р.[2], вражає поспіхом, з яким її очільник намагався не згаяти здобутків минулих сезонів та водночас відповідати черговим партійно-урядницьким мистецьким дороговказам, відтепер на *побут* і *реалізм*. Тому в афіші з'являються вистави, які там донедавна годі було уявити: «Насіння» за повістю Юрія Либединського «Тиждень», де у «перший раз за революційні часи трудящі глядачі-кияни побачили революційний провінційний побут на театральних підмостках в новій його передачі. "Насіння", як і дальші побутові постановки михайличенківців, мали в собі чимало рис колишньої роботи їхньої, але в них уже помітне велике наближення до реалізму»[3]; «Вир» Георгія Стабового, який «в значній мірі відбиває вже побут. Правда, побут партизанщини, побут революційної боротьби, в невеликих уривках, але від цього вже недалеко до побуту сучасного. В цьому "Вир" є крок вірний, хоч і невеликий»[4]; «97 незаможників» за Миколою Кулішем, витриманих «в дусі умовно-модернізованого реалізму»[5]; «Сорочинський ярмарок» за Миколою Гоголем, де «акторська гра у плані постановки, як і костюмів», наближалася «до звичайнісінького натуралізму»[6]. Чи не єдиним виключенням із цього списку, що нагадувало про нещодавні агітаційно-комедійні захоплення Терещенка, став спектакль «Камергер». Один із авторів п'єси, Ю. Яновський (іншим був С. Грей), не жалкуючи захоплених

---

[1] *Меженко Ю.* «Універсальний некрополь» [...].

[2] Останню київську прем'єру Театр ім. Г. Михайличенка покаже у березні 1925 р. Далі відбудуться тривалі гастролі містами Донбасу, після чого за розпорядженням Наркомосу колектив вирушить до Одеси, аби влитися у трупу щойноутвореної міської Держдрами.

[3] *Василенко В.* Шлях Михайличенківців [...]. — с. 236.

[4] *Веде.* «Вир»: Прем'єра театру-студії ім. Михайличенка / Веде // Більшовик. — К., 1924. — 23 листопада.

[5] *Василенко В.* «Незаможники» в театрі ім. Михайличенка / Василь Василенко // Більшовик. — К., 1925. — 10 січня.

[6] Театр ім. Г. Михайличенка // Більшовик. — К., 1924. — 16 листопада.

епітетів, але й не забуваючи злегка пожурити постановника за незначні відсебеньки, відгукнувся про виставу так: «Торкаючись режисерської роботи, слід відзначити виявлене широке полотно, культурність європейського майстра. Сцена засідання американських капіталістів вражає закінченістю, чіткістю. Сцена з прибиранням у палаці Лизогуба — блискуча. Вона не має слів, але жива і захоплююча. Цікаво підкреслено старий побут гротесковими дотепами: "герб" Лизогуба, орел на спині, "медалі" в городового. На нашу думку, пролог, який відбувається перед завісою, нічого п'єсі не дає, нічого не пояснює, і його можна відкинути, починаючи п'єсу просто з засідання капіталістів. Художник Єлева майстерно розв'язав питання конструктивного оформлення сцени і вперше з'єднав площадки з фарбами, використав світло ззаду. Фарби свіжі, живі. Використання "кубатури" сцени якнайдоцільніше. Музика Леслі (шумова), не будучи новиною по суті, задовольнила цікавістю мелодії»[1].

Загалом же кінець київської доби позначився поступовою, але неухильною мистецькою переорієнтацією Театру ім. Г. Михайличенка, що й зафіксував дописувач в інших пасажах процитованої статті: «"Карнавал", "Універсальний некрополь" показали величезну техніку тіла, композицію рухів, яскравість і чіткість малюнка <...> "Вир" і "Насіння" дали вже цікаве розрішення проблем кінематографічної дії, дали поодиноких майстрів-акторів <...> п'єси "Сорочинський ярмарок" і "97 незаможників" свідчили про боротьбу театру за побут, про набування потрібної майстерності для виявлення побуту, про зріст акторських сил, про режисерську деталізацію елементів цього побуту»[2].

Звісно, у доволі різкому *поправінні* донедавна *лівого* сценічного колективу, за необхідності, можна відшукати певний позитив. Наприклад, сучасний дослідник, Володимир Голота запевняв: Терещенко того часу «остаточно переконується, що потрібен інший шлях, аніж той, яким він вів Театр ім. Г. Михайличенка. Отже, до творчих складових його мистецтва повертаються автор, режисер, актор. Якщо на початку своїх пошуків режисер заявляв, що з професійними акторами революції не зробиш, то перед гастролями в Полтаві про своїх акторів він сказав: "Ось справжні професіонали"

---

[1] *Юрченко Ю.* [*Яновський Юрий*]. «Камергер» / Юрій Юрченко // Більшовик. — К., 1925. — 31 січня.

[2] Там само.

і додав: “Наш театр стоїть зараз на повороті до реалізму”»[1]. Однак поміж сучасників режисера було чимало тих, хто вважав його слова усього лише *реверансом* у бік українських можновладців, синонімізуючих *реалістичне* мистецтво із *пролетарським*, тобто ідейно близьким та естетично прийнятним для *масового* глядача. Зосібно затятий опонент постреволюційної культури та її діячів, Сергій Єфремов 12 липня 1925 р. записав у щоденнику: «Кажуть, що в одеських газетах Марко Терещенко вже опублікував зречення од свого “театру дійства”, говорить, що то був тільки тимчасовий театр, а єдиним можливим театром може бути тільки реалістичний <…> А розгадка цього виступу — звелено згори вертатись до реалізму <…> Наймення нема цьому хамству, що підлизується й дослухається до влади й творить, чого од його вимагають. Типове “чего изволите” під покровом революційності <…>»[2].

Справді, приймаючи під оруду вперше стаціонований в Одесі український театр, Терещенко недвозначно заявив, що віднині будь-які мистецькі *пошуки* у Держдрамі «будуть спрямовані на створення театрального виробництва, на завоювання широкого трудового глядача», натомість, будь-яким *експериментам задля експериментів* залишать «місце в майстерні (студії) молоді, яку невдовзі відкриває <…> театр»[3]. Погодьтеся, ці слова важко розцінити інакше, ніж як відмову від нещодавнього *футуристичного* і навіть ширше — *авангардистського* — минулого. Подальший професійний шлях Терещенка, позбавлений бодай натяку на мистецьку *революційність*, неухильно доводитиме щирість цих заяв середини 1920-х.

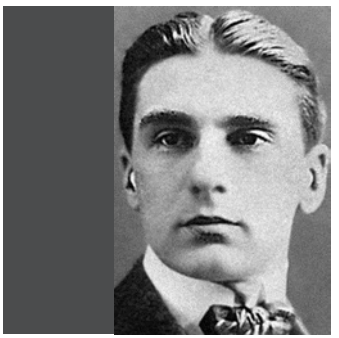
---

[1] *Голота В.* «Мистецтво дійства» в авангардних пошуках театру імені Гната Михайличенка […]. — с. 191.

[2] *Єфремов С.* Щоденники. 1923–1929 / упоряд. О. Путро та ін.; наук. ред. Е. Соловей / Сергій Єфремов. — К.: Вид-во «Рада», 1997. — с. 254.

[3] Как мы будем работать (Из беседы с главным режиссером и заведующим художественной частью театра т. М. С. Терещенко) // Театральная неделя. — О., 1925. — 10 ноября. — с. 5.

Розділ 3. Синтетична механізація театру



Ніколай Фореггер
Лесь Курбас
Олександр Загаров
Борис Глаголін
Костянтин Хохлов

У квітні 1921 р. художник Юрій Анненков презентував російській мистецькій спільноті концепт *Театру чистого методу*: доповідь «Театр до кінця» 18-го числа було прочитано у московському «Будинку друку», 25-го — у петроградському «Будинку літераторів». В остаточному варіанті він несподівано вразив слухачів радикалізмом авторового погляду, адже до того часу у широких театральних колах Анненкова знали як апологета ідей «ритмічної декорації» та симбіозу сценічного й циркового мистецтв[1]. Нині колегам по театральному цеху здалося, що митець, як напише згодом Золотницький, «забіг лівіше за лівих», піддавшись «ліквідаційним закликам футуриста Марінетті»[2].

Справді, оприлюднюючи власну позицію, Анненков неодноразово звертався до особи очільника футуристичного

---

[1] Статтю «Ритмічні декорації» Анненков опублікував у газеті «Жизнь искусства» 18 листопада 1919 р., заявивши, що декорація має бути *абстрактною* та *динамічною*, позаяк рух — це основа театру. Питанню вдосконалення акторського мистецтва та збільшення художніх можливостей сцени через використання циркових елементів присвячено принаймні два його дописи — «Веселый санаторий» (Жизнь искусства. — 1919. — 1–2 ноября), де автор зокрема стверджував, що «мистецтво драматичного актора — часто натхненне дилетантство, мистецтво циркача — завжди досконала майстерність», та цитований вище «Кризис эстрады» (Жизнь искусства. — 1920. — 3–4 июня). У майже незмінному вигляді першодруки увійшли до тексту доповіді «Театр до кінця», а викладені у них ідеї певною мірою апробовано у виставі «Перший винокур» за Л. Толстим, про яку йтиметься далі.

[2] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября [...]. — с. 227.

руху, наприклад, коли встановлював *актуальний зв'язок* між сценічним мистецтвом та сучасністю: «Визначаючи театр як "сплетіння різних ритмів, повну неприпустимість бездіяльності та синтез швидкостей", маніфест Марінетті став наслідком узагальненого перетворення сучасності, як динамічної енергійності»[1]. Проте загалом його програма *механічно точного театру*, де драматург функціонує як *винахідник-імпровізатор*, вистава будується за принципом *естрадного ревю* з використанням *кінетичних безпредметних* декорацій, що відповідають *кожному психологічному моменту* дії, а сцена — простір, де актор, виконуючи *механічні рухи*, уславлює *машину*, кореспондувалася також зі спробами *самостворення* сценічної реальності Енріко Прамполіні та експериментами зі *штучними* живими істотами Джакомо Балла та Фортунато Деперо.

«Театральна постава мусить безперервно жити у ритмічних видозмінах, коливаннях, змінах ритму, — стверджував Анненков. — Доки декорація не зрушиться зі свого місця і не забігає сценою, ми ніколи не побачимо єдиної, органічно злитої театральної дії», для організації якої йому «потрібні лише живі креслення, фігури устремління, уповільнення, прискорення, плавності, переривчастості, розширення, звуження, чіткості, розпливчастості, заспокоєння, наростання тощо <...> Потрібні графічні ритми рухів»[2]. Проте, майже абсолютизуючи формотворчі можливості ритмізованого сценічного руху, Анненков не меншого значення надавав втіленню *емоційного малюнку* дії: «Різні ритми сприймаються по-різному і в емоційному сенсі по-різному впливають на глядача. Вгадати необхідний ритм постави, точніше — співвідношення ритмів постановки — найважче у роботі майстрів сцени. Щонайменша похибка щодо цього може виявитися вирішальним моментом у спектаклі»[3].

Переконаний, що «*справжнє театральне видовище — насамперед безпредметне*», Анненков не менш рішуче, ніж свого часу італійські футуристи, позбавляв актора «літературної ілюстративності» і «початкової предметності», відтак — чільного місця у просторі *театру чистого методу*:

---

[1] *Мнемозина*: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. — вып. 2 / ред.-сост. В. Иванов. — М.: Эдиториал УРСС, 2006. — с. 45 // код доступа: teatr-lib.ru.

[2] Там само. — с. 43–44.

[3] Там само.

«Актор на сцені перестає бути людиною, живою істотою, наділеною людською психікою, живим людським мовленням і людською подобою; він входить до складу дії, якщо театру це знадобиться, нарівні з машинами, як такий собі апарат руху, що відрізняється від них лише наявністю тонкіших нюансів, як скрипка відрізняється від рояля», — цей пасаж його доповіді посіяв смуту навіть у лавах завзятих театральних *ліваків*. Але митець рушив далі, презентувавши слухачам вже не просто небувалий на російському кону варіант вистави, але, погодимося із російською дослідницею Є. Струтинською, «незнаний вид мистецтва, який просто не мав до того часу назви, імені та який лише за інерцією традиційно називався театром — Театром до кінця»[1]: «Майстер театру приводить у рух сценічний апарат, давній протоптаний майданчик заміщений на динамічний. В усьому просторі сценічної коробки немає жодного моменту спокою. У цьому буянні скутих ритмом рухів зливається усе: помахи заліза, дерева, дроту, пружини машин; тріпотіння людського тіла, яке ви не впізнаєте; і біг кольорове-світлових променів.

У повітрі б'ються зигзаги гострокутних блискавок на хвилюючих плямах чорного; викидаються ритми райдужних, червоних, жовтих і зелених плям, кругів і спіралей, що скачуть і танцюють; виникають і щезають зустрічними орбітами срібні комети; літають, ніби птахи, різнорідні загострені, круглі, кутасті утворення, еліпси, ромби, циліндри і куби, що безперервно видозмінюються у чудовій вібрації контрапунктично пурхаючих кольорових променів; вливаються тонкі потоки блакитних ніжних палевих ниток <...>

Створюється *рухливий узор різнорідних розмальованих ритмів*, що вступають між собою у боротьбу. І чим більше введених рухів, чим багатоманітніший їхній характер і глибша колізія ритмів, тим складнішою стає задача майстра»[2].

Насамкінець виступу Анненков знову згадував *футуриста № 1*, проте, цього разу лише для того, аби дистанціювати власну концепцію від програми сценічних перетворень Марінетті: «Театр чистого методу явить абсолютну, самозвеличену форму на противагу "ліричному трампліну" (Марінетті), з якого неважко злетіти високо і красиво, але на якому відчути

[1] Там само. — с. 30.

[2] Там само. — с. 45.

себе — неможливо»[1]. Є. Струтинська мала рацію, у такий спосіб Анненков 1921 р. «обґрунтовував естетику видовищного мистецтва, що походила від принципів абстрактного експресіонізму, мета його "театру" — досягнення максимально сильного впливу на емоції глядачів завдяки магічному калейдоскопу ритмічно організованого руху, втіленого у графіці ліній, кольорі, світлі та звуку»[2].

Того ж року Анненков експонує у Державному інституті художньої культури абстрактні металеві скульптури-конструкції, які невдовзі використає для оформлення «Газу» Георга Кайзера у петроградському Великому Драматичному театрі. Звісно, про повноформатну демонстрацію *театру чистого методу* не йшлося, проте, реалізувати його, сказати б, стрижневий принцип — створити нарешті динамічні декорації, художнику поталанило. Ба більше — поміж сучасних дослідників історії російського кону цю виставу прийнято вважати найпершим виявом *сценографічного експресіонізму*[3] — стилістики, типологічно відмітної від *конструктивізму* та конвергентної *Другому футуризму*.

До того ж, вона провіщала майбутній *театр сценографії*, адже авторство «Газу» (прем'єра — 5 листопада 1922 р.) належало насамперед художнику спектаклю — на відміну від оригінального теоретика мистецтва сцени та його досвідченого практика Юрія Анненкова, Костянтин Хохлов був майже дебютантом, бо встиг здійснити лише постановку шекспірівського «Юлія Цезаря» (ВДТ, квітень 1922 р.). Тож не дивно, що рецензенти, пишучи про виставу, зосереджувалися виключно на п'єсі провідного німецького експресіоніста та художньому рішенні знаного російського сценографа, часом навіть не згадуючи імені її режисера.

---

[1] Там само. — с. 43–44.

[2] Там само. — с. 30.

[3] *Сценографічний експресіонізм* — термін, що оприявнює зрілий погляд сучасного театрознавства на експериментальні роботи художників авангардної сцени, уможливлюючи більш нюансований підхід до типологічно схожих явищ. Наприклад, його використання дозволяє посутньо вирізнити пошуки ряду митців (згадаймо, принаймні, Олександру Екстер, Юрія Анненкова, Вадима Меллера, Олександра Хвостенка-Хвостова), чиї сценографічні витвори початку 1920-х рр. одночасні конструктивістським — так само тяжіють до механізованих абстрактних форм та функціональності, проте, водночас не позбавлені емоційного начала, декоративності, а в українському варіанті ще й національно забарвленого естетизму.

1. М. Симашкевич. Замальовка В. Чистякової у ролі Дочки мільярдера. «Газ» Г. Кайзера. Мистецьке об'єднання «Березіль», 1923. ДМТМКМ України

2. «Газ» Г. Кайзера. Мистецьке об'єднання «Березіль», 1923. Афіша вистави. ДМТМКМ України

1

2

Щоправда, «абстрактна, розумова» кайзерівська драма, «вельми далека від російського життя» за характером (холодним, беземоційним) і темою (людський ідеалізм принесений у жертву технічному прогресу), навіть попри свою «ідейність» («гостре і різке трактування соціально-політичних тем») не надто привабила багатьох із них. Так, процитований вище Олексій Гвоздєв поцінував хіба що «геометричну чіткість будови п'єси (своєрідний кубізм слова)» та чудове володіння автором «технікою наростання драматичної напруги»[1]. А втім, будь-які переваги «Газу», на його думку, Анненкову зовсім не прислужилися, ба більше — виявилися зайвими, позаяк придумане художником оформлення сцени «милувало око» чудовими механічними ефектами, вражало «пишним спектром» машинних рухів, проте, повністю відволікало глядацьку увагу від ідейного конфлікту кайзерівської драми[2].

---

[1] *Гвоздев А.* Экспрессионисты на русской сцене / Театральная критика [...]. — с. 25, 27–28.

[2] *Гвоздев А.* Из истории театра и драмы / Алексей Александрович Гвоздев. — Пг.: Academia, 1927. — с. 100–101 // код доступа: teatr-lib.ru.

Парадокс цієї ситуації полягав у тому, що Анненков і не приховував — пропозиція дирекції ВДТ означала для нього лише довгоочікувану можливість практичного втілення принципу *динамічних декорацій*. Згідно з місцем подій п'єси він відтворив на кону діючий «схематичний (або синтетичний) аспект заводу»: «елементи декорацій <…> — колеса, труби, ланцюги, спіралі, що заповнювали величезну сцену на усю її глибину, висоту і ширину, ожили завдяки цілій низці механізмів», винайдених художником разом зі «сценічними робітниками — машиністами, електротехніками, декораторами. Освітлення також було динамічним, і навіть протягнутими сценою дротами проносилися електричні іскри»[1]. «Невидимими діагоналями летять іскри, десь спалахують світлові сигнали, рухається якийсь густий дим, тріщать запобіжні дзвінки, розсіюється світло…», — захоплено описував створений художником феєричний «ефект "надіндустріального пейзажу"»[2] критик Євген Кузнєцов[3].

Тривимірний, почленований, багатоплощинний майданчик, збудований Анненковим за графічно точною планувальною схемою, надав Хохлову відповідну можливість створити «чіткі та лаконічні» мізансцени[4] і задіяти у них натовп безособових, безликих кайзерівських *постатей*[5], вбраних художником у «"машинні" костюми, зроблені під Пікассо»[6].

Тим часом, існування персонажів у просторі «урбаністичної вистави»[7] рецензенти небезпідставно визнали її найуразливішим місцем. Бо якщо Анненков побачив у знеособлених бездушною цивілізацією робітниках «Газу» шлях до «самостійно існуючих механізмів» — справжніх виразників *театру сучасності*[8], то актори (включно з виконавцями головних

---

[1] *Анненков Ю.* Дневник моих встреч […]. — с. 219.

[2] *К. П. Хохлов*: Сборник статей и воспоминаний современников / сост. М. Городисский. — К.: Мистецтво, 1968. — с. 13.

[3] *БДТ им. М. Горького*: Вехи истории: сб. науч. труд. / ред. Н. Кузякина и др.; сост. Г. Титова. — СПб., 1992. — с. 29 // код доступа: teatr-lib.ru.

[4] *Большой Драматический театр*: сб. ст. — Л.: Изд. Большого Драм. Театра им. М. Горького, 1933. — с. 138 // код доступа: teatr-lib.ru.

[5] *Стайн Дж. Л.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці […]. — с. 77.

[6] *Гвоздев А.* Экспрессионисты на русской сцене / Театральная критика […]. — с. 25.

[7] *Большой Драматический театр* […]. — с. 140.

[8] *Анненков Ю.* Путь намечен / Юрий Павлович Анненков // Театр. — 1924. — 12 февраля. — с. 3.

ролей В. Софроновим (Син мільярдера) та Г. Музалевським (Інженер)) зовсім не усвідомили особливостей кайзерівського тексту, де «індивідуальні герої заміщені анонімними типами» і зведені до «геометричних форм», а їхнє мислення — це «абстрактна гра поняттями»[1], тому й виконували свої ролі «з емоційністю романтичного театру», тим паче, режисер не заважав їм «шукати емоції там, де їх ніколи і не було»[2]. Тож навіть Піотровський, який проникливо зауважував: «Драма схематична. Російським митцям вдалося закласти у неї нерв, перетворити соціально-філософську драму на справжню трагедію виробництва. Герой не у переносному, але у прямому сенсі — завод, що спочатку живе шестернями і колесами, далі гине, лежить мертвий і, нарешті, знову повстає. Дійові особи, робітники — лише прояви цього гігантського героя», — мусив констатувати, що «вистава переважно декоративна. Між монтувальним задумом та грою акторів відчувається явний розрив»[3].

Слід зазначити, що яскрава (часом надмірно) візуальність дії, її динамічність і масовість, а також відповідне оперування узагальненими соціальними масками характеризуватимуть практично кожну виставу *лівого* театру. Ситуація стане ще виразнішою, коли буквально з початком 1920-х рр. сценічний авангардизм вийде за межі російського кону. Так, яскраві зразки (зокрема й *сценографічного експресіонізму*) надасть Мистецьке об'єднання «Березіль» у тому ж таки кайзерівському «Газі» та «Джіммі Хіггінсі» за Ептоном Сінклером (прем'єри — 27 квітня та 20 листопада 1923 р.), поцінованих вітчизняним театрознавством як прояв експресіоністичне-конструктивістської тенденції української сценічної культури 1920-х рр.

Не заперечуючи думку колег по цеху, водночас дещо уточнімо її. Для початку згадаймо, що художній очільник МОБу і режисер обох постав, Лесь Курбас вперше оприявнив інтерес до *нової німецької* (тобто протоекспресіоністської) *драми* 1919 р. — надрукувавши статтю із відповідною назвою у місячнику «Музагет» — титульній збірці літературно-мистецького угруповання, що об'єднало митців (зосібно Микола Бурачек, Дмитро Загул, Михайло Жук, Юрій Іванів-Меженко, Яків Савченко, Павло

---

[1] *Гвоздев А.* Из истории театра и драмы [...]. — с. 102.

[2] *Гвоздев А.* Экспрессионисты на русской сцене / Театральная критика [...]. — с. 25, 28.

[3] *Пиотровский А.* Индустриальная трагедия / Андриан Пиотровский // Жизнь искусства. — 1922. — № 45 (декабрь). — с. 3.

Тичина, Володимир Ярошенко) різних напрямів, але здебільшого — символістів. Симбіотичним був і Курбасів погляд на німецький експресіонізм — послуговуючись критичними статтями в основному «противників нового стремління», де були представлені тільки «обривки програм» і «вирвані цитати», він, проте, доходив кількох симптоматичних висновків. По-перше, що про «одну якусь стислу програму у німецьких експресіоністів не може бути й мови», бо «це поняття трактується в Німеччині ширше, ніж у нас. Воно об'єднує там, крім справжніх експресіоністів, також певне крило футуристів <...> Більш правдоподібно, що експресіонізм є в Німеччині також загальною об'єднуючою назвою однієї, щоправда, волі та найбільш різнорідних <...> принципів та техніки, якою була колись назва "імпресіонізм" у Франції». По-друге, що творцями *нової німецької драми* керує прагнення «глибокої динаміки. Комічний екстаз. 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 відчування нової людини, без особливого "milieu"[1], без особливого, взагалі, нового багажу, що лежав би поміж основним активним відчуванням і драматичною формою <...>». По-третє, що вони свідомо порвали «з усякими традиційними, естетичними умовностями. Поставлення себе, як творця, в найбільш незалежне становище. Геть умовність реальної можливості логіки життя, геть умовність вимог старих понять про стиль!»[2].

Тобто Курбас акцентує в *експресіоністичній* драмі елементи, що, сказати б, пасують до театральних концепцій наразі неусвідомленого як окремий, проте, багатоваріантний мистецький рух *авангардизму*, найвиразніше представленого тоді у маніфестах *Другого футуризму*, — критичне ставлення до *художньої традиції* та спродукованих нею чинників, зокрема — до поняття *стилю*, заперечення драматичного *мімезису*, відмову від *психології* персонажу. Такого ж порядку зауважені ним «нові можливості для театру», надані *новітньою німецькою драмою*. Насамперед — це встановлення «єдино правильного відношення між драмою і театром. Драма написана як матеріал для театру». Далі — усвідомлення однаково вагомих

---

[1] Середовище (фр.).

[2] *Курбас Л.* Нова німецька драма / Лесь Курбас // Музагет. — 1919 — № 1 (січень — березень). — с. 115–116 // код доступу: elib.nplu.org.

перспектив як у «театру п'яти тисяч» глядачів, коли він «дістає <...> текстове лібрето для своєї мети, для своїх чуттєвих видовищних ефектів, для орудування масами, для світлових і колірних оргій», «використовує всі можливості арени бездекораційної, безкулісної», де з'являються «маси і зникають серед крику і молитовного співу» і де «можливості світла знаходять своє найширше використання», так і у камерного *синтетичного* театру, де на «сценічній естраді» здійснювано «сполучення пантоміми і словесної драми, звуку мови і літургії, пластики і музики»[1].

Наступний відомий нам випадок, коли Курбас звернувся до питань новітньої європейської стилістики, припав на квітень 1923 р. — за кілька тижнів до прем'єри «Газу» Кайзера він зробив примітний запис у щоденнику: «Експресіонізм — єдине мистецтво нашого віку. При справжньому (талановитого порядку) переживанні митцем фактів своєї творчості — повторення 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 й вражатися її повтореннями <...> Коли мистецтво цікаве тільки новими формами — то нічого вже немає <...>»[2]. Дослідники творчого шляху Курбаса зазвичай вважають цей вислів підтвердженням його стійкого захоплення експресіонізмом, проявленого ще у часі останніх молодотеатрівських вистав. Нам, натомість, здається, що курбасівське майже імперативне ствердження художніх переваг експресіонізму в обох згаданих випадках було радше полемічного ґатунку. Слід зважати й на те, що ця суперечка носила внутрішній та суто риторичний характер: позбавлений серйозних опонентів та свіжих театральних прикладів, він перебував у майже повному мистецькому вакуумі, а коли влітку 1927 р. відвідав Німеччину і Чехословаччину, побачив, що європейський (зокрема німецькомовний) кін уже давно *перехворів* на сценічний експресіонізм.

Очевидно, що мало не єдиним *віконцем* у тогочасне європейське художнє життя Курбасу слугували друковані видання панфутуристів — зокрема згадувані вище часопис «Семафор у майбутнє» і газета «Катафалк искусства», чиє вагоме завдання, нагадаємо, полягало у поширенні в Україні

---

[1] Там само. — с. 117.

[2] *Курбас Л.* З режисерського щоденника / виписано М. Верхацьким / Лесь Курбас // ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. — Ф. 42, од. зб. 49.

художніх здобутків європейської новітньої культури. Курбас, який формально не належав до спільноти, проте, «підтримував футуристичний рух»[1], напевне цікавився вмістом панфутуристичної періодики і свідомо поділяв їхні авангардистські погляди широкого спектру. Недарма у січні 1923 р. він намірявся оприлюднити свій варіант «Газу» у першому числі очолюваного ним разом із Михайлем Семенком та Яковом Савченком часопису «Кермо» — чергового друкованого органу *Аспанфуту*. Переклади різномовних *авангардистських* текстів та критичні дописи *актуальної* проблематики, мабуть, й допомогли Курбасу упевнитися у сценічних перевагах експресіонізму — порівняно більшій увазі до *змісту* (тобто сюжету, інтриги, конфлікту) та до *емоційного плану* дійової особи. Зацікавленості в інших стилістиках (футуристичній, дадаїстичній, конструктивістичній), натомість, перешкоджає усвідомлення їхньої схоластичності, раціональності та абстрактності. Так, працюючи над кайзерівським «Газом» і сінклерівським «Джіммі Хіггінсом», він зокрема «супротивиться конструктивізму»[2], бо вважає цю «чисто інтелектуального порядку і походження» стилістику «останньою непотрібною фазою учености в мистецтві»[3].

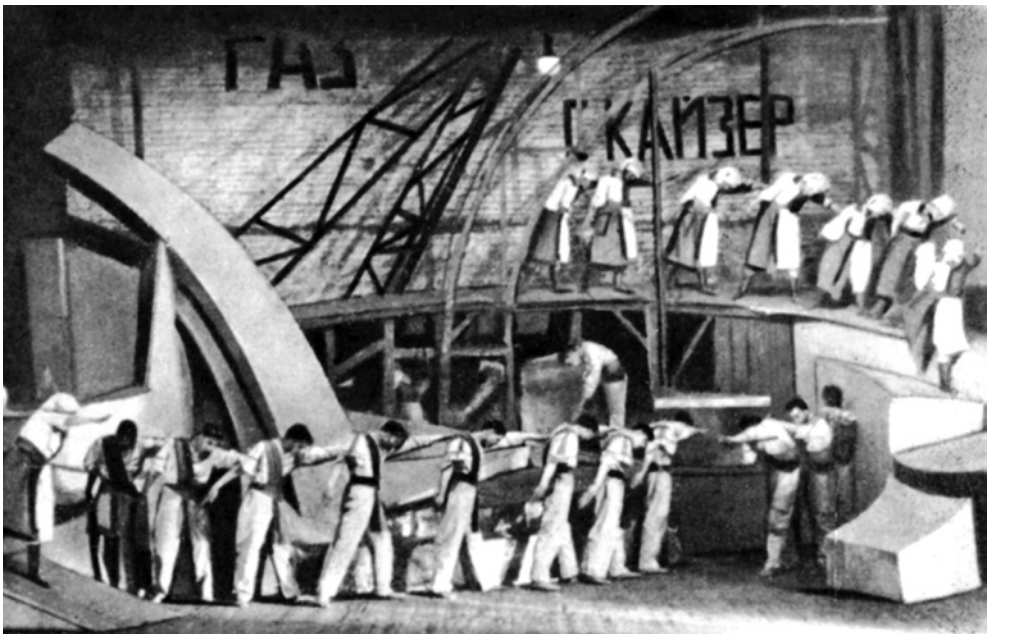
Одночасна готовність очільника МОБу активно співпрацювати із панфутуристами як побратимами у справі докорінних перетворень національної культури пояснює, з одного боку, його членство у редакційній колегії «Керма», з іншого — появу мистецького керівника радикально *лівого* Театру ім. Гната Михайличенка, *аспанфутівця* Марка Терещенка поруч *березільців* (Леся Курбаса, Фавста Лопатинського, Гната Ігнатовича, Степана Бондарчука, Василя Василька, Павла Долини) у складі режисерської студії, «яка б не тільки виховувала нових режисерів, але й мала завданням керувати театральною політикою на Вкраїні. Тепер вже впливати на існуючі театри». Ініційована очільником МОБу також наприкінці 1922 р., вона отримала назву «Кермо» (за Васильком, розшифровувалася

---

[1] *Ільницький О.* Курбас і футуризм / Олег Ільницький // Український театр. — 2013. — № 6. — с. 37.

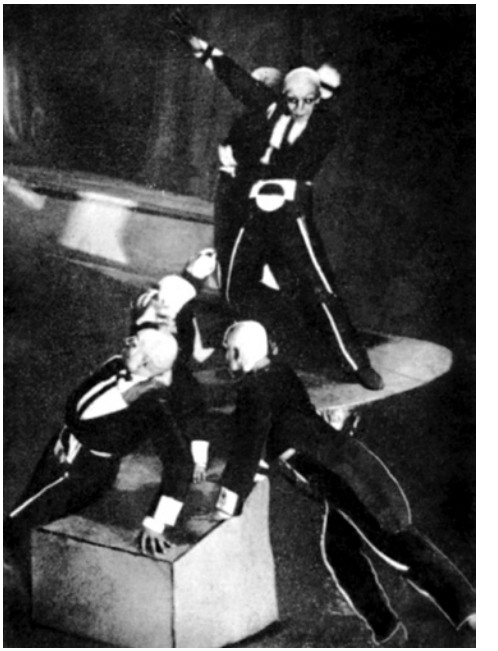
[2] *Коваленко Г.* Театральний конструктивізм 1920-х років / Георгій Коваленко // Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст. / голов. редкол. В. Сидоренко, упоряд., голов. наук. ред. М. Гринишина. — К.: Інтертехнологія, 2006. — с. 320.

[3] *Курбас Л.* З режисерського щоденника [...].



1

2



3

«Газ» Г. Кайзера.
Мистецьке об'єднання «Березіль», 1923

1. Сцена з вистави
2. Сцена мітингу
3. Представники капіталістичного табору

як «керівництво мистецтвом)[1], і цей збіг наводить на думку, що Курбас, ймовірно, претендував у царині театру на роль, подібну до тої, яку в українській літературі обрав для себе Семенко — «впертого, енергійного ватажка "футуристичної революції"»[2], і що панфутуристичний часопис він радше за все розглядав як трибуну майбутньої режисерської студії.

Обидва задуми (мабуть, через брак фінансування) не здійснилися. Проте зв'язок між МОБом та Аспанфутом не послабився — 1923 р. вони спільно заснували *Ініціативне бюро Жовтневого блоку мистецтв*. Його *Відозву*, підписану Семенком, Слісаренком, Шкурупієм, Курбасом, Ігнатовичем і Лопатинським, спочатку надруковано у газеті «Більшовик», згодом — у листопадовому числі «Барикад театру» — літературно-художнього журналу, що його «Березіль» видавав за активної участі панфутуристів. «Відозва» закликала усі існуючі тоді в Україні літературно-мистецькі угруповання, відкинувши особисті амбіції, «увійти членами до Жовтневого Блоку» задля спільної мети — «роботи над питаннями Комуністичної Культури» та «боротьби із культурно-мистецькою контрреволюцією» і «буржуазними традиціями»[3]. Останню тезу дещо іншими словами Курбас повторив у вміщеному поряд дописі під назвою «Березіль», який він вважав мистецьким маніфестом театру: «"Березіль" твердо стоїть на платформі Жовтня. Він об'єднує тільки тих, хто в пролетаріаті бачить єдину реальну силу, в руках якої розв'язання найважливішої проблеми <...>»[4]. Нарешті, на початку наступного року художня ідеологія *березільських* спектаклів визначилася остаточно: «Творчість із глибини переконання громадського діяча і із справжнього бажання запалити аудиторію має на 50% більше шансів не помилитися в підборі засобів»[5], — заявив Курбас, тим доводячи, що орієнтацію на масового глядача він та його однодумці вважали не *гаслом моменту*,

---

[1] *Василько В.* Щоденник: у 5 т.; Т. 5: 1923–1924 рр. / Василь Василько // ДМТМК України, Ф. Р.: архів В. С. Василька, од. зб. 10374.

[2] *Лавріненко Ю.* Михайль Семенко / Юрій Лавріненко // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття: у 4 кн.; Кн. 2: Культурно-історична епоха модернізму / упор. В. Яременко. — К.: Аконіт, 2001. — с. 113.

[3] *Курбас Л., Семенко М.* та ін. Відозва Ініціативного бюро Жовтневого блоку мистецтв // Барикади театру. — 1923. — № 1. — с. 6.

[4] *Курбас Л.* Березіль / Лесь Курбас // Барикади театру. — 1923. — № 1. — с. 4.

[5] *Курбас Л.* Естетство / Лесь Курбас // Барикади театру. — 1924. — № 4/5. — с. 2.

але програмною настановою творчої діяльності Об'єднання. Ось чому художні *силуети* «Газу» і «Джіммі Хіггінса» легко розгледіти у раніше презентованих «Жовтні» і «Рурі» за сценаріями Курбаса та у «Нові йдуть» за Юхимом Зозулею, а не у *зрілих* молодотеатрівських виставах, як це зробив Павло Филипович[1]. Водночас саме вірність цим настановам спричинила *від супротивного* індиферентне (у кращому разі) ставлення до «Газу» *масового глядача*, на якого апріорі розраховувалася вистава. Курбас бо припустився тієї ж помилки, що й Мейєрхольд трьома роками раніше — переконав себе, що загалом риторичний, візуально схематичний та абстрактний *авангардизм* неодмінно зацікавить неписьменне у театральному відношенні робітництво, а, можливо, і виховану на класиці інтелігенцію.

Натомість, інший пасаж Курбасового маніфесту вкотре оприявнював *синтетизм* загалом *лівої березільської* художньої орієнтації (нагадаймо, характерний і для панфутуристичного літературного угруповання[2]): «Він («Березіль» — *М. Г.*) не напрямок мистецький, хоч як театр виходить з одної школи <...> В ньому можуть ужитися поруч (і уживаються) інтуїт і інтелектуаліст, конструктивіст і експресіоніст, прихильник ідеології пролеткульту і ексцентрик <...>»[3]. У наступних публікаціях — «Психологізм на сцені» (№ 2/3) та «Естетство» (№ 4/5) — Курбас зосередився на *технологічних* питаннях (зокрема на *перетворенні* як способі донесення до глядача емоційного плану персонажа, процесі *деестетизації* візуального боку вистави, на особливій ролі музики у формуванні художньої структури дійства), конкретизуючи комплексне розв'язання зазначених питань у *березільських* поставах київських сезонів.

Так, узявши в якості *матеріалу* кайзерівську п'єсу, Курбас провів на її основі *аналітичну роботу*, складену з трьох головних *формальних моментів*. Перший стосувався пластики і полягав у витримуванні акторами особливих поз, у спеціальних жестах та їхньому перетворенні, аби скерувати глядацьку увагу до певних моментів дії. Другий — мовлення,

---

[1] *П. Ф.* [*Павло Филипович*]. Постановка «Газу» та український театр / Павло Филипович // Пролетарська правда. — 1923. — 1 травня. — с. 6.

[2] Олег Ільницький слушно наголошував мало не тотожність багатьох програмних заяв лідера кверофутуристів Михайля Семенка та мистецького очільника МОБу Леся Курбаса. Див.: *Ільницький О.* Курбас і футуризм [...]. — с. 39.

[3] *Курбас Л.* Березіль [...]. — с. 4.

що у комбінаціях із рухом мало збагачувати уявлення про той чи інший персонаж[1]. Третім поставлено питання організації музичного плану дії та ритмічної основи окремого образу[2]. Проте, можливо, не усвідомлена, але наочна взаємообумовленість візуальних, пластичних, музичних та звукових характеристик сценічного видовища доводила протилежне — попри дещо надмірну увагу режисера до *формальних* моментів, «Газ» саме виявляв інтенцію *синтетичної* сцени, яка, крім іншого, уможливлювала піднесення змісту спектаклю до рівня «патетичної трагедії, що закликала до подолання протиріч цивілізації»[3].

Звісно, суто раціональна конструктивістська ідея, яка звільняла оформлення сцени від смислових та зображальних завдань, залишаючи *конструкції* «єдине призначення: організовувати сценічний простір найзручнішим для актора способом, створювати "робоче місце" для артистів»[4], була завузькою для просторового вирішення, без перебільшення, глобальних проблем, чиє сценічне розв'язання потребувало неодмінно високого градусу емоційності та граничної символізації. Ось чому сценографію «Газу» лише «у певному сенсі можна вважати першим конструктивістським досвідом

---

[1] Для вирішення цієї задачі Курбас застосував «систему постановки голосу драматичного актора», розроблену професором Йосипом Куніним зокрема для студентів київського Муздрамину. За словами однієї з них, згодом березільської актриси Ю. Фоміної, майстерність Куніна «полягала у вмінні створити особливо виразні тембральні забарвлення голосу, творити яскраві звукообрази, наділені великою емоційною заразливістю» / *Черкашин Р., Фоміна Ю.* Ми — березільці […]. — с. 271. Метод Куніна називався *системою сфер*, і за іншою курбасівською акторкою, Іриною Авдієвою, навчання виглядало так: «Голос треба було вміти посилати у сім сфер (центрів) тіла, що надавало йому певної характеристики. Голос, що посилався у лоб, давав "мозкову інтонацію"; це перша сфера. Друга — у 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, коли голос треба було посилати в самий низ живота: трагічне звучання пристрасті, зненависті, гніву, нестерпного болю» / *Авдієва І.* Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки / Ірина Авдієва / Лесь Курбас: Спогади сучасників […]. — с. 149–150.

[2] *Курбас Л.* Питання ідеї і форми // Лекції з практики сцени / Лесь Курбас // ІМФЕ ім. М. Рильського; Ф. 42, од. зб. 19–39.

[3] *Кузякина Н.* Становление украинской советской режиссуры […]. — с. 34.

[4] *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд […]. — с. 277.

“Березоля”», адже Меллер «створив установку, яка представляла собою якусь, так би мовити, проміжну пластику: в ній виразні експресіоністські фрази (такі явні й динамічні об’єми та маси), але водночас ці фрази в межах установки ніби руйнуються, оголюючи свого роду каркаси об’ємів, кістяки мас. Це ще далеко не та конструкція, яку утверджував конструктивізм»[1].

Меллер звів багатоповерхову споруду, «на майданчиках якої у різних рівнях одночасно могла паралельно розвиватися дія. “Одяг” сцени був відсутній, на задній кам’яній стіні великими літерами йшов напис назви вистави. В центрі майданчика широкий, оббитий металом стовп, що нагадував уламок вентиляційної труби. Фрагмент речі давав натяк на звичні предмети, проте, навіть введення речових елементів (кран, ферми — на задньому плані) не конкретизувало місця дії, але було покликане лише символічно декларувати середовище.

Великі пандуси, що ходилися до центру, “злам” підлоги сцени мали передати напруженість дії, загостреність конфлікту. Експресію та динамізм вистави підкреслювали широкі промені світла від прожекторів»[2].

Відповідно до режисерського задуму, за яким провідним персонажем спектаклю виступала робітнича маса, меллерівська «міцна споруда з великими сходами, підйомами та западинами, які були дуже оригінально скомпоновані — несиметрично і хвилююче», насамперед пасувала «до розгортання масових сцен», але й «до трагедії, яка відбувалася на сцені. На конструкції з правого боку знаходилося підвищення зі стовпом, дуже вдало вмонтованим в загальну композицію конструкції. І цей стовп стояв у виставі символом найвищої людської трагедії» — режисер «майстерно обіграв цей стовп, зворушливо побудував коло нього монологи жінок, різноманітно, індивідуально для кожного характеру»[3].

Пофарбовані у сіре, *шершаві* поверхні споруди (аби увиразнити їхню фактуру, художник додавав у фарбу металеві ошурки[4]) водночас підтримували емоційний градус драматичних епізодів та доцільно організовували сценічний простір — конструкція бо відчувала себе основою, стрижнем

---

[1] *Коваленко Г.* Театральний конструктивізм 1920-х років […]. — с. 319.

[2] *Кучеренко З.* Вадим Меллер […]. — с. 44.

[3] *Симашкевич М.* Спогади про мого вчителя / Майя Симашкевич. — МТМК України; Ф “Р”; інв. № 100042. — арк. 5.

[4] Там само.

дії, акумулювала в собі ритми спектаклю й не дозволяла цим ритмам збитися, порушитися[1].

Однак зовні меллерівська сценографія (на відміну від анненковських *динамічних декорацій* петроградського спектаклю) була нерухомою[2] — динаміка дії курбасівського «Газу» зосереджувалася у складних ритмопластичних масових композиціях. Меллер, на противагу, у просторових вирішеннях кульмінаційних епізодів спирався на подібний до використаного його вчителькою Олександрою Екстер в уайльдівській «Саломеї» Камерного театру рухливий принцип *плинності декораційних елементів*. Наприклад, після вибуху газу на кін, вкритий тілами загиблих, динамічно спадали підвішені на тросах три трикутні завіси і «завершували своїм падінням дуже потужно і трагедійно зроблену Курбасом масову сцену загибелі робітників»[3].

Абстрактно-символічних персонажів «Газу» художник вбрав у деіндивідуалізовані та функціональні костюми, позначені колористичним мінімалізмом та графічною чіткістю силуету, ніби окресленого лінійкою та циркулем. На стриманому сіро-вохристому тлі конструкцій[4] чорні, сірі та сині костюми акцентувалися плямами червоних і білих символічних знаків на грудях[5]. Однаковий одяг (фрачні пари в буржуа, спецівки у робітників) гуртував персонажів у соціально окреслені групи, тоді, як деталі (наприклад, засуканий рукав правиці робітника «наголошував його виняткову дійовість»; геометризовані форми та колір костюму вказували на буржуазне походження Інженера, а лаконічність і простота — на його

---

[1] *Коваленко Г.* Театральний конструктивізм 1920-х років [...]. — с. 320.

[2] Саме статичність конструкцій «Газу» давала привід зіставляти їх із конструктивістськими рішеннями Любові Попової до «Великодушного рогоносця» Мейєрхольда.

[3] *Симашкевич М.* Спогади про мого вчителя [...]. — арк. 5.

[4] Репетиції «Газу» почалися у колишньому театрі *малих форм* «Пел-Мел», що містився у клубі Дворянського зібрання на Хрещатику, 29, а продовжилися після переїзду «Березоля» до будівлі театру «Соловцов» на Миколаївській площі. Меллер повністю переобладнав нову сцену: «<...> були зняті всі куліси, падуги, не було завіси, а тло сцени було пофарбоване на чорне. І на цьому фоні робилися різні конструкції в кольорах сірому та мумії» // *Симашкевич М.* Спогади про мого вчителя [...]. — арк. 5. Таким чином, сценічна коробка відтепер також брала участь у створенні загального образу вистави.

[5] *Кучеренко З.* Вадим Меллер [...]. — с. 44–45.

1

2

3

«Газ» Г. Кайзера.
Мистецьке об'єднання
«Березіль», 1923

1–2. Сцена мітингу
3. Сцена катастрофи
після вибуху газу

спеціальність[1]) і геральдичні знаки (в Офіцера на грудях було зображено мішень, у робітника — умовну емблему праці тощо) розкривали узагальнений сенс образу-маски[2].

Пилип Козицький у дописі початку 1930-х називатиме «Газ» і «Джіммі Хіггінс» — першими проявами в Україні «урбаністичної, індустріальної музики», маючи на увазі, що раніше за партитуру Анатолія Буцького не було «зображення руху машин звуком». Проте «найголовніше, — вів далі композитор, — що ця музика була органічно поєднана з цілою виставою. Вона не була ілюстрацією, вона була звуковим компонентом єдиного сценічного образу. Задум режисера знайшов у композитора відповідні фарби»[3].

Судячи зі свідчень Олександра Запорожця, власну методологію організації *індустріальної* постави Курбас «чітко і відверто» протиставив «тим принципам "театру колективного дійства", який тоді пропагував Марко Терещенко у Театрі імені Гната Михайличенка». Переконаний, що використання терещенківських «виробничих форм» «колективного театру» призводить лише до «вихолощування сцени»[4], Курбас, навпаки, демонстративно ускладнює драматургічну побудову та емоційну траєкторію масових сцен «Газу», чий сенс відтепер полягає не просто у передачі «руху машин у його художньо-ритмічному перетворенні <…> вигадливо-складними комбінаціями руху людських мас на сцені»[5], але у розкритті «драми перетворення живої людської дії на механічну операцію, коли люди стають знеособленим натовпом, підкореним логіці руху машини»[6].

Виставу розпочинала «Інтермедія-машина», де вбрана у прозодяг масовка на позір відтворювала роботу велетенського механізму[7]. Гурт робіт-

---

[1] *Лазоришак А.* К сегодняшней постановке «Газа» Кайзера в театре им. Шевченко / Алексей Лазоришак // Пролетарская правда. — 1923. — 27 апреля (№ 93).

[2] *Кучеренко З.* Вадим Меллер […]. — с. 45.

[3] *Козицький П.* Музика в Березолі […].

[4] *Запорожец А.* Мастер […]. — с. 166–167.

[5] *Шевченко Й.* Березіль […]. — с. 65.

[6] *Запорожец А.* Мастер […]. — с. 167.

[7] Свідків вистави вражали фізична вправність, музичність та злагодженість роботи учасників масовки. За різними спогадами, знадобилося від 100 до 150 репетицій «Газу», окрім того тривалий час для участі у виставі тренувалися студенти київського Муздрамину. Одну з репетицій тоді вільнослухач інституту й учасник масовки,

ників ритмічною ходою рухався крізь сцену. Люди йшли, поклавши ліву руку на плече того, хто йшов попереду. Тієї ж миті лунали перші музичні такти. «На тлі струнних інструментів — дрібних частин машини, все сильніше і сильніше, вливаючи життя в їхні монотонні звуки, стають ритмічні удари музичних інструментів — важелів. Їхня стрімкість зростає …». Поступово оркестровий темп прискорювався, одночасно пришвидшувався рух робітничого гурту, разом із музикою символізуючи пуск заводських механізмів[1].

Однією з робітничих груп керував Писар (М. Савченко). Відділившись від гурту, він прямував до конторки, де заглиблювався у папери й не одразу помічав дивну постать Білого Пана (М. Домашенко), який вказував на манометр, чия стрілка якраз зупинилася на критичній позначці. Відрахувавши останні шість секунд, Писар — М. Савченко кидався до телефону і гукав Інженера (Ф. Лопатинський). Той вибігав на кін і видирався «на “піраміду”, яка вишукувалася обличчям до глядачів із голосним шепотом “ш — ш — ш”. Музика крещендо. Машини гудуть… Ураганом здіймається какофонія звуків, — і — вибух. По конструкції покотилися “трупи” робітників, і все завмерло»[2]. Заключним акордом жахливої катастрофи зверху спадали трикутні завіси, ніби поховальним саваном вкриваючи конструкцію та затуляючи напис «Газ» на задній стіні.

майбутній академік Олександр Запорожець описав так: «Зайнявши свої місця, ми готувалися та завмирали. Свисток. І машина починала працювати. Спочатку повільно, з перебоями, поступово набираючи темп. “Добре! — коригував гру акторів Курбас. — Повільніше, адже лише початок. Важливе саме почуття руху, радість руху. Ще можливі перебої, розкачка… Ні-ні, не усі однаково, ви іще не моноліт, кожний сам по собі, жести підкреслено індивідуальні. Так… Тепер маховик запрацював швидше, конвеєр рухається з більшою швидкістю. Вам ніколи, ви не встигаєте. Розгубленість… Перебороли розгубленість, увійшли у ритм, увійшли у смак, але ви ще люди, а не механізми, вас захоплює ритм, подобається гармонійна злагодженість роботи… Ентузіазм примушує вас працювати швидше. Ще швидше. Четвірки, ви втомилися, але зупинитися не можна — колесо підганяє. Так… Ще швидше! В очах вже страх — раптом не вийде… Бійтеся відстати від інших! Ще швидше! Починається процес перетворення людей на роботів, механізація людської натури. Темп! Ще! Ще! Більше істеричності у жесті — страх, жах! — тільки б не відстати! Іще швидше! Неможливо! Зовсім неможливо! Увага! Катастрофа! Вибух… жертви…”» // *Запорожец А.* Мастер […]. — с. 167.

[1] *Лазоришак А.* К сегодняшней постановке «Газа» Кайзера […].

[2] *Савченко М., Савченко В.* Голос Березолівця та його Відлуння / Микола Савченко, Володимир Савченко. — Житомир, 2015. — с. 41–42.

Далі йшла сцена мітингу, в якій Курбас створив образ величезного натовпу завдяки підтримці гуртового звуку і шуму всіх компонентів вистави: масових голосів, звуків оркестри й шумових засобів[1], і де «ті ж "машинізовані роботи" ставали цілком реальними живими людьми, тими, хто гаряче і пристрасно протестує, все розуміє, ненавидить, готовий до помсти»[2]. Один за одним на поміст вискакували оратори, виголошуючи пристрасні промови, на які маса реагувала голосними вигуками та екстатичними жестами. Кремезний Робітник — Степан Шагайда із сильними голосом і широкими жестами міцних рук своїм монологом буквально заворожував натовп, немовби надихаючи його на помсту кривдникам. Аж ось підводилася і кидалася до стовпа Мати — Рита Нещадименко. Ніби знесилена жахливою втратою — смертю сина, стогнучи, вона зсувалася при стовпі, умлівала, зіщулювалася в грудочку. Проте далі, ніби на знак протесту, жінка випростувалася й виростала у грізне втілення страждання[3]. «Монолог Матері звучав трагедійним форте, — згадувала Ірина Авдієва. — Рита не кричала, не ридала. Усе напруження нестерпного страждання було знайдене у ритмі пауз. У модуляціях неповторного "органного" голосу, в скупих жестах рук, що шукали щось загублене у пустоті. На одній з вистав, закінчуючи монолог, Рита втратила свідомість і впала на руки робітників, що її слухали. Це було сприйняте глядачем як належна кінцівка»[4]. Перш, ніж побачити Дружину — Надію Титаренко, публіка чула «розпачливий голос… Це вже не зойк матері, а квиління молодої дружини. Вона кидається до стовпа, спіраллю звивається навколо нього, зсувається. Б'ється у відчаї, ця красива, у повному розквіті сил жінка, з обіймів якої вирвали її коханого. Це не крик, а переливи емоцій. Пластично-динамічні рухи її тіла, скорбота у вимові слів допомогли артистці створити повнокровний образ», — свідчив Іван Крига[5]. За словами Євгенії Стрєлкової, героїня Титаренко була «наче прекрасна скульптура, яка щойно ожила. Актриса досконало володіла своїм тілом.

---

[1] *Гірняк Й.* Спомини […]. — с. 155.

[2] *Чистякова В.* Главы из воспоминаний / публ. Р. Черкашин / Валентина Чистякова // Театр. — М., 1992. — № 4. — с. 83.

[3] *Крига І.* Самобутній педагог / Іван Крига / Лесь Курбас. Спогади сучасників […]. — с. 190.

[4] *Гаккебуш В.* Рита Нещадименко: нарис / Валерій Гаккебуш. — К.: Мистецтво, 1983. — с. 45.

[5] *Крига І.* Самобутній педагог […]. — с. 190.

Рух народжував слово, а слово — рух з абсолютною логікою поведінки»[1].

Глядачів напевне вражали неординарністю сценічного існування ті персонажі, чию емоцію було «показано не безпосереднім виразом почуття — її тут матеріалізовано, переведено в зовнішній "знак" (принцип "перетворення"), цебто в рух, іноді надзвичайно промовистий, динамічний»[2]. Таким, до прикладу, був діалог Сина мільярдера (Г. Ігнатович) та Інженера (Ф. Лопатинський), під час якого вони ніби спліталися тілами, і здавалося, що один із борців ось-ось зламає іншому хребта[3]. Або — «колючий» (тобто гостросатиричний) і «геометричний» (тобто складений із графічно, беземоційно, накреслених рухів) весільний танок Дочки (Валентина Чистякова), в який дівчина пускалася разом із трьома партнерами (Данило Антонович, Степан Шагайда, Борис Балабан)[4]. В образі Сина мільярдера ексцентричність як прийом характеризації сягала своєї вершини. Його поведінку у сцені мітингу зосібно Йосип Гірняк описав так: «І ось на горішній частині сцени, біля щогли чи антени, виділяється вузьким променем рефлектора постать Сина мільярдера. Він старається дати відповідь масі людей, яких не видно, бо фактично їх уже на кону нема. Освітлений тільки цей персонаж. Його слово і його надміру виразні й емоційні жести спрямовані вниз до уявної маси людей. У захопленні свого гіперболізованого жесту, пафосу мови і внутрішнього стану актор Ігнатович, який виконував цю роль, повис у повітрі головою вниз, зачепившись ногою за стовп, подібно до акробата гойдаючись на трапеції. Його тіло висіло над темним проваллям сцени, але це йому не перешкоджало різкими зворотами тіла в різні боки звертатися до уявної маси робітників, красномовними жестами й палкими словами переконувати їх, агітувати й пояснювати ті турботи, які післявоєнний світ мусить перебороти, або загинути в суспільних, політичних та інших конфліктах. Його експресивні жести, гострі рефлекси, посилений голос, перенаголошене слово і чітка несподівана інтонація — усе це зливалося з музичним оформленням»[5].

---

[1] *Стрєлкова Є.* Фрагменти спогадів / Євгенія Стрєлкова / Лесь Курбас. Спогади сучасників [...]. — с. 164–165.

[2] *Шевченко Й.* Сучасний український театр [...]. — с. 65.

[3] *Запорожец А.* Мастер [...]. — с. 169.

[4] *Чистякова В.* Главы из воспоминаний [...]. — с. 83.

[5] *Гірняк Й.* Спомини [...]. — с. 155.

Вистава закінчувалася іншим мітинговим епізодом, після якого робітники на заклик Інженера рушали відбудовувати зруйнований вибухом завод, та інтермедією «Фінал-машина». Цих епізодів немає у драмі Кайзера, проте, судячи з відгуків, вони стали ідеологічною кульмінацією видовища. За Йоною Шевченком, «незвичайна навіть для лівого театру "піраміда" в 4-ій дії "Газу"» була вершиною, яскравим зразком *матеріалізації емоцій*, коли «в пориві захоплення від грандіозних проектів інженера робітники кидаються до нього на високо вгорі влаштовану трибуну, утворюючи при цьому з своїх тіл цілих три яруси, один над одним»[6]. Зі свого боку, рецензент «Пролетарської правди» з приводу фіналу писав таке: «Лесь Курбас, який відчуває нашу епоху, всю силу своєї режисерської фантазії вклав у те, що є прямою протилежністю ідеї Кайзера. Замість відчаю та самотності сина Мільярдера за Кайзером, у Курбаса панує ідея нового будівничого людського життя <…> Ось чому у фіналі п'ятого акту, коли Мільярдер безпомічно звертається до "Нової людини", котру Кайзер, як буржуазний мислитель, конкретно не бачить, Курбас поза автором уводить монолітну пролетарську громаду, яка своїми ритмічними рухами виробничого процесу сценічно прекрасно, без слів заявляє: "Ось я. Нова людина. Моє ім'я трудовий колектив"»[7].

Однак, як то було із «Зорями» Верхарна у мейєрхольдівському «Театрі РРФСР — І», спектакль, своїм політичним пафосом розрахований на *нового глядача*, особливої підтримки у нього не знайшов. «Сьогодні "Газ" ішов у шостий раз. Публіки повно. А все-таки "Газ" не зворушує публіку так, як колись "Гайдамаки" того ж Курбаса. Очевидно, публіка не досить розуміє "Газ"», — 8 травня 1923 р. занотував у щоденнику Василь Василько[8]. До відвертих антисимпатиків вистави можна зарахувати і частину української інтелігенції, переважно представників старшої генерації. «Нарешті зібрався піти на Курбасів "Газ", що такого галасу наробив, принаймні в рецензіях, — записав у щоденнику Сергій Єфремов. — Найновішої марки мистецтво показалося дуже старим. Коротко це можна сформулювати так. Єсть опера — спів, єсть оперета, до співу долучається й розмови трохи.

---

[6] *Шевченко Й.* Сучасний український театр […]. — с. 65.

[7] *Токарь Х.* Театр им. Шевченко. «Газ» Кайзера в студии «Березіль» / Хаим Токарь // Пролетарская правда. — 1923. — 29 апреля.

[8] *Василько В.* Щоденник […].

Єсть балет — танці, рух, то чому ж не утворити і *балеретто*, де б до рухів додати ще й трохи слова. Таке от *балеретто* й дає Курбас. Все пішло на рухи, на акробатику, часто витворну і незрозумілу (мітинг з Мартою, на якій крутяться і штук показують *промовці*), іноді дуже спритну, але завжди непотрібну. Курбас забуває, що кожна паросль мистецтва використовує свій власний матеріал, і властивому для драми матеріалові — слову — одмежовано тут найтісніший куточок. А разом з тим пропадає й сама підстава драматичної дії. З купіллю виплеснуто і дитину. Це, як уживати давнішого терміну, не *штука*, а простісіньке собі штукарство. Нічого згадувати, що од автора в цій курбасіяді лишилося дуже-дуже мало. Публіки в театрі набралося небагато, — а це ж третя тільки вистава, — та ще якоїсь приголомшеної тим, що одбувається на сцені. Зате рецензенти бачуть тут *революцію в театрі* та *величезні досягнення*. П. Филипович збирається цілу розправу писати — "Од «Наталки-Полтавки» до «Газу»"»[1].

Згаданого члена мистецької групи «неокласиків» Павла Филиповича «поставлення Курбасом п'єси німецького драматурга-експресіоніста Г. Кайзера "Газ" так вразило <...> своєю динамікою, оригінальністю та блискучою грою акторів, що він просто не міг спам'ятатися після першого разу і відвідав цю виставу кілька разів»[2]. У першотравневій рецензії поет переконував, що «Курбасівська постановка драми Кайзера — велика подія у театральному житті загалом, не лише київському; для української сцени її значення, можна сказати, виключне, що визначає цілу добу»[3].

Втім, найбільш значимим, мабуть, є запис, зроблений Курбасом 7 квітня 1923 р. після одного із не надто успішних передпрем'єрних показів вистави: «"Газ" — мій "екзамен", заповідає виразний провал <...> Вузька п'єса для мене. Добра для інтелектуаліста. Моя робота тут теж більше інтелектуальна в "майстерності" і взагалі. Свойого внесено мало <...>»[4]. На доказ того, що наведена оцінка драми Кайзера і роботи над нею, не була випадковою, пошлемося на спогади Василька, де той згадує їхню із Курбасом розмову після перегляду «Газу»: «Ця постановка завершує пошуки у плані

---

[1] *Єфремов С.* Щоденники. 1923–1929 [...]. — с. 36–37.

[2] *Филипович О.* Спомини про брата / Київські неокласики / упоряд.; вступ. ст. В. Агеєва / Олександр Филипович. — К.: Факт, 2001. — с. 146.

[3] *П. Ф.* [*Павло Филипович*]. Постановка «Газу» та український театр [...]. — с. 6.

[4] *Курбас Л.* З режисерського щоденника [...].

масової ритмопластичної поліфонії у рухові людини на сцені <...> Театр майбутнього я бачу в театрі сценічних образів, у театрі, де режисер буде драматургом, який даватиме сценарій вистави. Головне буде актор. На всю велич постає питання актора-майстра, його фаху, його творчої індивідуальності <...> Коли є Ільїнський або Бучма, спектакль виграє дуже і дуже. Коли ж у виставі є лише режисер, це не довговічне», — відповів Курбас на висловлене молодшим колегою по цеху захоплення від вистави[1].

Тож, у винесеному на публіку 20 листопада 1923 р. «Джіммі Хіггінсі» за романом американського письменника-соціаліста Ептона Сінклера вже йшлося не про абстрактну класову боротьбу, натомість, про конкретну «долю одного чоловіка»[2]. Від того інтенція художнього синтетизму, накреслена у стилістиці «Газу», наочно зміцнювалася й набувала завершеності. «В "Джіммі Гіггінс" стільки ж від прийому агітки, як і від точності й економності конструктивізму, більше того — тут взагалі немає якогось звичного театрального плану — драми, комедії, ревю і т. д. Бажаючи, очевидно, якнайповніше відбити в своїй роботі многогранність узятої теми, режисер широко тут застосовує переміщення окремих частин спектаклю з одного плану в інший — гротеск і трагедія, побут і театр маріонеток, символізм і карикатура переплітаються разом з певною дозою кіна (в багатоплановості "Джіммі Гіггінса", так само, як і в виборі й почасти в трактуванні "Газу", позначився вплив німецького експресіонізму)», — згодом слушно зауважить Йона Шевченко[3].

Цього разу не обмежений рамками готової п'єси, Курбас ретельно відбирає з роману Сінклера й оформляє як сюжетну лінію *сценарію* вистави низку подій, що оповідають шлях головного героя — мешканця провінційного міста Ліссвілл, робітника тамтешнього машинобудівного підприємства «Емпайр», рядового члена американської Соціалістичної партії Джіммі

---

[1] *Василько В.* Театру віддане життя [...]. — с. 221.

[2] *Курбас Л.* Шляхи і завдання «Березоля» [Машинопис] / Лесь Курбас. — ІМФЕ ім. М. Рильського; Ф. 42; од. зб. 6.

[3] *Шевченко Й.* Сучасний український театр [...]. — с. 65–66. Звернімо увагу на наступний пасаж статті, де автор прямо ув'язує *синтетичний* характер сценічного видовища із рівнем майстерності його творця: «Звичайно, досконально треба знати сцену, бути першорядним її майстром, щоб, при схарактеризованій методі будови спектаклю, надати йому, як це є в "Джіммі Гіггінс", одності стилю й суцільності, найти той художній цемент, що зв'язав би таку складну будову в струнку сценічну композицію».

Хіггінса — від пацифізму до добровільної участі у світовій війні, його соціальне прозріння та боротьбу, нелюдські страждання і божевілля[1]. Решту — суспільно-політичні, військові, міжнародні конфлікти, щедро приправлені публіцистикою та документами доби, за участі понад сотні персонажів (від товаришів Джіммі по партії до британського монаршого подружжя) — дуже стисло переказав у кількох епізодах із використанням плакатно-агітаційної символіки, політичної алегорії, прийомів балагану і фарсу, а також техніки *відчуження*[2]. Така драматична композиція дозволила режисерові, з одного боку, задовольнити актуальну для початку 1920-х *потребу* «якнайбільшого осучаснення театру <…> запровести в театральні вистави злободенність», реалізувати «вимогу сучасності — перешикувати мистецькі

---

[1] Сконцентрованість подієвого ряду довкола характеру Джіммі Хіггінса, його ідейна наголошеність дають підстави вважати спектакль, окрім іншого, зразком жанру, визначеного Ніколаєм Євреїновим як *монодрама*. У широковідомому російському театральному загалові рефераті «Введення у монодраму» (16 грудня 1908 р. було прочитано у московському Літературно-художньому гуртку, 21 лютого і 4 березня 1909 р. — відповідно у санкт-петербурзьких Театральному клубі та Драматичному театрі Віри Комісаржевської) Євреїнов зокрема зазначав: «<…> моє поняття монодрами має означати такого роду драматичну виставу, де світ довкола діючого (дійової особи — *М. Г.*) є таким, яким сприймає його діючий кожної миті свого сценічного буття.

Таким чином, основний принцип монодрами — принцип тотожності сценічного представлення з представленням діючого. Іншими словами — вистава зовнішня мусить бути виразом вистави внутрішньої» // *Евреинов Н.* Демон театральности / сост., об. ред., комм. А. Зубков, В. Максимов / Николай Евреинов. — М., СПб.: Летний сад, 2002. — с. 105.

Курбас напевне був знайомий із теорією російського митця — прізвище «безперечно, найбільшого за всі часи театровіда Східної Європи» неодноразово згадувано на сторінках його найпринциповіших дописів кінця 1910-х — «Театральний лист» та «Нова німецька драма». У цьому контексті видається симптоматичним посилання у другій статті на Владимира Маяковського — не лише як провідного кубофутуриста, а й як автора зразкової монодрами — *трагеми* «Владимир Маяковський» (1913).

[2] Про роботу над *сценарієм* «Джіммі Хіггінса» Василько згадував таке: «Як же ми складали цей текст? А от як: в кімнаті за столом сиділи Германія (Мар'яненко), Англія (Василько), Франція (Панченко), Бельгія (Стешенко), Сербія (Гавриленко), а Курбас, перепросивши, що перші репетиції будуть нудні, почав ходити ритмічно кругом по кімнаті і диктувати нам саму дію, ритм її і текст з ремарками <…> П'єса одразу ж виходила вже написана ритмічною прозою. Курбас диктував поволі, але зовсім без помилок. За півтори години <…> він продиктував на шість писаних сторінок зошита — ніяких матеріалів під рукою у нього не було // *Василько В.* Щоденник: Т. 5: 1923–1924 рр. […].

засоби таким чином, щоб служили вони завданням наденної агітації», з іншого — вдатися «наприкінці в нюансування самої трагедії Джіммі»[1].

Відповідним чином ускладнилося й просторове рішення спектаклю: використання Меллером окремих принципів конструктивізму поєдналося із засобами виразності, що допомагали розкриттю характерів, на кону одночасно співіснували умовні та конкретні речі, варіативнішою стала колористична гама декорацій, складнішою — світлова партитура, індивідуалізованішим — вбрання персонажів[2]. Затягнутий чорною тканиною сценічний простір було почленовано на кілька планів. Авансцену художник залишив порожньою, хіба що посеред планшету встановив невеличкий станок, який за потреби легко було пересунути на інше місце. Другий план зайняв великим дерев'яним щитом, суспіль обклеєним афішами «Березолю» та плакатами з обкладинками часопису «Барикади театру». На третьому — розташував сім різновисоких станків (декорованих решіткою дерев'яних каркасів), що нагадували одночасно Ейфелеву вежу і високу трибуну, — між ними тягнулися дроти, закріплені на справжніх телеграфних стовпах[3]. Вгорі майоріли прапори ворогуючих держав-учасниць Першої світової війни.

У пролозі східцями на станки, ніби на трибуну, піднімалися *виконавці* «Європейсько-Американського концерту» — країни-учасниці світового військового конфлікту: Англія (В. Василько), Америка (П. Долина), Франція (Л. Гаккебуш), Німеччина (І. Мар'яненко), Сербія (С. Карпенко), Росія (С. Бондарчук), Бельгія (І. Стешенко). Європейців вбрано у фраки та сюртучні трійки і циліндри, Росію — у військовий мундир із папахою; у кожного через плече були перекинуті стрічки кольорів державного прапору; у жінок національна символіка прикрашала ліфи суконь[4].

---

[1] *Смолич Ю.* Про театр: Збірник статей, рецензій, нарисів / Юрій Смолич. — К.: Мистецтво, 1977. — с. 103–105.

[2] *Кучеренко З.* Вадим Меллер [...]. — с. 45–48.

[3] Там само. — с. 45.

[4] «Костюми для "Джіммі Хіггінса" в основному вирішено в реалістичному плані. Це пояснюється тим, що і від акторів вимагалося мотивування вчинків дійових осіб. Навіть в ескізах костюмів "Держав", де за основу, як і в "Газі", взяті фрачні пари та сюртучні трійки, вже немає такої суцільної геометризації, утрируваного гротеску. А робітники не сприймаються як монолітна маса — кожен персонажа має власну зовнішню індивідуальну характеристику», — слушно наголошувала З. Кучеренко / *Кучеренко З.* Вадим Меллер [...]. — с. 47–48.

«Джіммі Хіггінс»
за Е. Сінклером. Мистецьке об'єднання «Березіль», 1923

Сцени з вистави

На початку епізоду промінь прожектора почергово висвітлював одну з *держав*. «Говорить Англія…», — промовляв Василь Василько, портретно схожий із тодішнім британським монархом Георгом V, вистукуючи кілочком по бильцях станку щось на зразок морзянки. «Тут німецька біржа…», — вигукував крізь пишні *вільгельмівські* вуса Іван Мар'яненко, коли світловий промінь зупинявся на його персонажі, і теж переходив на мову телеграфу. Елегантною, вишуканою жінкою поставала Франція — Любов Гаккебуш. Але стриманого дипломатичного тону вона дотримувалася недовго — скоро її поводження виявляло колонізаторську зверхність і цинізм. А тут й інші держави, висуваючи власні претензії на заморські території, починали сваритися, гарчачи, ніби зграя голодних псів. Під телеграфну тріскотню та какофонію мелодій національних гімнів, у перехресті променів прожекторів верескливими голосами вони оголошували одна одній війну. Ця напрочуд виразна картина безглуздих політичних чвар, за які ось-ось заплатять життям мільйони людей, голосно заявляла про антимілітаристську спрямованість *березільської* вистави.

Біля лівого порталу майже усю глибину сцени затуляв високий станок зі стовпом, на якому кріпився кіноекран. У першому епізоді змонтована спеціально до вистави кінохроніка демонструвала підготовку до військового конфлікту: вулицями Берліну та Петербургу крокували колони вояків, поспішали на фронт артилерійські роти та санітарні загони… Найбільше враження справляли сцени, де кінозображення вигадливо комбінувалося із драматичною дією[1]. Разом з іншими робітниками дізнавшись про вибух на складі набоїв, Джіммі (Амвросій Бучма, Йосип Гірняк) стрімголов мчав за лаштунки, а публіка бачила зафільмовану заводську околицю, дружину Ліззі та їхніх діточок, які гралися біля землянки. Аж ось ставався вибух, спалахував вогонь, на місці родинної домівки з'являлася величезна яма. Екран заволочував дим, в його клубах, схопившись за голову, знайомою вулицею біг Джіммі, кидаючись на ходу до зустрічних людей. Потім екран згасав, а Джіммі продовжував бігти тепер вже освітленим коном, намагаючись розпитати Чоловіка (Г. Ігнатович) про те, що сталося, а той не міг добрати слів, бо не оговтався від щойно пережитого лиха.

---

[1] «Ніхто так вдало не вживав кіно, як це зробив Курбас у своїй п'єсі», — стверджував зосібно кореспондент «Пролетарської правди» // *Верхотурский А.* Искусство в Киеве // Пролетарская правда. — 1923. — 5 декабря.

Ледь не збожеволілий від горя, безхатній, Джіммі ставав легкою здобиччю вербувальників до американської армії. В епізоді відплиття до Європи судна з новобранцями кіноекран «правив за декорацію <...> асоціювався з вітрилом»[1]. За командою офіцера, примусово мобілізовані добровольці вервечкою піднімалися на станок-трап, назустріч їм згори донизу повільно опускалася завіса, разом із кінозображенням створюючи ілюзію пароплава, що відходив від пірсу. У фронтових сценах на екрані дублювалося зображення кону, ніби вкритого напівобмороженими, тяжкопораненими солдатськими тілами вперемішку із трупами, змушуючи глядача відчути нечуваний розмах воєнного лихоліття, що спіткало світ.

Антимілітаристським пафосом дихала й сцена у військовому шпиталі, коли поранений на французькому фронті, Джіммі зустрічався із британським монархом та американським президентом. За твердженням кореспондента «Пролетарской правды», використовуючи насамперед пластичні та жестові прийоми, добре треновані *березільські* виконавці досягли максимальної виразності, змальовуючи шаржовані постаті можновладців, їхнього почету та медперсоналу шпиталю: «Лялькова сцена у четвертій дії — Сестра милосердя, Капіталіст та офіцер в одному з кутків сцени, візит англійського короля та американського президента до лазарету жертв своїх класових апетитів — яскраві, незабутні карикатури»[2].

Слід сказати, що постава тіла, особливості рухів і ходи, індивідуалізовані жести, інтонаційний малюнок мовлення персонажа нині важили значно більше, ніж то було, наприклад, у «Газі»[3]. Це стосувалося зокрема кількох

---

[1] *Кучеренко З.* Вадим Меллер [...]. — с. 45–46.

[2] *Токарь Х.* «Джимми Хиггинс» / Хаим Токарь // Пролетарская правда. — 1923. — 22 ноября. За використаними засобами характеризації персонажу ця сцена, мабуть, апелювала до досвіду політичного шаржу, набутого театром зокрема у виставах-агітках «Жовтень» і «Рур». Судячи зі свідчень Василя Хмурого, у другій редакції спектаклю (1927 р.) ці принципи стали іще наочнішими: «Крушельницький і Масоха показують короля Георга V і "демократа" Вілсона так карикатурно, що вони тільки й здались на ляльки для іграшок англійським лордам і американським мільярдерам» / *Хмурий В.* Нотатки про театр, кіно, просторове мистецтво / Василь Хмурий. — Х.: «Рух», 1929. — с. 28. Припустімо, що тут також далася взнаки участь обох акторів в антибуржуазній сатирі «Золоте черево» за Ф. Кроммелінком (1926).

[3] Пластичний та мовленевий вишкіл березільських виконавців наочно демонстрував К. Блакитний, коли фразою «Холодний вітер у нас в Архангельську...» і відповідною

епізодичних персонажів, уведених Курбасом до списку дійових осіб і зіграних у цілковито реалістичній манері. І хоча режисер відвів їм у сценічній оповіді небагато місця, вони справляли враження на публіку завдяки точному і вивіреному малюнку кожного образу. Так, на початку епізоду мітингу на ліссвілльському підприємстві, організованого місцевими соціал-демократами, глядачам напевне запам'ятовувалася колишня повія, дружина Джіммі Ліззі (Г. Бабіївна), яка, мабуть, ледве проспавшись, із блідим втомленим обличчям, вбрана сяк-так, шкутильгала на опухлих ногах і, звертаючись до чоловіка п'ятистопним хореєм, благала його не квапитися: «Джіммі, Джіммі! Дорогий мій Джіммі! Я ж не вмію так швиденько бігать...». А той ніби й не чув жінчиної мольби, знай поспішав на зібрання, пхаючи поперед себе саморобного возика, де куняло трійко замотаних у ганчір'я дітлахів. Ця сцена, сповнена тихого родинного щастя, що його Джіммі незабаром втратить назавжди, від супротивного задавала тональність наступним сюжетним перипетіям[1].

Або ж — Пол (І. Мар'яненко), який, дізнавшись про зраду дружини, буквально кам'янів від люті й глибоко обурений поведінкою Елен (О. Добровольська), не вимовляв слова, але шипів їх жінці в обличчя.

Під час мітингу з-посеред його учасників привертала увагу молода робітниця на ім'я Мабель Сміт (П. Нятко) — вольові жести, динамічний рух тіла, запальні фрази, вимовлені глибоким, грудним, голосом, — пристрасна переконаність, з якою дівчина, не страхаючись можливого арешту, агітувала робітників за страйк, знаходила позитивний відгук і у партнерів по сцені, й у глядачів.

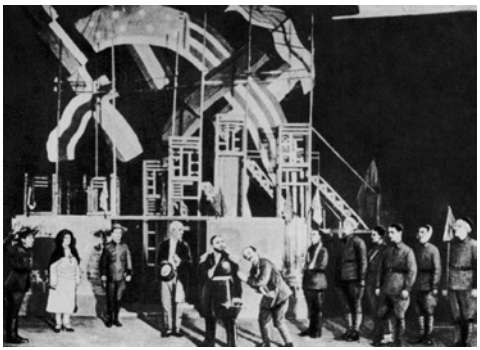
Уведення цих персонажів у сценічну дію дозволило режисеру урізноманітнити подієвий ряд, упорядити сюжет потрібними ідейними наголосами і додати змістовного об'єму багатоосібним епізодам. І це за умови,

---

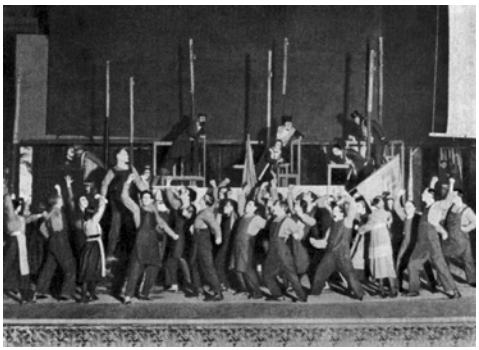
манерою рухатися (ніби проти сильного вітру) змушував глядачів відчути, що епізод зустрічі Джіммі з більшовиком Калінкіним відбувався на далекій російській півночі, лютої морозної ночі, під час буревію.

[1] Мабуть, насамперед до цього моменту пасували слова Василя Хмурого, якими охарактеризовано образ Джіммі, створений Гірняком: «Гірняків Джіммі Гіггінс написаний ліричним олівцем. Опоетизований. Теплий. Зігрітий любов'ю. Не Джіммі Гіггінс, а Джіммі. Образ усіх Джіммі, що в Америці, Англії, Франції, Німеччині, Італії <...> / *Хмурий В.* Йосип Гірняк: етюд / *Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Є.* В масках епохи / передмов. Ю. Дивнич. — Мюнхен, 1948. — с. 32.

1

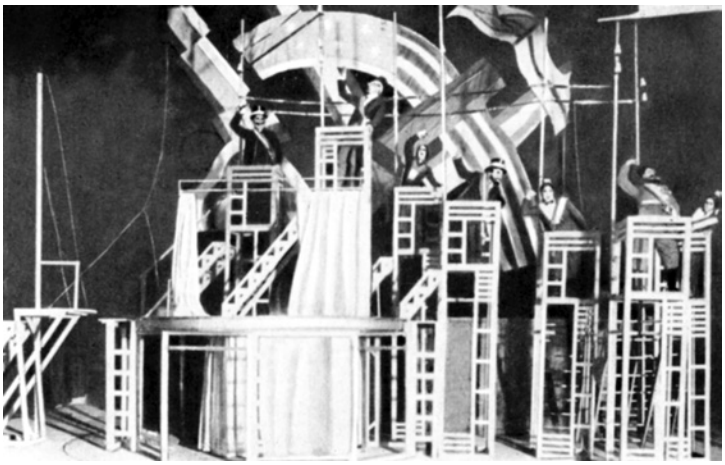


2



3

4



«Джіммі Хіггінс»
за Е. Сінклером.
Мистецьке об'єднання
«Березіль», 1923

1. Сцена мітингу
2. Сцена у шпиталі
3. Сцена з вистави
4. Європейсько-
Американський концерт

що масовка вистави відзначалася більшою індивідуалізованістю, її учасників можна було вирізнити за віком, зовнішніми прикметами, статтю. Відтак, стосунки головного героя із масою нині повноправно формували ідейну ось усього дійства[1]. «Постановка "Джіммі Хіггінс" дотепер лишається найяскравішим зразком "конструктивного" методу ставлення. Саме — методу, а не тільки матеріального оформлення, бо конструктивність вистави не в її зовнішності, не в "конструкціях", а в принципах побудови й перетворення змісту, де "конструкція" є лише допоміжним засобом. Основа вистави — маса, що діє колективно, але не "скопом". Оце ламання старого театрального "гурту" і перетворення його на організовану масу, де в загальному колективному (не зовні, а істотно) ритмі індивідуалізовано кожну сценічну постать, — це чи не одне з найбільших творчих досягнень вистави», — слушно наголошував Юрій Смолич[2].

Маса цього разу діяла у двох планах: реальному — як робітники і вояки, та ірреальному — як персоніфікація мук Джіммі під час тортур, як уособлення його свідомості та споминів. В останній сцені закатований американською контррозвідкою, Джіммі (А. Бучма, Й. Гірняк) божеволів від тортур і починав марити. Кульмінаційної миті він хапався за мотузку, що «моментально переносить його на середину сцени, де на авансцені є маленька площадка, оточена гуртом людей. Він опустився в інші часи, в минуле… Люди у темряві, чути тільки їхні голоси: "Джіммі, що таке?", "Куди тебе ведуть?", "Що з тобою буде?". Це голоси не привидів, не тіней, вони — в дії, це ніби робітники. Ось вони відходять у глибину, у темряву, але їхня присутність триває. В освітленого Джіммі відчувається яскраве усвідомлення дійсності. Шнур перекидає його знову на станок. Знову допит, але Джіммі уявляє собі, що він покинув своє тіло, його немає. Тільки думки його доносяться від гурту людей у темряві»[3]. Із незграйного хору гарячкових, хворобливих,

---

[1] «Нова постановка Курбаса "Джіммі Хіггінс" не тільки стверджує досягнення, зроблені "Газом", а це й значний крок наперед, як у розумінні театральної майстерності й використання нових театральних методів, а також уже зовсім чіткої постановки соціальних проблем», — зокрема йшлося у відгуку на виставу кореспондента газети «Більшовик» / *Граділь Я.* «Джіммі Хіггінс» / Я. Граділь // Більшовик. — К., 1923. — 22 листопада.

[2] *Смолич Ю.* Про театр […]. — с. 105.

[3] *Гірняк Й.* Спомини […]. — с. 183. Неодноразово згадуваний у театрознавчих дослідах відгук на цей епізод Осипа Мандельштама: «Я бачив злостивий за своєю

уривчастих реплік поступово виокремлювався і міцнів жіночий голос — Поліни Нятко, яка з великою емоційною наснагою читала заключний монолог, доносячи до зали провідну ідею вистави:

Я людина, я перемагаю,
Я перемагаю плоть слабу.
Розчавлюю тіло й підношусь над ним.
Я глузую з його тюрем,
З його мук, з його страхіть...
Я свобода, я розбиваю всі закони.
Я кидаю виклик всім поневоленим.
Я тріумфую, я віщую визволення
На всі часи, на всі країни
І після смерті маленького Джіммі.
Визволення, визволення, визволення![1]

Проте згідно з режисерським задумом *симфонія видовища* кодувала не на пафосній, а на приголомшливій ноті — ніби у відповідь на палкі заклики хору згори лунав моторошний божевільний сміх замученого Джіммі. Наставала мить, стосовно якої Мандельштам, не вподобавши решту побаченого, зізнавався: Бучма грає так, що мороз йде поза шкірою[2]. Бо попри точний розрахунок мізансценічних планів, попри навіть надмірну увагу до зовнішніх, формальних рис образу[3], можливо, зайву

розсудливістю трюк: актор Бучма (Джіммі) переправлявся на канаті з американської катівні у натовп, який зображував колектив. Канатна переправа — Джіммі черпає розраду у колективі — і повертається до катівні. Шалено точно, а тому шалено нудно» (*Мандельштам О.* «Березиль» (Из киевских впечатлений) / *Мандельштам О.* Слово и культура [...]. — с. 231), — на нашу думку, доводить лише те, що навіть найвигадливіша мізансцена, вирвана з контексту вистави (поет був присутній на прощальному вечорі перед від'їздом театру до Харкова, де було представлено уривки з кількох спектаклів), може справити зовсім інакше, аж до протилежного, враження.

[1] *Курбас Л.* Березіль [...]. — с. 444.

[2] *Мандельштам О.* Слово и культура [...]. — с. 228.

[3] За свідченням Йосипа Гірняка, вони із Амвросієм Бучмою «були зобов'язані дотримуватись одного ритму й руху, встановленого режисером, одного рисунку жесту й одного інтонаційного звуку слова, бо найменше відхилення від режисерської

піднесеність віршованого мовлення персонажів, Курбас, як слушно зауважила Наталя Кузякіна, у «Джіммі Хіггінсі» «насправді не втратив здатності відчувати психологічне»[1], тож дозволяв акторам у потрібні моменти відпустити емоції на волю, існувати у ролі на високому градусі почуттів.

Ця, сказати б, активна персоніфікація сюжету вистави, радше за все, й спричинила її неабиякий успіх у пересічної публіки, яка часто, словами Курбаса, полюбляла «момент мелодраматичний»[2]. Натомість, у досвідченішого глядача «Джіммі Хіггінс» від початку викликав неоднозначну реакцію. Той же Мандельштам стверджував: «Головний натиск театру: колективна, масова дія. Усе самовладдя, увесь необмежений деспотизм сучасного режисера позначилися на "Джіммі Хіггінсі". Пересічний актор пригноблений і перетворений на сомнамбулу. Сомнамбули у прозодязі говорять співуче, простягають руки, шарахаються, метушяться, видираються на ящики, що зображують Америку, і на сходи: усе за найсуворішим, найобдуманішим планом», — і додавав, що «у Сінклері, обробленому під Толлера, українські актори задихаються, ніби труєні миші. Тут не допоможуть жодні табурети і сходи, тому що повсюди розсипаний зелений порошок літературної отрути. Український актор хоче жити і всім єством своїм ненавидить конструктивну клітку, нумеровану засідку і дуровську дресировку»[3]. Поміж київських рецензентів першого варіанту були ті, хто, відбувшись кількома загальними фразами про зміст вистави, далі зосереджувався на зіставленні двох виконавців титульної ролі.

Ситуація могла змінитися 1927 р. у зв'язку із відновленням «Джіммі Хіггінса» у репертуарі театру. Проте, складається враження, що цього разу об'єктивній оцінці суто експериментальної вистави завадив істотно зміцнілий авторитет «Березоля». Інакше не пояснити, чому, наприклад, Юрій

партитури руйнувало всю симфонію видовища і дуже складні синхронізовані компоненти цієї вистави: перехід персонажів із сцени на кіноекран, моментальне переміщення Джіммі з одного середовища персонажів і місця дії у друге тощо» / *Гірняк Й.* Спомини [...]. — с. 178.

[1] *Кузякина Н.* Становление украинской советской режиссуры [...]. — с. 38.

[2] *Курбас Л.* Шляхи і завдання «Березоля» [Машинопис]...

[3] *Мандельштам О.* Слово и культура [...]. — с. 229–230.

Борис Глаголін. 1920-і

Смолич заявив про «епохальне значіння» цієї постави «не тільки для колективу "Березоля", а й для цілого українського театру»[1].

Ретроспективний погляд на мистецький шлях театру Леся Курбаса дозволяє побачити у «Джіммі Хіггінсі» завершення певного етапу його історії — відтепер зміцніла тенденція сценічного *синтетизму* більшою або меншою мірою позначатиметься на кожній із наступних робіт майстра.

З інсценізацією іншого роману Сінклера «Вони звуть мене теслею» ("They Call Me Carpenter", 1922 р.) також пов'язана одна з найяскравіших сторінок історії *авангардного* українського театру — 20 лютого 1925 р. Борис Глаголін випустив на кін Театру ім. Франка свій, мабуть, найрезонансніший спектакль в Україні — сатиричну фантазію з теми християнства «Моб». Нагадаймо, що це була третя редакція вистави; прем'єра першої відбулася 3 травня 1924 р. у приміщенні харківського театру-цирку «Муссурі», другої — у червні 1924 р. у Москві. Така прихильність до одного тексту наводить на думку, що саме із сінклерівським твором Глаголін пов'язував найповноціннішу реалізацію омріяної ним ідеї *християнського театру*[2], яка,

---

[1] *Смолич Ю.* Про театр [...]. — с. 104.

[2] Перші спроби Глаголіна у стилістиці, більше за інші характерної для *ритуального* театру, припали на сезон 1917/1918 рр. — перебуваючи разом із Є. Валерською у складі харківської трупи І. Новаченка, він здійснив у театрі «Муссурі» постановку містерії «Знову на землі» за п'єсою французького натюриста Сен-Жоржа де Буельє «Король

щоправда, так і залишилася невтіленою[1].

без вінця», де «соціалістична драма», поєднана із темою другого пришестя, інсценізувалася як «літургійний акт» // К бенефису Б. С. Глаголина // Жизнь России. — Х., 1918. — № 6. — с. 4. Про виставу майже не залишилося свідчень, наявні стосувалися сценографічного рішення, що належало членам харківської авангардистської групи «Спілка семи» Борису Косарєву та Володимиру Бобрицькому. Сценічний простір вони задумали як динамічну структуру, трансформовану за допомогою композиційних елементів — «тривимірних конструкцій», і пов'язану з ними «задньою площиною» // *Бобрицкий В.* К грядущему строительству театра // Пути творчества. — Х., 1919. — № 1–2. — с. 29–30. Коли розсувалася завіса, замість «нутрощів невеликого будиночка у передмісті» глядачі бачили композицію з найпростіших геометризованих об'ємів, ширм та сходів. У другому акті усю ширину сцени займали триступінчаті сходи, які продовжував живописний задник. Писана сажею по чистому неґрунтованому сірому полотну завіса зображувала «вид на Париж із заміських пагорбів» // *Бобрицкий В.* К постановкам мистерии Буэлье и Бранда / Семь плюс три. Иллюстрированный альманах. — Х., 1918. — с. 53. Почленований, розкладений на формальні складові міський пейзаж прочитувався у стінах, вікнах, дахах, димарях і заводських трубах, клубах диму, водостоках, рекламних вивісках / *Чечик В.* Борис Глаголин и харьковские художники «Союза семи» (1917–1919) / Валентина Чечик // Авангард и театр 1910–1920-х годов [...]. — с. 55–56. За твердженням авторки допису, в організації сценічного простору містерії «художники наблизилися до екстерівської сценографічної "формули", уперше втіленої київською художницею у постановці "Фаміра-кіфаред" за п'єсою І. Ф. Анненського у Камерному театрі О. Я. Таїрова (1916)». Хоча самі мистці пов'язували свої «сценографічні інтерпретації, які перетворили сценічний майданчик харківського театру восени 1917 р.», із «творчими принципами і новаторськими відкриттями» Едварда Гордона Крега // Там само. — с. 56.

Далі Глаголін зрежесирував «Суд святого Антонія» Моріса Метерлінка та «Благовіщення» Поля Клоделя у «Камерному театрі» Віри Барановської. 6 травня 1919 р. він випустив на кін харківського Першого радянського драматичного театру широковідому драму Євгена Чирикова «Євреї», перероблену ним у дусі боротьби не лише з антисемітизмом, а й релігійним фанатизмом. З цією метою режисер увів у дію образ Христа, який втілив сам. 1920 р. він зібрав в Одесі власну трупу, презентувавши публіці міського скейтінг-рингу «Колізей» виставу «Життя Ісуса Христа», де грав роль Спасителя, а Валерська — Марію Магдалину // *Галицкий В.* Театр моей юности [...]. — с. 154. Того ж року Глаголін зняв фільм під красномовною назвою «Друге пришестя Христа», який, радше за все, було заборонено // *Иванов В.* Три жизни Бориса Глаголина. Жизнь вторая / Владислав Иванов // Авангард и театр 1910–1920-х годов [...]. — с. 13.

[1] Автор допису наводить слова Глаголіна з його книги «Исповедь актера», яку той на схилі віку надрукував у Голівуді: «Мрія про Християнський Театр залишилася

Перша версія, явно зроблена поспіхом за участі випадкових для режисера виконавців із заїжджого театру «Красный факел», а тому «незлагоджена» і «розтягнута» (тривала до третьої години ночі), не була сприйнята харківською публікою і викликала здебільшого негативну реакцію критики. Зосібно рецензент газети «Коммунист», зіставляючи її з *франківською* редакцією, згадував: «Ми бачили попередню постановку "МОБ'а", показану у травні минулого року у театрі кол. Муссурі. Якщо навіть з боку частини театральної критики було висловлено думку, що постановник просто "нагло обдурює публіку", то годі казати про театрального глядача, наразі не обізнаного із надзвичайними можливостями лівого фронту мистецтв. Глядач не сприймав і до певної міри навіть не хотів сприймати все-таки цікавий, але не в усьому цілісний спектакль»[1].

Судячи зі споминів режисера Георгія Крижицького, різноманітних цікавинок у глаголінській виставі справді не бракувало: сценою котилося справжнє авто, кін осяювався вогнями реклами, дія час від часу переривалася побудованими на манер брехтівських зонгів коментарями на злобу дня дивакуватого персонажа на ім'я Релфус[2]. Однак навіть попри наперед задану пунктирність мізансценічного малюнку, попри декларативну відмову від *«психологічного» шаблону*[3] в акторській передачі характеру

невтіленою. І це попри те, що революційний час був певною мірою сприятливий — за гідного справжнього артиста ризику» // *Иванов В.* Три жизни Бориса Глаголина. Жизнь вторая [...]. — с. 16.

[1] *Соловьев А.* Державный театр им. Ив. Франка. «МОБ» / Алексей Соловьев // Коммунист. — Х., 1925. — 22 февраля (№ 43). — с. 5.

[2] Перебуваючи в Одесі, у зв'язку з ювілеєм старого суфлера М. Самарова Глаголін «виступив з пропозицією не про відміну суфлера, але із закликом... посадити його за режисерський пульт, звідки він, явний і для публіки, диригуватиме і колективом глядацької зали, наперед вказуючи йому його співтворчий шлях» // *Крыжицкий Г.* Дороги театральные / Георгий Крыжицкий. — М.: ВТО, 1976. — с. 145. Релфус, тобто суфлер навиворіт, мав завадити «умисній плавкості й неперервності вражень зі сцени, вносячи у них навмисні дисонанси, зриваючи пустоцвіті ілюзії театру і тим збуджуючи апетит публіки до справжньої правди і театралізуючи життя», — так пояснював Глаголін сенс уведення цього персонажа зокрема у постановки інтермедій Сервантеса «Саламанкська печера» і «Театр див» за участі у цій ролі «рудого клоуна» / *Б. Г.* [*Борис Глаголин*]. К юбилею суфлера / Борис Глаголин // Театруда. — Одесса, 1921. — № 1.

[3] *Глаголин* о «МОБ'е» // Театральная газета. — Х., 1924. — 13–19 мая. — с. 1.

персонажа запевнення цитованого вище рецензента у *лівому* спрямуванні режисерської концепції не переконують — адже Глаголін і тут не відступив від своїх *християнських претензій*, вклавши основний зміст сценічного твору в образ Христа, якого зіграв сам. Хіба що на оточення Ісуса він поглянув не *по-християнські* — використавши у назві п'єси американський сленг, *ніби кинув камінь* у грішників. Утім, теорія *героя і натовпу*, що спрямовувала *християнські задуми* артиста[1], знайшла у першій редакції доволі примітивний, поверховий вираз. Ізмаїл Уразов із цього приводу висловився так: «У переробці "Б. Г." <...> капіталістичного ладу, по суті, немає. Викиньте випадкових й чисто театральних гротескових персонажів — поліціантів, ледь-ледь зміниться п'єсу, навіть перенесіть її дію до Радянської республіки, — і п'єса все-таки залишиться. Постановка лише підкреслила тенденцію п'єси. Був правий і справедливий Христос, щирий мученик, який збуджував симпатії глядачів. Христос не церкви, але євангелія і поетів, — раціоналізований "соціал-Христос" у сучасній трактовці — одна зі спроб виправдання християнства, метафізичний образ <...> Навіть темп вистави було взято не за "Америкою", а за Христом. І потім, якось так виходило, що решта — це — між іншим, це — канва, і що п'єса лише випадково названа "МОБ", — чернь, наволочь, не Христос <...>»[2].

---

[1] *Иванов В.* Три жизни Бориса Глаголина. Жизнь вторая [...]. — с. 20.

[2] *Уразов И.* «МОБ» / Измаил Уразов // Коммунист. — Х., 1924. — 8 мая (№ 104). — с. 3. Схоже, у другій (московській) редакції Глаголін, принаймні до певної міри, врахував тогочасні антирелігійні стандарти — у наведеній російським театрознавцем єдиній рецензії на виставу читаємо: «Залишивши у центрі п'єси Христа з його ідеалістичними поглядами (інакшим бо і не може бути Христос), Глаголін показує крах цього ідеалізму і протиставляє Христу — людину, революціонера Кольберга, який не вірить у мирну перебудову капіталістичного суспільства силою євангельських текстів. І Христос у фіналі глаголінської п'єси йде, зрікається "грішної" землі; жити залишається Кольберг; людина, готова до боротьби, готова йти до кінця». Проте насамперед рецензента вразила *винахідливість* режисера, який цим спектаклем «випередив, можливо, багатьох визнаних новаторів»: «У постановці "МОБ'а" Глаголін впритул наблизився до накресленої, у процесі розвитку сценічного конструктивізму, проблеми рухомої конструкції, до проблеми *переміщення сценічних планів*. Цю проблему він намагався вирішити, й у макет "МОБ'а" був уведений майданчик, що у потрібні за ходом дії моменти викидався наперед майже на два плани і наближував актора до глядацького плану так, як це робиться, скажімо, в кіно. Крім того, у макет "МОБ'а" була

1

2

«МОБ» за Е. Сінклером.
Театр ім. І. Франка, 1925

1. Христос — К. Кошевський
2. Афіша вистави

Аби представити на початку 1925 р. третю редакцію сінклерівського твору, Глаголін вніс кілька неістотних доповнень до апробованого у московській версії літературного сценарію, але водночас зберіг увагу до технічного оснащення сценічного дійства. Газета «Коммунист» повідомляла: «П'єсу "Христос у Вестерн-сіті" ("МОБ") буде подано у новій постановці у театрі Держдрами зі значно зміненим текстом[1], причому постановником Б. С. Глаголіним враховані усі вказівки харківської преси. У конструктивну установку худ. Хвостова уведено механізований міст,

введена ціла система складених ширм, котрі дозволяли показувати актора на повний зріст, до пояса або затуляли його по плечі. Далі, у постановку "МОБ'а" були введені "*живі каріатиди*", які підтримували сходи або майданчики, де розвивалася дія. Ці "живі каріатиди" брали участь у дії, реагували на все, що відбувалося на сцені, і, таким чином, у спектаклі "МОБ'а" жили і діяли речі як такі. Уведені були у постановку "МОБ'а" також і *світлові рухомі декорації*. За допомогою транспарантів, прожекторів і проекційних ліхтарів було створено ціле місто, на тлі якого розгорталася п'єса», — захоплено перераховував оглядач технічні нововведення режисера // *Апушкин Як.* Б. Глаголин — «МОБ» пьеса-постановка / Яков Апушкин // Новая рампа. — 1924. — 22–27 июля (№ 6). — с. 14 / *Иванов В.* Три жизни Бориса Глаголина. Жизнь вторая [...]. — с. 21–22. На жаль, широкого розголосу, на який вочевидь сподівався режисер, московська версія не набула.

[1] Йшлося про інсценізацію Д. Тальникова, на якій була побазована харківська вистава 1924 р.

збудований за проектом інж. Ейгена. Ця п'єса з американського життя репетирується і піде під акомпанемент гармоніста Стрельникова у супроводі частівок Жгута. З метою посилення звуку голосів, в інтересах дикційної чіткості до вистави "МОБ" будується резонатор, що куполом обніматиме усю авансцену. Фотознімки до п'єси виробляються у ВУФКУ на заводі ВЕК, у зоологічному саду та ін. місцях. Поміж кадрів будуть види Нью-Йорку»[1].

Оформлення Олександра Хвостенка-Хвостова відзначалося однаково яскравими художніми і технологічними рисами, являючи собою наступний приклад стилістики *сценографічного експресіонізму*. «Хвостов створив своєрідний регулятор — пряму й дуже міцну за конструкцією ферму рухомого мосту ("міст над прірвою", — відчував глядач), що правив за майданчик для гри й опору для кіноекрану, — зазначав сучасний дослідник. — Проект сценічної конструкції художник викреслив на міліметровому папері, як інженер. Він підкреслив чітку ритміку типових елементів мостової споруди <...> та її матеріальність, виражену блискучо-чорним кольором фарби»[2]. «Спеціальним, досить складним спорудженням, увесь сценічний майданчик так улаштовано, що дія одночасно може відбуватися в кількох місцях, — описував просторове рішення очевидець спектаклю Ісак Туркельтауб. — У центрі конструкції — рухливий міст. Міст використано так, що окремі його кутки являють собою і храм Христа, і спальню мільярдера, й інші місця дії. Майданчик під містком використано для сцен на вулиці, у кіно-фабриці, в інституті краси»[3]. Виходить, що насамперед інженерна споруда виконувала утилітарну функцію — своїми обертами зазначала зміну місця дії тих тридцяти епізодів, з яких складалася глаголінська сценічна композиція. Проте, за словами іншого свідка вистави, впродовж дії складалося враження, що сцена «<...> вся жила, вся діяла — опускалася, злітала, вигиналася, висувалася: ніби хамелеон, міняла забарвлення і, ніби жонглер,

---

[1] К постановке «Христос в Уэстерн-Сити» в Держдраме // Коммунист. — Х., 1925. — 12 февраля. — с. 6.

[2] *Олександр Хвостенко-Хвостов.* Сценограф. Живописець. Графік: зб. ст. / упоряд., вступ. ст. Д. Горбачов. — К.: Мистецтво, 1987. — с. 18.

[3] *Туркельтауб І.* Нова постановка в Харківському театрі ім. І. Франка. «Моб» / Ісак Туркельтауб // Глобус. — 1925. — № 6. — с. 144.

скидала, витягувала, розкидала людські тіла»[1]. Тобто *суто інженерну конструкцію* Хвостенка-Хвостова[2] режисер гранично *театралізував*: наситив її грою різнокольорового світла, змусив рухливу частину у деяких мізансценах «гвинтом входити у глядацьку залу», задіяв її в акторських трюках (так, самотня Мері Магн — Валентина Варецька сходила на міст, зупинялася там на мить і раптом, розкинувши руки, зринала у порожнечу), й у такий спосіб сценографія тут ніби «примножувала» і «перемагала» простір кону[3].

За антибуржуазним пафосом і провідними засобами його вияву *франківська* версія «МОБу» упосліджувала *московську*. «Христос сходить з ікони в церкві й поринає у вир Нью-Йоркського життя. Він бачить державу, побудовану на його навчанні, бачить казкову розкіш, а поряд з нею бідноту і злидні, він бачить шалену гонитву за грошима — і все це як надбудова до його навчання. А коли він робить спробу проповідувати своє дійсне вчення — його приймають за божевільного і богохульника, майже злочинця, навіть виганяють із церкви, збудованої в ім'я його», — роз'яснював основну сюжетну лінію спектаклю Ізмаїл Уразов[4]. Ісус (К. Кошевський) знову уявлявся еталоном усіляких чеснот, носієм найвищих моральних якостей, зрозуміло, викликаючи симпатії глядацької зали. Як і минулого разу, важко було побачити гідного опонента в Кольбергу (М. Пилипенко), «вся революція якого виявляється у тому, що він пишно балакає і кидає бомби»[5], знищуючи усіх живих довкола — і правих і винуватих. Однак за загальним враженням третя версія «МОБу» відрізнялася від двох минулих — неймовірно висока (й не лише для тогочасного українського театру) технічна оснащеність спектаклю і логіка формальних пошуків таки істотно притлумили вочевидь важливий для режисера релігійний сенс сценічного дійства[6].

---

[1] *Станкевич Ал.* Держдрама. «Христос в Уестерн-сити» / Ал. Станкевич // Вечернее радио. — Х., 1925. — 21 февраля.

[2] *Коваленко Г.* Театральний конструктивізм 1920-х років [...]. — с. 322.

[3] *Станкевич Ал.* Держдрама. «Христос в Уестерн-сити» [...].

[4] *Уразов І.* «Христос в Уестерн-Сіті» / Ізмаїл Уразов // Нове мистецтво. — 1925. — № 5. — с. 9.

[5] *Туркельтауб І.* «Моб» в Держдрамі / Ісак Туркельтауб // Вісті ВУЦВК. — 1925. — 22 лютого.

[6] *Иванов В.* Три жизни Бориса Глаголина. Жизнь вторая [...]. — с. 27. Боротьбу російської та української критики з християнським забарвленням глаголінських вистав

засвідчувала й випущена на кін Театру ім. І. Франка 22 листопада 1924 р. переосмислена режисером відповідним чином «Свята Іоанна» Бернарда Шоу. «Наскільки чудова і бездоганна гра франківців у “Св. Іоанні”, настільки ж неправильне і, мабуть, навіть неприйнятне для нас трактування режисером п’єси, — заявляв рецензент газети «Коммунист». — <...> Взагалі, бога виявилося в інтерпретації режисера більше, ніж було у задумі автора... Провівши героїню, крізь усю п’єсу віруючою у божественний задум своєї місії, режисер не зміг впоратися із цим клерикалізмом у двох останніх сценах, і Іоанна Бернарда Шоу так і залишається в уяві глядачів якимось втіленням релігійної пропаганди <...> Сама постановка вельми цікава, і її сміливість почасти затуляє хибну інтерпретацію героїні. У конструкцію введені живі тіла — “піт і кров” селян. Оригінальні святі, які ловлять рибку у каламутній воді (буквально). Чудово прописана сцена суду — найзахопливіша у п’єсі. Але і тут автор, безперечно, мав на увазі сучасні політичні процеси (“політична необхідність” диктує спалення Іоанни)» // *Любченко М.* Держдрама. «Святая Иоанна» Бернарда Шоу / Микола Любченко // Коммунист. — Х., 1924. — 25 ноября. — с. 5. За спогадами учасника спектаклю Йосипа Маяка, режисер вигадливо обіграв оформлення сцени, створене Матвієм Драком: на карнизах собору Нотр-Дам були розташовані живі скульптури святих, що час від часу «вудили» у натовпі перехожих, а у вертикальні отвори, зроблені у підлозі сцени та чорних стінах конструкції, закладали тіла пригноблених, переважно жінок. У більшості персонажів на знак їхньої скорої смерті було загримоване пів обличчя / *Маяк Й.* На українській сцені / Йосип Маяк. — К.: Мистецтво, 1971. — с. 41. У прем’єрних показах роль Жанни Д’арк виконувала молода актриса Варвара Маслюченко, чия гра, як і вистава у цілому, захопила її майбутнього чоловіка Остапа Вишню: «Я бачу Маслюченко в екстазі Йоанни д’Арк, я бачу її прекрасну постать стрункого французького солдата-діви, я бачу її барвисту гру перед єзуїтським судом...» // *Вишня Остап.* Браво, Глаголін! Біс! / Остап Вишня // Література, наука, мистецтво. — Х., 1924. — 21 грудня. Проте, попри нарікання критики на хибний зміст вистави, «Святу Іоанну» не зняли з афіші й після від’їзду режисера з Харкова. Натомість, роль Жанни отримала досвідченіша Поліна Самійленко. Через багато років актриса стверджуватиме, що багато у чому змінила трактування титульного образу вистави: «Моя героїня була земною, зрозумілою всім. Моя Йоанна свій геніальний розум відчувала не як вісник “волі божої”, якій вона підкорялась стихійною силою свого буття. Перед постатями святих вона висловлювала свої бентежні поклики, розкривала своє серце, повне великої любові до поневоленого рідного краю <...> Тому не “відьма — посланниця диявола” лякала монахів обох ворогуючих країн, а велика сила, розум, воля дочки народу, що загрожує не тільки Англії, але й французьким панам <...> Я знімала з неї нашарування містичності і навіть те, що вважала недоречним у режисерському тлумаченні образу» / *Самійленко П.* Незабутні дні горінь / Поліна Самійленко. — К.: Мистецтво, 1971. — с. 72.

Кілька інших елементів сценічної дії також увиразнювали відмітність третьої трактовки сінклерівського роману, де Глаголін нарешті вдався до прямих ідеологічних наголосів. Скажімо, коли американський романіст надіслав із Каліфорнії радіограму, просячи пояснити *людності Харкова*, що слівце *моб* означає наволоч і ним називають *покидьків усіх класів, які утруднюють боротьбу пролетаріату*, він використав це звернення на початку вистави у кінострічці «Портрет Сінклера»: автор роману голосом актора Йосипа Маяка звертався з екрану до представників українського робітництва у глядацькій залі[1]. Або як ніколи раніше активізував комунікаційну складову дії: у партері розігрувалися інтермедії, відбувалися боксерські поєдинки, джаз-банд виконував композиції Семена Тартаковського, лунали звуки російської гармошки, аби глядач не забував, що він не в Америці, а у себе вдома[2]. Згідно з рецензентськими відгуками, харківська публіка середини 1920-х радо відгукувалася на запропоновану режисером ситуацію. «Театральний глядач наших днів готовий сприйняти і сприймає усе, талановито задумане і виконане, — стверджував зосібно кореспондент газети «Коммунист». — Він вже нічому не дивується: навпаки, його радше може здивувати відсутність нових досягнень у театральному мистецтві. Глядач сидить схвильований, готовий до того, що на його голову впаде хтось, хто перелітає крізь усю залу на дроті[3], що боксер, можливо, помилившись, а, можливо, і задля більшого пожвавлення, двигоне його шкіряною рукавичкою; він не дивується, коли вибух "динаміту" на сцені осипає його іскрами й огортає задушливим димом, коли актори, які продають в антрактах спеціально випущену до вистави "американську" газету, замість решти дають йому пачку справжніх п'ятикарбованцевих білетів, щоправда, випущених одеською міською думою іще 1917 р.»[4].

Проте, апріорі розраховуючи на глядацьку активність, Глаголін вирішив не пускати її самопливом, натомість, тримати під контролем, для чого

---

[1] *Білоцерківський Л.* Записки суфлера [...]. — с. 116–117.

[2] *Олександр Хвостенко-Хвостов.* Сценограф. Живописець. Графік [...]. — с. 18.

[3] У першому епізоді, коли голос з динаміків попереджав публіку, що «зараз прийде Христос!» і гарно вбрана жінка починала гримувати артиста Кошевського під Ісуса, зі сцени крізь залу злітала на гальорку, тримаючись за дріт, героїня Валентини Варецької — кіноактриса Мері Магн.

[4] *Соловьев А.* Державный театр им. Ив. Франка. «МОБ» [...]. — с. 5.

розсадив залою клакерів, розширив функції Релфуса (Й. Маяк, О. Ватуля) і дав йому у пару *когось з гальорки*, загримованого під *незаможника* (М. Надемський) — той привертав до себе увагу дотепними репліками та гострими запитаннями[1]. «Релфус тримав над публікою "художню диктатуру", а "доброволець" з публіки міряв усе, що діялося на сцені, на свій селянський аршин», — свідчила учасниця вистави[2]. За спогадами Маяка, їхнє перебування у просторі вистави виглядало так: «Раптом Релфус без гриму, у фрачному костюмі вискакує на авансцену з наганом у руці і стріляє в публіку… Перелякані глядачі пригинаються за спинки крісел… — Ви мені — слухати. Дивитись уважно… не спочивати! Беріть участь… Ви… Я… А то… — І знов наган. Погрозив і зник. Протягом усієї вистави я був між публікою, задавав питання і сам же відповідав, передавав і одержував записочки (звичайно, від своїх). Одну записочку тримав непомітно між пальцями і коли доторкався до руки якоїсь дівчини, ніби брав у неї, читав і, люб'язно відповівши, звертався до інших. На кожну виставу я мусив вичитувати з газет щось нове на міжнародні теми і розповідати це зі сцени. Висміював буржуазію Європи, Америки з її фокстротом (який сам же і витанцьовував), а потім несподівано з'являвся в партері, критикував автора п'єси, акторів, режисера (заздалегідь підготувавшись). З гальорки час від часу чулися критичні репліки незаможника (артист М. Надемський) на хліборобські теми. Доводилося сперечатися, не тямлячи нічого в сільському господарстві, апелювати до публіки, яка сміялася з мого незнання, заважаючи акторам грати. І так, аж доки мене в останній дії публіка за мою "критику" не ловила та не била <…> Публіка приходила на виставу по кілька разів, що побачити, почути щось нове»[3].

Слід зазначити, що уже традиційним для самого режисера, однак, недостатньо засвоєним *франківськими* акторами й наразі незвичним для тогочасної харківської публіки та критики був запропонований Глаголіним спосіб творення і репрезентації дійової особи[4]. Працюючи нині не з випад-

---

[1] Там само.

[2] Олександр Хвостенко-Хвостов. Сценограф. Живописець. Графік […]. — с. 18.

[3] *Маяк Й.* На українській сцені […]. — с. 41–42.

[4] Щодо специфічне театрального контексту, в якому Глаголін працював над третьою редакцією «МОБу», пошлемося на слова Василя Хмурого з його підсумкового нарису українського періоду діяльності російського режисера: «Глаголін — експериментатор,

ковими виконавцями, але зі сталою трупою, він прищеплював їй «навики творити тип персонажів через виявлення і поглиблення своїх індивідуальних властивостей, а не копіювати його з режисера чи десь інде», у такий спосіб поборюючи «агресивні форми театральних традицій українського дореволюційного театру»[1]. Іншими словами, режисер чекав від актора вправного виконання суто технічних завдань, зокрема характерних для футуристичного *театру дії*, як-от «жест, стрибок і біг, який замінювали міміка і слово»[2]. У свою чергу, дійство, «позбавлене психології та довірене тільки мудрості руху, тому що новий стрибок сам по собі — афоризм, сентенція, емоція»[3], з легкістю вбирало у себе найрізноманітніші прийоми образотворення — не лише сценічного, а й запозиченого з інших видів мистецтва. Так, Глаголін спробував «внести в театр взяті з кінематографа великі перші плани, шляхом висування вперед до залу глядачів акторів, які знаходилися на станках, що крутяться»[4]. А поряд *чудово подав* «рухливі натовпи — цей вищирений череп, гострий, ніби графіка Георга Гросса; цей патер із важким зобом, ці обличчя, то фанатично захоплені, то ріжучі гнівом лінчувань, такі, що здіймають кулаки на пророка; ці випещені жінки з яскравими вустами, наче на рекламах зубної пасти»[5].

Із *франківською* версією режисер нарешті домігся гучного резонансу свого сценічного витвору. «В умовах відносно спокійної органічної роботи

який з кожним своїм експериментом фіксує нове досягнення театральної форми або доводить непридатність і відкидає, щоб більше до нього не повертатися. Наш театр прийшов у революцію непідготовленим, ми б сказали, відсталим формально, щоб одразу стати фактором революційної пропаганди. А тим більше соціалістичного радянського будівництва.

Формально революція застала театр із частково застарілими формами (побутовий), напівновими (психологічний) і зі слабкими ще початками експерименталіз му (молодий театр). Глаголін же — перша постать, що прийшла на допомогу українському новітньому театрові й принесла ґрунтовні великі знання справи та майстерність її» / *Хмурий В.* Борис Глаголін в українському театрі / Василь Хмурий // Нове мистецтво. — 1926. — № 3. — с. 12.

[1] *Хмурий В.* Борис Глаголін в українському театрі [...]. — с. 3.

[2] *Соловьев А.* Державный театр им. Ив. Франка. «МОБ» [...]. — с. 5.

[3] *Станкевич Ал.* Держдрама. «Христос в Уестерн-сити» [...].

[4] *Уразов І.* «Христос в Уестерн-Сіті» [...]. — с. 9.

[5] *Станкевич Ал.* Держдрама. «Христос в Уестерн-сити» [...].

в театрі Держдрами, без поспіху, з чудовим акторським матеріалом, режисер Б. С. Глаголін зробив із "МОБ'а" справді гостре, пронизане винахідливістю і вигадкою, ефектно цілісне соціально вартісне театральне видовище», — зауважував зосібно кореспондент газети «Коммунист»[1]. Не минули увагу критики сповідувана ним *поліхудожня* ідеологія та відповідний *синтетизм* його постановочного методу. Водночас, попри захоплення невгамовною фантазією та винахідливістю режисера, більшості рецензентів і цього разу бракувало злагодженості, цілісності сценічного видовища. Найстійкішим опонентом російського режисера трохи згодом виявиться Йона Шевченко, який повністю заперечуватиме *лівизну* глаголінських вистав, відмовляючи їхньому автору в принциповості та самостійній естетичній позиції: «Глаголін — режисер — доволі цікава, своєрідна фігура. Актор і сподвижник сміливого експериментатора Мейєрхольда та відомого в Росії знавця театру Євреїнова, Глаголін пережив разом з ними захоплення і містичним символізмом і занепадно-буржуазним естетизмом і навіть "приобщился" до конструктивізму. Але коли перші дві течії залишили в душі Глаголіна нестертий слід і змішалися там у дивний аромат ладану і порнографії, від конструктивізму він узяв одне — його поверховий ексцентризм і трюкацтво. А вигадник і штукар із Глаголіна, так само як і знавець акторської техніки, віддаймо йому належне, — першорядний. Ясно, що повести театр такий режисер нікуди не міг, але навчити бути вигадливим, де треба дотепним, навчити актора живо і гостро рухатися, ефектно й яскраво подавати фразу — взагалі розворушити актора — він уповні міг»[2].

Тим часом, вистава, якою відкрився останній український період творчості режисера, — «Полум'ярі» Анатолія Луначарського (прем'єра у Театрі ім. І. Франка — 7 листопада 1924 р.; рівно за рік постановник продублював спектакль в одеській Держдрамі), навпаки, доводила принциповий характер глаголінських сценічних нововведень. Незайве також згадати, що на відміну від українських і російських режисерів, котрі з початком 1920-х наввипередки заявляли кожен про окремий постановочний метод, Глаголін не хвалився власним стилем і окрім (звісно, абсолютно не життєздатної у радянських умовах) ідеї *християнського театру*, коли

---

[1] *Соловьев А.* Державный театр им. Ив. Франка. «МОБ» [...]. — с. 5.

[2] *Шевченко Й.* Десять років українського театру / Йона Шевченко // Червоний шлях. — 1927. — № 11. — с. 215.

не роз'яснював задуми власних спектаклів і не відповідав на критику стосовно них, переймався в основному проблемами акторської творчості[1].

До роботи над нещодавно опублікованою авантюрною мелодрамою «Полум'ярі» радянського високопосадовця Анатолія Луначарського

---

[1] Зокрема у книзі «Творческие пути театра», виданій у Харкові 1917 р., Глаголін прямо називає головною перешкодою на шляху до *нової сцени* закосніле акторство дореволюційного театру: «<...> усі ми (актори — *М. Г.*) — суть частинки різних ансамблів, і кожен з нас покритий вапном, звичками працювати у своїх умовах <...> Як артист, котрий чверть століття боровся із собою, я стверджую, що найсерйознішим ворогом справжнього театру є ми, самі актори, та продажність акторської праці, бажання солодко поїсти та м'яко поспати <...> Але завжди та з різних причин продажність та акторське безвілля перетворюють театри на торгівлю прохідними п'єсами та гру без необхідності» / *Глаголин Б.* Творческие пути театра / Борис Сергеевич Глаголин. — Х., 1917. — с. 12. Кілька дописів з цієї проблематики було вміщено у часописі «Театруда», який Глаголін у 1917–1918 рр. видавав в Одесі. 1919 р. у харківському часописі «Пути творчества» Глаголін видрукував статтю «Люди труда», де знову заговорив про власне акторське кредо та про новітні засади виконавської майстерності: «Удавання акторів є лише зовнішньою та порожньою ознакою театру, а не його внутрішнім вмістом <...> Я не хочу більше брехати та "розігрувати" ролі: я зрозумів, що кожна людина може мати впродовж усього життя лише одну роль — бути самою собою. Але не до заперечення театру привело мене це прозріння, а до тих його друзів, які вже давно проголосили, що "справжні актори ніколи не вбираються у маски". Роль "самого себе" — довготривала роль, сповнена внутрішніх обмежень, перетворень нашої особистості, усіх етапів її культури, усіх падінь, смертей, усіх злетів і воскресінь» / *Глаголин Б.* Люди труда / Борис Сергеевич Глаголин // Пути творчества. — 1919. — № 1–2. — с. 12–14. Нарешті, 1922 р. в одному з найґрунтовніших дописів — статті «Жизнетворчество театра», він вкотре звернеться до цієї думки, щоправда, нині постулюючи її за допомоги улюбленого твердження всіх діячів *лівого* театру про *літературну перешкоду* вільній сценічній творчості: «<...> Театр, що проникнув в усі мистецькі сфери елементом своєї театральності, втратив власну відверту театральність та розпочав життя літературного паразита; сцена перетворилася на ілюстрацію літературного тексту та забула секрет власної філософії <...> Театр, розшифровуючи літературу, працював над штучно створеним життям, над літературним її виглядом <...> Над будовою літературною, котру театр має право використовувати як трамплін, він мусить злетіти, немов на аероплані, у сферу несказаних та іще не вимовлених слів, він мусить випромінювати енергію, яка звільняє людину від слів. Справжній театр, згідно з Островським, виробляє відчуття, і це відчуття є початком перебудови душі, тобто її впорядкованості <...>» / *Глаголин Б.* Жизнетворчество театра / Борис Глаголин // Театр. Литература. Музыка. Балет. Графика. Живопись. Кино. — 1922. — № 8–9. — с. 8–9.

Глаголін узявся через два роки після оприлюднення цитованого вище програмного допису «Жизнетворчество театра». За автором, дія п'єси відбувалася у Седьмиграді — столиці умовної балканської країни Білославія, де очолені есером Рагіним білоемігранти змовлялися проти більшовицької Росії. Їхнім планам намагався зашкодити революціонер Руделіко, він же — червоний агент Роман Агабеков. Жертвою цього протистояння ставала актриса і кокотка Діана де Сегонкур: закохавшись у Агабекова, вона гинула від руки Рагіна. «Учасниками неймовірних подій, що тут розгортались, були таємничий агітатор, міжнародний комуніст Агабеков, який переховувався під іменем Руделіко (та іншими іменами), його помічник, матрос Влас Перебій, Діана де Сегонкур, французька актриса, яка була втягнута у революційну роботу і віддала життя за Руделіко (у фіналі з'ясовувалося, що вона з простого люду, дочка пралі), російські білоемігранти-сищики, які намагаються піймати Руделіко. Перевдягання, погоні, пристрасне кохання на тлі наростання повстання пролетаріату...», — з відчутною іронією коротко переказував зміст цієї посутньої пародії на *політичний трилер* Владимир Галицький[1].

Глаголін почав із того, що вирішив надати карколомному сюжету п'єси документального підґрунтя. З цією метою Рагіна уподібнили запеклому борцю із більшовизмом Борису Савинкову, процес над яким саме влітку 1924 р. тривав у Москві. Розпалюючи водночас інтерес публіки до гаданого спектаклю, газета «Коммунист» повідомляла за кілька тижнів до прем'єри: «Правлінням Держдрами надіслано запит тов. А. Луначарському щодо дозволу зіставити в його п'єсі "Полум'ярі" соціаліста Рагіна з Борисом Савинковим і про введення до слів Рагіна справжніх висловів Бориса Савинкова на суді»[2]. Наркомівський дозвіл було отримано, проте, Глаголіну цього було не досить — окрім використання виступів обвинуваченого під час судових засідань, він зафільмував на студії ВУФКУ епізоди з минулого Рагіна та його нинішнє перебування у тюремній камері[3].

---

[1] *Галицкий В.* Театр моей юности [...]. — с. 156.

[2] В Держдраме // Коммунист. — Х., 1924. — 11 октября. — с. 5.

[3] «Таких камер, яку нам показали на екрані, у радянських будинках примусових робіт нібито вже немає», — невпевнено прокоментував цей епізод Туркельтауб / *Туркельтауб И.* Укрдерждрама. «Поджигатели» / Исаак Туркельтауб. — Театральная газета. — Х., 1924. — 18–24 ноября. — с. 3.

1

2

3

«Полум'ярі»
А. Луначарського. Театр
ім. І. Франка (Харків), 1925

1, 3, 4. Сцена з вистави
2. Діана де Сегонкур —
В. Варецька

4

Глаголінська спроба розповісти про нашумілий процес «шляхом кіноекрану» і у такий спосіб «розширити можливості п'єси» викликала схвалення критики, тим паче, що, за словами московського рецензента, «у режисера кіно не ілюструє, але підготовлює та продовжує сценічний акт»[1]. Винахідливість та вправність, з якими він користувався з екранних можливостей, доводили окремі негативні персонажі, шаржованим гримом і ламаною пластикою уподібнені до героїв *німого* кіно, фінальна сцена пожежі, але насамперед — вступний епізод, де екраном у напрямку глядацької зали мчало авто із головними героями. Ледь не останньої миті, коли шокованій публіці здавалося, що воно ось-ось вріжеться у передні ряди партеру, екран злітав угору, а справжній автомобіль, ніби зірвавшись із нього, виїздив на кін і різко гальмував на авансцені.

Загалом Глаголін у «Полум'ярах» вкотре поводився із публікою так, ніби перед тим начитався опусів Марінетті: глядачів амфітеатру навмисне лякали голосним грюканням у двері лож, у фіналі партер заволочував дим, а між кріслами бігали актори зі смолоскипами, *підпалюючи* глядачів. «Перший удар, завданий глядачу, одразу й приголомшує. Постріл у віконне скло ресторану, постріл у відповідь — у публіці, фігура кокотки, що повисла у повітрі, дика, майже маячлива фантасмагорія, жива лялька — офіцер Конраді починає грати справжньою лялькою»[2], — цими та багатьма іншими не завжди безпечними трюками, перетвореннями предметного ряду, сценічними провокаціями режисер знову змушував глядацьку залу хвилюватися, тривожив її, виводячи зі спокійно-споглядального стану. Нині навіть чотириповерхову сценічну конструкцію Глаголін використовував зі схожою метою[3]. «Давши підвісний майданчик, його повітряністю режисер надав діалогам якоїсь летючості. Інтрига п'єси завдяки цьому розширюється і самим своїм видовищним боком хвилює глядача», — заявляв після гастрольного перегляду кореспондент московського «Нового зрителя»[4].

---

[1] *П. Ж.* О постановках Б. С. Глаголина / П. Ж. // Новый зритель. — 1925. — 17 марта. — с. 12–13.

[2] Там само.

[3] В афіші спектаклю автором сценографії зазначено українського художника Матвія Драка, який тоді працював у Театрі ім. І. Франка. Проте, судячи зі спогадів сучасників, оформлення «Полум'ярів» придумав сам Глаголін.

[4] *П. Ж.* О постановках Б. С. Глаголина [...]. — с. 13.

У пролозі на невеликий дерев'яний поміст, що гойдався вгорі на металевих тросах, видиралися захмелілі жандарм та арештант. Ледь тримаючись на ногах, щосекунди хапаючись за дроти, аби не впасти згори, вони теревенили про щось своє, тоді як публіка внизу, завмерши від страху, спостерігала за їхніми п'яними кульбітами. Далі на сцені у променях прожекторів з'являлася сліпуча Діана де Сегонкур (Валентина Варецька), вгорі вмикалася вивіска «Кафе-ресторан», і сама собою, наповнюючи залу ароматом ігристого, гучно вистрілювала корком велика пляшка шампанського...[1]

«Плоди напруженої творчості та колосального почуття театру» — придумані Глаголіним мало не для кожного сценічного епізоду «десятки дрібниць», які, однак, «ув'язувалися в єдину загальну картину», на переконання постійного оглядача українських вистав російського режисера, створювали потрібний ефект — а саме, відволікали увагу глядача від власне драми Луначарського — чергової *салонної* п'єси на революційну тему. «І текст п'єси, до речі — ідеологічно далеко не безсумнівний — тут так розчинений у привнесеннях, у суто сценічному трактуванні, що можна говорити про те, що ми бачили дію, чудове видовище, але не "Полум'ярів"», — констатував Ізмаїл Уразов[2]. Проте сперечатися із можновладним автором або відверто суперечити більшовицькому ідеологічному канону Глаголін вочевидь не збирався. «Центр ваги перенесено на революційну боротьбу — вона не на сцені, але десь тут, близько, вона повсякчас відчувається; центром уваги стає маса, що виривається на сцену у 3-й картині. Ця картина (таверна, мітинг) особливо добре прорублена. Перед глядачем справді революційна маса, а не актори. Ця маса живе, хвилюється, діє поза завданням автора, і зала зростається із нею. Маса затуляє собою гру окремих виконавців — цього і треба у такій п'єсі», — читаємо в іншому відгуку[3].

Фінал вистави — уявний революційний апокаліпсис — Глаголін також вигадав сам. «Тут вперше використані, як засіб впливу на глядача, промені прожекторів, що турбують і бігають залою. І коли бачиш на сцені запалені вогні, дим, що стелиться, кіно-фільму палаючих міст, — не одразу

---

[1] *Білоцерківський Л.* Записки суфлера [...]. — с. 250.

[2] *Уразов И.* Открытие сезона в Держдраме. «Поджигатели» А. В. Луначарского / Измаил Уразов // Коммунист. — Х., 1924. — 11 ноября. — с. 5.

[3] Франковцы в Держдраме // Коммунист. — Х., 1924. — 16 ноября. — с. 4.

здивовано помічаєш, що у цій масовій сцені техніки та речей — усього двоє людей», — захоплено ділився враженнями від заключного епізоду Уразов[1].

На його переконання, «Полум'ярі» були першою виставою, де Глаголін виявив «рідкісну майстерність мізансцени та виключне вміння вижати максимальне з актора. Актори театру Франка стали просто невпізнанними. Глаголін їх переродив»[2]. Зрозуміло, малася на увазі безпрецедентна для цього театру гідна фізична форма виконавця, його технічна і хореографічна вправність. Акторська психологія бо цікавила режисера в останню чергу, натомість, мало не на перший план, принаймні у деяких сценах, виходила фізіологічна привабливість актора — Глаголін однаково пристрасно естетизував як *еротичний*, так і *квазіреволюційний* компоненти дійства.

Зі свого боку, Ісак Туркельтауб — явний прихильник традиційного (себто переважно *акторського*) театру, для початку відрекомендувавшись *відомим супротивником* російського постановника, далі визнавав, що його «підкупила» третя картина, в якій «режисер виріс у крупного майстра», і що «сцена у таверні, масова сцена мітингу, сцена матроса з Ріретою, Діани з Агабековим і з Радіним у барона та в останній картині, — все це місця, які почасти можна сміливо назвати сценічним шедевром». Тож суто режисерський *франківський* спектакль змушував його «примиритися з ним, як із постановником, та щиро кричати: "Браво, Глаголіне, браво!..."»[3].

Рівно за рік «Полум'ярами» стартувала одеська Держдрама. Здається, дебюту у місті жодного іншого театру не приділялося стільки уваги — до відкриття першої стаціонарної української сцени долучилися не тільки її керівники (директор Борис Стах та художній керівник Марко Терещенко), а й представники міських партійних, освітніх та наукових кіл, а також одеської філії літературно-мистецького угруповання «Гарт», за сумісництвом очолюваної завлітом театру Іваном Микитенком. Глаголін теж взяв участь у цій кампанії: добре знаючи, як сильно місцева публіка полюбляла усе яскраве та екстравагантне, насамперед закордонні технічні новинки, він саме на цій пристрасті побудував стратегію налагодження стосунків між гаданою публікою і театром. «Проїжджаючи Дерибасівською

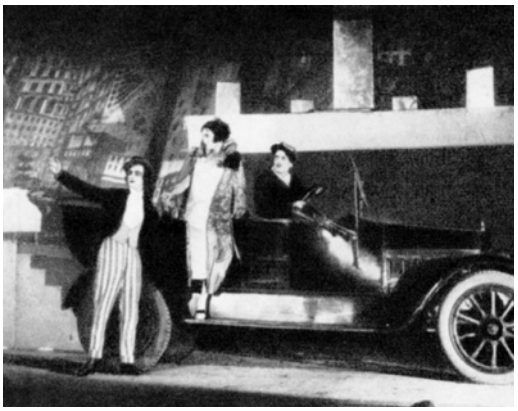
---

[1] *Уразов И.* Открытие сезона в Держдраме [...]. — с. 5.

[2] Там само.

[3] *Туркельтауб И.* Укрдерждрама. «Поджигатели» [...]. — с. 3.

1



2

«Полум'ярі» А. Луначарського. Одеська Держдрама, 1925
1. Сцена з вистави. 2. Рудоліко — К. Блакитний, Діана — Н. Ужвій, Власик Перебій — Ю. Шумський

на своєму єдиному тоді у місті "Роллс-Ройсі", він щоразу розігрував одну й ту саму сцену. Він зупинявся у місцях найбільшого скупчення людей і починав порпатися у моторі, збираючи довкола себе натовп. Коли вони допікали його своєю цікавістю, Глаголін виголошував кілька фраз про те, що, мовляв, тут нема чого збиратися, ніякого дива не станеться. А от якщо вони хочуть побачити щось надзвичайне, нехай приходять на прем'єру "Полум'ярів"»[1].

Попри запевнення Марка Терещенка в оригінальності одеської версії[2], післяпрем'єрні рецензії доводили протилежне. Принаймні, ті моменти, що особливо вразили публіку у харківському спектаклі, режисер зберіг для одеського кону. Як і минулого разу, символізуючи розкішне

[1] *Голота В.* Театральная Одесса / Владимир Голота. — К.: Мистецтво, 1990. — с. 172–173.

[2] «7 листопада — у день 8-ої річниці Жовтневої революції — буде засновано Одеський державний український театр. Саме засновано, а не відкрито на зимовий сезон. Український театр засновується назавжди. До відкриття готуються у постановці Б. Глаголіна "Полум'ярі" А. В. Луначарського (з уведенням у дію кіно та оригінальним сценічним монтажем) і "Мандат" Н. Р. Ердмана (вперше постановку в українському театрі буде дано в Одесі). Жодні копії у нас не матимуть місця. Так, наприклад, ми не повторюємо навіть минулорічної харківської постановки Б. Глаголіна "Полум'ярі". Глаголін проробляє одеську постановку абсолютно по-новому» // Как мы будем работать [...]. — с. 5.

закордонне життя, тлом сценічним подіям слугували зображення великого європейського міста, так само з «глибини темної сцени, крізь розчинені з вулиці ворота, прямо в зал, із засвіченими фарами, голосно сигналізуючи, мчав автомобіль. Схопившись за бильця крісел, притиснувшись до них спинами, ошелешені глядачі затримували подих. За хвилину сцена була залита світлом, машина стояла перед самою рампою, від руля з білозубою усмішкою вискакував матрос Власик — Ю. Шумський і з вишуканою аристократичною спритністю відкривав задні дверцята. З машини виходив полум'яр Руделіко — К. Блакитний, елегантно простягав руку, спираючись на яку, з авто величаво ступала на землю граціозна дама — Діана де Сегонкур — Н. Ужвій у розкішному манто»[1]. «Якщо один епізод показано на фільмі, то наступний, що відбувається на сцені, є логічним продовженням першого. Якщо дія перекидається з майданчика на майданчик, то це не лише примха постановника, бажаючого дати яскраву мізансцену, а знов-таки логічна вимога дії, що розвивається», — вкотре запевняв читача у високому фаховому рівні глаголінського *симбіотичного* методу відомий одеський рецензент Ісак Круті[2].

Оформлення сцени, згідно з тогочасним сценографічним мейнстрімом, складалося зі станків-конструкцій та сходів, хіба що з боків та позаду кін облямовували живописні задники. Інший авторитетний одеський критик, Євгеній Геніс оцінив його так: «Декораційний монтаж художника Матковича створює вдале живописне враження великого міста, величезних будинків, а ряд конструктивних установок відкривають режисерові можливість перекидати дію, створювати сповнені динамічності та живописної краси масові сцени»[3]. За Владимиром Галицьким, на станках «вишукано вбрана публіка танцювала фокстрот, який тільки-но став модним. Екзотичні, богемні персонажі влаштовували якийсь шабаш, вигукували модерністські вірші. Грала музика, лунала стрілянина, миготіли промені кольорових прожекторів, спалахували вогні реклами. Раптом світло

---

[1] *Нятко П.* «Полум'ярі» — перша прем'єра Одеської Держдрами / Поліна Нятко // Український театр. — 1985. — № 6. — с. 19.

[2] *Крути И.* В Державном театре. Открытие сезона / Исаак Крути // Известия. Вечерний выпуск. — О., 1925. — 10 ноября. — с. 5.

[3] *Альцест* [*Е. Генис*]. Державний театр / Евгений Генис // Известия. Вечерний выпуск. — О., 1925. — 9 ноября. — с. 3.

згасало, і під станками виникали силуети до пояса оголених людей. Вони у такт глухій та похмурій музиці лупали кирками, відтворюючи важку працю пролетарів»[1].

Судячи із наведених вище спогадів Поліни Нятко, творча група одеської версії так само, як і харківської, мусила докладати «максимум творчих сил», аби «подолати умовність сюжетних колізій, іноді деяку абстрактність і схематизм драматургічного матеріалу», де «тема бунтарів-підпільників <...> була лише "зачеплена" автором», а ситуації, «в яких поставали герої <...> скоріше нагадували детективні перипетії». Глаголінська тактика вкотре полягала у тому, щоб за допомогою почасти уже використаних, почасти зовсім нових «цікавих режисерських знахідок» надати «виставі динамічності й ефектної театральної видовищності»[2], у такий спосіб відвертаючи глядацьку увагу від власне п'єси Луначарського. Провідним засобом характеризації персонажу знову стали широко застосовані циркові трюки та акробатичні номери; проте, напевно свідомий *повороту* тогочасного українського кону *до реалізму* (згадаймо хоча б заяви очільника одеської Держдрами, Марка Терещенка перед початком сезону), Глаголін перемішує технологічні прийоми *презентації* дійової особи, запозичені з арсеналу *абстрактно-механістичного* театру, з традиційним для минулої сцени *переживанням*. Це дало підстави цитованому вище Ісаку Круті стверджувати, що прем'єрний спектакль мав особливе ідейно-естетичне завдання — стати «показником того формального напряму, якого дотримуватиметься театр», а саме — «синтезу старого реалізму з новітніми досягненнями лівого театру»[3].

Так, однією з найвиразніших фігур в ансамблі персонажів була Діана де Сегонкур, чий перший вихід на сцену у світлій сукні модного крою під розкішним манто, вишуканих черевичках на підборах і з ниткою перлів на оголеній шиї публіка запам'ятовувала не лише на зір, а й на нюх (трюк полягав у тому, що партер обприскували з балконів великими спринцівками, наповненими водою із розчиненими у ній парфумами)[4]. Водночас

---

[1] *Галицкий В.* Театр моей юности [...]. — с. 156.

[2] *Нятко П.* «Полум'ярі» — перша прем'єра Одеської Держдрами [...]. — с. 19.

[3] *Крути И.* В Державном театре [...]. — с. 5.

[4] За спогадами Марка Терещенка, спочатку це робилося дещо в інший спосіб: «За годину до вистави Глаголін розлив у чотири сковорідки одеколон. Три з них було

перебування героїні Наталі Ужвій у просторі спектаклю навело критика на думку, що обдарування цієї дебютантки одеської сцени «лежить (судячи з першого виступу) головним чином у площині драматичній, у сфері сильних і глибоких переживань»[1].

Однак, попри, словами самого Луначарського, продумані до дрібних деталей сюжет спектаклю та його провідні характери[2], попри безмежну формальну винахідливість Глаголіна, йому загалом не поталанило подолати штучність сценічних колізій та абсолютну надуманість позитивних персонажів. Ось чому рецензентові здалося, що «краще, яскравіше, правильніше зроблена інша половина п'єси. Суспільно-політична сатира на збуджений, переляканий, сум'ятний буржуазний мурашник, який шукає порятунку, подана з виключною переконливістю, розумною злістю, без агіт-підкресленості й ударно у своїй глумливій загостреності»[3]. Тобто «принцип внутрішнього виправдання прийому», який режисер намагався провести крізь усю виставу[4], потужно спрацьовував лише у цих епізодах. «Якщо Дурцев із бароном роблять акробатичний трюк, то він твердо обумовлений їхніми трагікомічними переживаннями. Якщо богемна компанія веде "гру" з помаранчами, то це зовсім природно в їхньому веселому, гомінкому і безжурному житті. Ці дрібниці, розкидані по всій виставі, складають, так би мовити, аромат постановки, загалом яскравої, потужної, що неперервно, упевнено та стрімко розвиває свій сюжет», — стверджував Круті[5]. Тут ставало у нагоді навіть те, як «чудово носили фрак, демонструючи витончене

поставлено в партері і одну — на сцені. Вони підігрівалися примусами. Через годину повітря театру було насичене таким ароматом, що навіть автомобіль, який виїздив з акторами на сцену і пускав їдкий дим, не міг зіпсувати його. Тільки невдало зроблена піротехніками димова завіса, що мала символізувати кінець спектаклю, війнула таким чадом, що публіка раптом почала кашляти і виходити з театру. Та вже на другому спектаклі свій винахід Глаголін відмінив, але розголос про постановку розлетівся по всьому місту» / *Терещенко М.* Крізь лет часу [...]. — с. 45.

[1] *Крути И.* В Державном театре [...]. — с. 5.

[2] Повідомлення про відвідини Луначарським разом із дружиною, актрисою московського Малого театру Наталею Розенель-Луначарською репетиції «Полум'ярів» 28 жовтня 1925 р. надрукували одеські «Известия».

[3] *Крути И.* В Державном театре [...]. — с. 5.

[4] *Иванов В.* Три жизни Бориса Глаголина. Жизнь вторая [...]. — с. 29.

[5] *Крути И.* В Державном театре [...]. — с. 5.

А. Луначарський (у центрі) з колективом Одеської Держдрами. 1925

уміння триматися в ролях аристократів <...> завсідники салону Діани: Дурцев — І. Замичковський, Барон — Лісовський та інші представники "вищого світу"»[1].

Натомість, той таки «план, в якому <...> п'єса зроблена Глаголіним», оприявнював «недоладність і нежиттєвість її горе-революціонерів». Насамперед це стосувалося «Руделіко з його афектованим мовленням, обличчям кокаїніста, у чорно-червоному плащі, — ну, зовсім декадентський Мефістофель, до того ж вельми слабко зроблений Блакитним <...>[2]. Решта членів підпільної групи — «бойова камеристка» Рірет (Поліна Нятко) та матрос Власик Перебій (Юрій Шумський) — завойовували публіку не політичною орієнтацією, але емоційною відкритістю і темпераментом[3], фізичною вправністю, а також вдалим користуванням мюзик-хольними та цирковими прийомами. «Камеристка Рірет — П. Нятко, одягнена в коротку сукню з тюлевих пелюсток, з'являлася майже з-під колосників, з верхніх сходинок конструкції, і, не дивлячись собі під ноги, легко злітала вниз. (Мало хто знав, який жорстокий тренаж передував цій легкості!)»[4].

---

[1] *Нятко П.* «Полум'ярі» — перша прем'єра Одеської Держдрами [...]. — с. 20.

[2] *Крути И.* В Державном театре [...]. — с. 5.

[3] *Альцест* [*Е. Генис*]. Державний театр [...]. — с. 3.

[4] *Нятко П.* «Полум'ярі» — перша прем'єра Одеської Держдрами [...]. — с. 20.

Вбраний у формену робу із широким коміром і червону в'язану шапку, Перебій — Ю. Шумський, імітуючи спуск штуртрапом, теж буквально злітав на кін з люку у стелі. «Сцена зустрічі зв'язківців виглядала так: матрос Власик приходить на конспіративну зустріч з переодягненою в костюм юнги зв'язковою Рірет. Танцюючи матлот, вона спускається зі сходів. Власик упізнає її, але приховує це від неї, водночас підморгуючи глядачам (уводить їх у гру), а сам включається в танок, обіймає "юнгу" за плечі, і обоє, вдаючи матросів напідпитку, хвацько відбивають "чечітку" (конспірація!), ведуть діалог»[1].

На відміну від харківської версії, фінал одеської вистави звучав як її «найвища революційна нота»: оголений до пояса, з палаючим смолоскипом у високо піднятій руці, полум'яр Руделіко (ставний, вродливий актор К. Блакитний) пробігав через увесь зал, збігав на сцену, по сходинках конструкції піднімався дедалі вище й вище... Позаду здіймалися димові хмари, грала музика. Поволі зсувалася завіса[2].

Однак, не зважаючи на гучний успіх спектаклю, передречений Луначарським[3], Глаголіну й після «Полум'ярів» не поталанило утвердитися на перших позиціях у *лівій* українській режисерській спільноті. Ба більше — із представленим дещо згодом «Мандатом» Ніколая Ердмана (Держдрама — 27 листопада 1925 р., Театр ім. І. Франка — 23 січня 1926 р.) він домігся хіба що піввизнання від одеських та харківських рецензентів, кожен з яких незмінно акцентував еклектичність режисерської манери, що до того ж нібито заважала стилістичній повноцінності просторового рішення (М. Данилова та О. Ексельбірт в Одесі, А. Петрицького у Харкові). Мабуть, тому «Мандат» став однією з тих вистав радянської тематики вітчизняного театру, стосовно яких критика нової формації повернулася до старої традиції — наголошувати на перевагах окремих акторських робіт[4].

---

[1] Там само.

[2] Там само.

[3] Известия. — О., 1925. — 28 октября.

[4] Так, за Хаїмом Токарем, Глаголін в одеській Держдрамі «дав постановку у майже реальних тонах, зі справжнім передзвоном сорока-сороків, зі справжніми стінами, куполами, каруселлю. Щоправда, тут є конструктивний майданчик, який крутиться, але також багато і від декорації» // *Токарь Х.* «Мандат» в Держтеатре / Хаим

Змінити ситуацію на краще міг перехід Глаголіна у сезоні 1926/1927 рр. на російськомовний кін — до щойноутвореної одеської Російської драми. Постановки в очоленому худрадою театрі[1], де йому не було справжніх конкурентів, означали насамперед творчу свободу. Проте, обставини, в яких перебував колектив, складалися явно не на користь митця. «Вирішувалася доля театру, і тому не слід нарікати, якщо замість строго витриманої драматичної лінії, для якої він не мав потрібних артистичних сил, він обернувся обличчям до легкої комедії, піднявши її на значну художню висоту. Глаголін, як артист і режисер, приніс із собою на сцену велику майстерність, багато завзяття, життя, непідробної веселості. В особі Валерської він

Токарь // Известия. — О., 1925. — 29 ноября. — с. 5. Напередодні схожим враженням ділився із читачем Ісак Круті: «Живописна конструкція в основі своєї обертальної установки має на меті, з одного боку, дати тло міщанської, провінційної, "карусельної", церковної, "голубиної" Русі, з іншого — стати механізованим символом коловороту повсякчас відроджуваного міщанства. З третього — бути зручним майданчиком для швидкого чергування картин» // *Крути И.* «Мандат» в Держдраме / Исаак Крути // Известия. Вечерний выпуск. — О., 1925. — 28 ноября. З приводу виконання пошлемося на іншого дописувача — з часопису «Театральная неделя»: «Дуже гарна гра акторів. Тип Гулячкіна змальований Тінським вдало та вміло. Матінка (Мацієвська) і сестра (Нятко) грають переконливо і яскраво. Куховарку Настю, сільську дівчину грає Ужвій з чудовою щирою простотою. Варто відзначити прекрасну гру Замичковського (генерал), Шумського (денщик), Лісовського (Ширінкін)» // *Стокфиш.* «Мандат» / Стокфиш // Театральная неделя. — О., 1925. — № 19. — с. 6. Стосовно харківської версії непримиримим опонентом Глаголіна, як зазвичай, виступив Ісак Туркельтауб: «Глаголін — принциповий трюкіст, який ніколи не має почуття міри» // *Туркельтауб И.* Харьков / Исаак Туркельтауб // Жизнь искусства. — 1926. — № 9. — с. 18. Стриманішим, але не набагато, був Борис Сіманцев: «Постановка п'єси на рухомому колі найдоцільніша, аніж в якійсь іншій формі. Режисер використовує коло, щонайбільше, показуючи одразу кілька епізодів. Щодо технічної розробки, то режисер виконує це у найдосконаліший спосіб. Можливо, це й спричинило те, що п'єса вийшла з-під режисерських рук перевантаженою, обваженою купою дрібних деталей. Але найуразливіше місце "Мандату" — акторське виконання. Поряд із грою таких артистів, як Борисоглібська, Варецька, Горленко, Пилипенко, Петлішенко — безпорадна гра інших персонажів: невмілий і неприродний Гулячкін — Попов, не у своїй ролі Ватуля (Ширінкін), бездарна Шведенко» // *Б. Сім* [*Борис Сіманцев*]. Столичні театри / Борис Сіманцев // Пролетарська правда. — 1926. — 7 лютого.

[1] До її складу входили заввідділу мистецтв Одеської політради Л. Розен, режисер Касьянов, актор і режисер Олексій Харламов, актори М. Ляров, М. Штучков та ін.

мав прекрасну партнерку. Щоправда, репертуар його обертався у вузькій сфері таких "дрібниць", як "Мій бебі" і "Любий Жорж" або незмінного супутника глаголінського артистичного шляху — "Собаки садівника". Проте тон і настрій публіки виявилися достатньою мірою піднесеними. Як режисер Глаголін виявив багато винахідливості, дотепності, спритності, відповідного тяжіння до сценічного оформлення у дусі comedia dell'arte. За такого очільника й уся решта акторського масиву позбавилася минулої сценічної вуглуватості, стала гнучкішою», — так характеризовано заключний сплеск активності режисера в Україні на сторінках ленінградського часопису «Жизнь искусства»[1].

Спектакль, що мало не в останнє у режисерській практиці Глаголіна продемонстрував синтетизм його художнього мислення, було побазовано на комедії Вільяма Шекспіра «Багато галасу даремно». «Глаголін — режисер завжди відчуває велику схильність до постановочних трюків і фокусів. Але у "Багато галасу даремно" він перевершив самого себе. Чого, чого тільки не примудрився він дати у своїй постановці: галасливий італійський карнавал на тлі макетів іграшкового міста, вершників на бутафорських кониках, змагання у боксі, купання у басейні, землетрус, гру на сцені та у глядацькій залі, музику, співи, танці, танці без упину. Часом усе це втрачало характер театральної вистави, нагадувало веселий карнавал, що не припинявся і в антрактах», — захоплювався побаченим Євгеній Геніс[2]. Інший свідок вистави, Владимир Галицький згодом пригадував, що в антрактах «стільці у глядацькій залі розсувалися так, як згодом у Москві, у Реалістичному театрі в Охлопкова. Посередині звільнялося місце для майданчика у формі рингу. Його з чотирьох боків опоясували канати. Здивована публіка докладала зусиль, аби знайти свої місця, і поступово розсаджувалася. На арені з'являвся рефері зі свистком. Рефері було загримовано під відомого в Одесі ерудита, історика театру професора

[1] *Шумский И.* Одесса / И. Шумский // Жизнь искусства. — Л., 1927. — № 18. — с. 18. Того сезону Глаголін поставив «Собаку садівника» («Собака на сіні») Лопе де Вега (прем'єра — 25 грудня 1926 р.), «Роман» Е. Шелдона (прем'єра — 4 січня 1927 р.), «Любий Жорж» Ж. Кайє (прем'єра — 14 січня 1927 р.), «Багато галасу даремно» В. Шекспіра (прем'єра — 12 лютого 1927 р.), «Даму з камеліями» за О. Дюма (прем'єра — 12 березня 1927 р.).

[2] *Альцест* [*Е. Генис*]. Русская драма. «Много шума из ничего» / Евгений Генис // Вечерние известия. — О., 1927. — 14 февраля. — с. 2.

Б. Варнеке <…> “Варнеке” оголошував матч між одеськими критиками. Вибігали двоє акторів, загримованих під не менш відомих одеській публіці театральних критиків І. Круті та В. Ерманса. Починався матч прибічників реалізму, під яким розумілася життєва достовірність, та умовності. Перемогу здобував представник умовного напряму»[1].

Схоже, цього разу інтермедійні вставки не лише розважали публіку під час антрактів, а й виконували вагомішу функцію своєрідних естетичних маніфестацій. На нашу думку, виставу загалом слід розглядати як програмну заяву Глаголіна[2], який намагався тут виявити *власну філософію театру*, себто максимально повно застосувати принципи сценічної умовності, використавши для цього шекспірівську п’єсу як *трамплін*. За спогадом Владимира Галицького, виглядало це так: «На сцені стояв макет старовинного, чи то англійського, чи то італійського містечка, розгорнутий від куліси до куліси, з гостроверхими вежами, флюгерами, високими димарями. Персонажі вистави з’являлися на сцені, просто переступаючи через місто, і вважали це нормальним <…> Бенедикт зі своїми друзями повертався у першій дії з війни верхи на опудалі коня. У крупі коня було зроблено дірку, кінь висів на вершникові на шлейках, і копита конячки стелилися у повітрі. Вигравали замість них ноги вершників у ботфортах <…>»[3]. Не забув він при цьому й про ідеологічно правильне навантаження сценічного тексту — як стверджував Ісак Круті, Глаголіну у «Багато галасу даремно» «хотілося ще й показати, як ситуація п’єси, її положення, її кохання, зрада, ревнощі, зневажена чесність і торжествуюча справедливість *розігралися би* не поміж придворних часів Шекспіра, а у близькому їй середовищі, скажімо, сучасної німецької чи італійської вояччини, у середовищі, яке хтось дотепно назвав “організованим міщанством”. Для цього актор

---

[1] *Галицкий В.* Театр моей юности […]. — с. 155.

[2] Судячи з перебігу подій, Глаголін аж ніяк не збирався обмежити діяльність в одеській Російській драмі єдиним сезоном. Тим паче, що вперше за тривалу режисерську кар’єру він фактично очолив постійнодіючу професійну трупу. Як і належить керманичу сценічного колективу, тим паче зібраного з кількох інших, він використав перші вистави, аби актори зігралися між собою та привчилися до співпраці з ним. По-суті, шекспірівський спектакль започатковував новоутворений театр у тій якості, якої бажав для нього Глаголін.

[3] *Галицкий В.* Театр моей юности […]. — с. 155.

мусив не лише грати, *а й своєю грою встановити і якесь своє ставлення до зображуваної особи*»[1].

Проте, як не раз бувало у минулому, Глаголін знову домігся лише того, що міська критика, як то кажуть, поблажливо поплескала його по плечу. Так, Геніс нарікав на *неправильне* «трактування тексту та деяких образів» і на «втрату слова й мови» у спектаклі, хоча й визнавав, що «вистава за всієї її художньої суперечності, безсумнівно, одна із найяскравіших і талановитих, показаних в Одесі у поточному сезоні»[2]. Схожої думки тримався його колега по цеху М. Бертенсон: «публіка за гуркотом оркестру та шумом біганини навряд чи чула десяту частину тексту <…> Глядач сприймав виставу тільки як видовищний огляд, "ревю", карнавал, танець смішних масок і зміну цікавих та дотепних атракціонів»[3].

Однак, попри не раз висловлювані маститими рецензентами та першорядними митцями серйозні претензії до конкретних сценічних робіт, концепція *механістичного театру* та дотична до неї стилістика *сценографічного експресіонізму* парадоксальним чином не втрачали популярності у російської та української режисури майже до кінця 1920-х рр. Щоправда, їхнє змістовне наповнення зазнавало деяких змін, зокрема унаочнених у кількох виставах, побазованих на п'єсі чеського журналіста, письменника та авангардного драматурга Карела Чапека «R.U.R».

Написана 1920-го науково-фантастична драма «Россумівські універсальні роботи» («R.U.R») наступного року була поставлена у празькому Національному театрі, враз зробивши її втора знаменитим на весь світ. П'єсу було перекладено багатьма мовами, у тому числі українською, і поставлено на численних сценах[4]. Її інтерпретації на питомих вітчизняних

---

[1] *Крути И.* Русский драматический театр. «Много шума из ничего» / Исаак Крути // Известия. — О., 1927. — 15 февраля. — с. 4.

[2] *Альцест* [*Е. Генис*]. Русская драма. «Много шума из ничего» […]. — с. 2.

[3] *М. Б.* [*М. Бертенсон*]. Много шума из ничего / Театральний тиждень. — О., 1927. — № 10. — с. 6–7.

[4] Мабуть, найвідомішою стала вистава берлінського Театру ам Курфюрстендамм, *електромеханічні декорації* до якої створив уродженець Чернівців, австрієць єврейського походження Фрідріх (Фредерік) Кіслер. В його монументальному оформленні принципи графічного дизайну, конструктивізму, кубізму поєднувалися із абстракціонізмом Кандінського. Було також використано круглий кіноекран та рухливу кінокамеру, що у режимі реального часу передавала на екран медіа-проекцію

теренах належать Олександру Загарову — російському режисеру, від народження пов'язаному з Україною[1].

Його багатий досвід, де співробітництво з Товариством нової драми Мейєрхольда рядувало з постановками у московському Театрі Федора Корша та санкт-петербурзькому Александринському, із керівництвом київським Державним драматичним театром — Першим державним театром УРР ім. Т. Шевченка, львівським театром «Руська бесіда» та харківським Червонозаводським театром, містив також період, коли у 1923–1925 рр. він очолював стаціонований в Ужгороді Руський театр товариства «Просвіта», субсидований урядом Чехословаччини. Прагнучи, з одного боку, «не відставати від найкультурнішої Європи», з іншого — до «зближення чесько-української культури»[2], Загаров «запрошував у свій театр на окремі постановки чеських режисерів і декораторів. Він перекладав п'єси Іржі Волькера й Карела Чапека, а також ставив їх в українському театрі»[3]. «R.U.R» Чапека (1923) був одним із тих його спектаклів, що мали «великий успіх» у публіки та рецензентів[4].

1926 р. Загаров очолив художню частину Театру ім. М. Заньковецької, який того сезону давав вистави у Катеринославі (нині м. Дніпро). У часописі «Нове мистецтво» з цього приводу говорилося таке: «13 травня на Вкраїну після майже 5-річного перебування за кордоном прибув відомий український режисер О. Загаров. Він працюватиме як завідувач художньою частиною в Катеринославському театрі ім. Заньковецької <...> Режисер О. Загаров вже підготовлює кілька п'єс для театру ім. Заньковецької, проте, ще не знає, яка з них буде поставлена. Вибираю найкраще з того, що є на драматичному ринку, а постановочну роботу розпочну тоді, коли ознайомлюсь з артистами театру, закінчив він»[5].

водоспаду, огортаючи сценічні події мерехтливим, напівпрозорим серпанком.

[1] Олександр Загаров (справж. прізв. Фессінг) народився 5(17) січня 1877 р. у родині викладача Єлисаветградського кавалерійського училища Леоніда фон Фессінга та Юлії Похітонової, рідної сестри члена Товариства передвижників Івана Похітонова.

[2] Цит за: *Нікєєв В.* Олександр Загаров і український театр / Володимир Нікєєв. — К.: Мистецтво, 1968. — с. 51, 53.

[3] *Нікєєв В.* Олександр Загаров і український театр [...]. — с. 52.

[4] Там само. — с. 49.

[5] *С.* Режисер О. Загаров про театральне життя Чехії та Галичини / С. // Нове мистецтво. — 1926. — № 21. — с. 3.

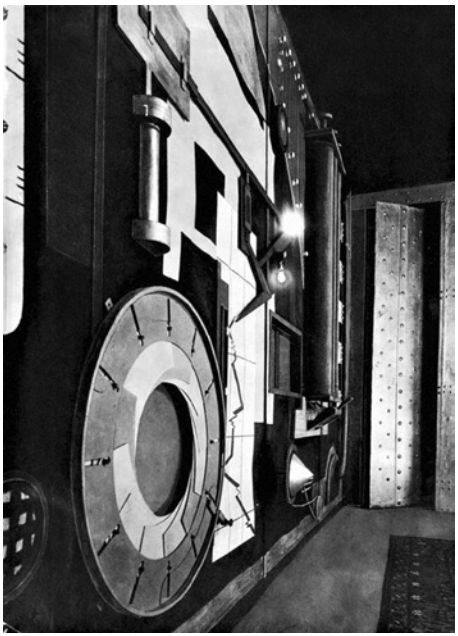
Оформити спектакль режисер доручив братові, ленінградському художнику Павлу Пахітонову. «Художник використав у декорації чимало засобів сценічного оформлення: сукна, конструкції, транспаранти тощо. Режисер запропонував художнику створити оформлення, насичене яскравим кольором, щедре на барви та лінії <...>»[1]. Однак, п'єса незнаного українським театром жанру антиутопії за режисерським планом парадоксальним чином стала основою вистави традиційної (*академічної*) стилістики. Дописувач часопису «Зоря» з цього приводу висловлювався так: «Театр наш, як і всі інші, так би мовити, провінційні театри <...> не має певних мистецьких напрямів, форм і не найшов самого методу подачі театрального твору глядачеві. На початку сезону в театрі існувало приблизно два напрямки: дві режисерські трактовки режисерської справи. Перший напрямок — це суворий театральний академізм. Перша спроба запровадити його в театрі постановкою К. Чапека "R.U.R" (реж. О. Загаров) при всій своїй бездоганності з боку форми, довела, що це сьогоднішнього глядача не чіпає і не хвилює. Тим-то театр на початку сезону не зумів притягти до себе численного глядача, і що саме важливе, більшість акторів не могла захопити така робота»[2]. Останньому твердженню опонував кореспондент газети «Звезда», який, натомість, доволі високо оцінив акторський ансамбль спектаклю, насамперед виконання Загаровим ролі архітектора Алквіста: «Постановка цієї п'єси надзвичайно важка, оскільки тут показано низку складних типів: тут й ідеолог буржуазного раю Гаррі Домін (Романицький), і представниця буржуазного гуманізму Єлена Глорі (Любарт), і людина, впевнена, що все можна купити за гроші (Козачківський), і Алквіст, який зрозумів неминучість загибелі неробства (Загаров). Особливо важкою є роль останнього. У нього мало реплік, монологів: основа його гри — міміка, рух, — і з цим завданням він впорався із честю. О. Загаров вклав у неї велике мистецьке почуття. Те ж можна сказати про артистів Романицького, Любарт, Яременко, Козачківського. Дещо слабшими були Донець і Колісниченко», — а єдиним «загальним недоліком постановки» вважав «надто повільний темп п'єси»[3].

---

[1] *Нікєєв В.* Олександр Загаров і український театр [...]. — с. 63.

[2] Зимовий сезон 1926/1927 року у Дніпропетровську // Зоря. — 1927. — № 4/5. — с. 39.

[3] *Ю. Д.* В театре Держдрамы им. М. Заньковецкой «Росуммовские универсальные роботи», сокращенно «РУР», пьеса в 3-х действиях с прологом К. Чапека / Ю. Д. //



Ф. Кіслер. Декорації до вистави «РУР» К. Чапека Театр ам Кунфюрстендамм (Берлін), 1923. Фонд Ф. Кіслера (Відень)

Наведена рецензія не інформує про сприйняття вистави катеринославською публікою, якщо ж виходити зі свідчення дописувача «Зорі», «R.U.R» у Театрі ім. М. Заньковецької, попри яскраву сценографію, виразне музичне оформлення Михайла Бака, майстерні акторські роботи, зазнав провалу. Брак історичного матеріалу заважає чіткому поясненню його причин, однак, спираючись на твердження корифея *заньківчанської* трупи, професора Богдана Козака, можна припустити, що її (публіку) залишила байдужою насамперед п'єса, чия суть полягає у «конфлікті між жадібністю людської споживацької природи та її породженням — роботами. Дуже актуальний для суспільно-економічного життя Європи і Америки конфлікт видавався неправдоподібним для робітничої аудиторії Дніпропетровська, де тільки-но починалася боротьба за індустріалізацію»[1].

Звезда. — Днепропетровск, 1926. — 19 октября. — с. 4.

[1] *Козак Б.* Олександр Загаров і Державний театр імені Марії Заньковецької (1926) / Богдан Козак // Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. — 2013. — вип. 13. — с. 268.

Двома сезонами раніше оригінальний текст чеського драматурга, перекладений російською, представив ленінградському глядачу Пересувний театр П. Гайдебурова. Проте, в історію тамтешнього кону увійшла інша вистава — «Бунт машин» Великого Драматичного театру (прем'єра — 4 квітня 1924 р.), побазований на п'єсі Олексія Толстого, що нібито «адаптувала, пристосувала до російської сцени» «динамітну за змістом і динамічну за силою розвитку дії» драму Чапека "RUR"»[1].

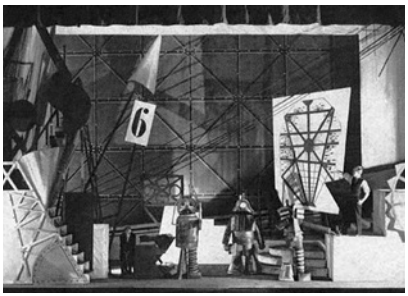
Це була наступна копродукція постановочного дуету Костянтина Хохлова та Юрія Анненкова, де знову панувала думка про знищення капіталістичною механізацією живої, мислячої та чуттєвої людини[2]. Розвитку цієї теми сприяло введення у чапеківську п'єсу нового персонажа — Обивателя, зіграного прем'єром трупи Ніколаєм Монаховим. У перших епізодах його роль обмежувалася коментуванням подій і невибагливим конферансом. «Жарти і дотепи у публіку Н. Ф. Монахова, стилістично близькі його блискучим імпровізаціям <...> у манері російського ярмаркового балагану <...> схиляли виставу вбік політичної сатири»[3]. Однак поступово Обиватель ніби втягувався у сюжетні колізії, ставав учасником різних ситуацій, перетворюючись на повноцінну дійову особу. Таким чином, «перед глядачем посутньо

---

[1] Жизнь искусства. — 1923. — 14 августа. Між тим, нібито схвальна характеристика чапеківського твору не завадила Толстому приписати собі одноосібне авторство «Бунту машин». У передмові до обох публікацій тексту 1924 р. (спочатку у лютневому числі часопису «Звезда», згодом — окремим виданням), йшлося про таке: «Написанню цієї п'єси передувало моє знайомство із п'єсою "Рур" чеського письменника К. Чапека. Я взяв у нього тему. Своєю чергою тема "Рур" позичена з англійської і французької. Моє рішення взяти чужу тему було підкріплено прикладами великих драматургів». Натомість, один із «великих» драматургів відреагував на цей випадок прямо протилежним чином: «З його (Чапека — *М. Г.*) п'єсою "RUR" сталося, на мій погляд, дещо негарне і, мабуть, небувале у російській літературі <...> Хоча Толстой і не приховує, що він узяв тему Чапека, але він узяв більше, ніж тему <...> Є прямі запозичення з тексту Чапека, а це називається словом, не втішним для Толстого, і вельми компрометує російську літературу. Особисто я дуже засоромлений», — писав Максим Горький у листі до І. Калінікова у червні 1924 р. // А. Н. Толстой. Материалы и исследования / ред. А. Крюкова. — М.: Наука, 1985. — с. 158.

[2] *БДТ им. М. Горького*: Вехи истории [...]. — с. 38. Дж. Стайн слушно наголошував на тому, що «Газ» Кайзера мав «великий вплив» на «найважливішу» п'єсу Чапека "RUR" // Стайн. Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці [...]. — с. 78.

[3] *Большой Драматический театр*: сб. ст. [...]. — с. 141.



1

2

«Бунт машин» О. Толстого. Петроградський Великий Драматичний театр. 1924
1. Сцена з вистави. 2. Ю. Анненков. Ескіз декорації

розгортаються дві п'єси: п'єса обивателя, людини нашого часу, який починає гру своїм виходом із партеру, як особи від публіки. Перед його очима розгортається уся фантастика сцени, так би мовити, задній план п'єси, до якого несподівано потрапляє він сам», — йшлося в анонсі спектаклю[1].

«Бунт машин» вкотре вияскравлював «специфічне для ВДТ прагнення "монументальної видовищності"»[2], реалізоване у *динамічних декораціях* Анненкова. Цього разу художник «створив іще складнішу конструкцію — цілий ліс ферм, сходів, містків та переходів»[3], пустивши у рух усі елементи[4]. Стилістично близькими були й мізансцени Хохлова, насамперед масові епізоди: «Одна з картин першого акту відкривалася за участі ста осіб, танцюючих фокстрот на різних поверхах будівель американського міста»[5]. Короткі сцени з невеликою кількістю дійових осіб також було наповнено динамічним рухом та новомодними трюками. Так, в одному з епізодів, де застосовувався кіноекран, персонаж спускався зі сцени до глядацької

---

[1] *БДТ им. М. Горького*: Вехи истории [...]. — с. 34.

[2] *Большой Драматический театр*: сб. ст. [...]. — с. 115.

[3] *К. П. Хохлов*: Сборник статей и воспоминаний современников [...]. — с. 14.

[4] *Анненков Ю.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий: в 2 т.; Т. 2 [...]. — с. 125.

[5] *БДТ им. М. Горького*: Вехи истории [...]. — с. 34.

зали, проминав її та щезав за вхідними дверима. Цієї хвилини вмикався екран; кінематографічний прожектор показував фасад театральної будівлі, і глядачі бачили, як втікач виходив з під'їзду і, пробігши нічною вулицею, ховався від переслідувачів у вуличному пісуарі. Вони ж, не помітивши його, мчали далі, розчиняючись у нічній пітьмі. Втікач обережно виходив зі сховку, швидко повертався назад і зникав у театральному під'їзді. Екран згасав, глядацька зала, навпаки, освітлювалася, у дверях з'являвся персонаж-втікач, який, минувши залу, знову піднімався на кін[1].

Звісно, постановочному дуету не вдалося здійснити усе задумане, та й актори, як писав Гвоздєв, здебільшого грали «з російською прохолодою та уповільненістю», а Обиватель — Н. Монахов існував у власному темпоритмі[2]. Однак загалом вистава виглядала живою та цікавою. Анненківський *американізм*, підтриманий Хохловим, цього разу справляв велике враження. Чорні пальто та циліндри, декольтовані сукні, уніфіковані комбінезони роботів, справжнє авто, на якому виїздив на сцену промисловий король Брей, блиск електричної реклами, контрастний ефект масовок — щільна шерега робітників, які одночасно здіймали догори стиснуті у кулак руки, і ритмічно фокстротуюча група *панів* — усе було доцільним і виразним в ексцентричному стилі спектаклю[3].

Того ж року Анненков емігрував з СРСР, його подальший життєвий та мистецький шлях пов'язуватиметься із Францією. Натомість, завжди чутливий до кон'юнктури моменту, Хохлов, залишившись без міцної професійної підтримки, вирішив «відмовитися від формалістичних експериментів» і повернутися у наступних виставах «на рідну стезю реалізму»[4].

Якщо на уявній мистецькій мапі 1920-х рр. знайти точку перетину численних гілок концепції *сценічного синтетизму*, нею, мабуть, виявиться творчість іншого російського режисера, який народився і до 1916 р. мешкав у Києві, — Ніколая Фореггера.

Студент юридичного факультету київського Університету св. Володимира, Фореггер почав діяльність на мистецькій ниві з відвідин художньої студії Олександри Екстер, співробітництва із новоствореними часописом

---

[1] *Анненков Ю.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий: в 2 т.; Т. 2 [...]. — с. 125–126.

[2] Цит. за: *БДТ им. М. Горького*: Вехи истории [...]. — с. 34.

[3] Там само. — с. 35.

[4] *К. П. Хохлов*: Сборник статей и воспоминаний современников [...]. — с. 17.

«Музи» та альманахом «Аргонавти», а також участі у різноманітних диспутах з питань *нового мистецтва*, що регулярно відбувалися у Києві 1910-х. 1914 р. під час одного з таких зібрань, присвяченого сучасному театру, Фореггер звів знайомство із Мейєрхольдом. За свідченням іншого учасника, театрознавця-початківця Олександра Дейча, головуючий на диспуті Мейєрхольд «дуже виразно, з чіткими інтонаціями» читав власну статтю «Балаган», надруковану у часописі «Любовь к трем апельсинам», закликаючи «повернутися до театру, заснованого на усьому багатстві акторської майстерності, до театру, що ставиться із презирством до побутових замальовок або інсценованих кримінальних подій. Він войовничо нападав на пошуки деяких театрів у сфері натуралізму, він проповідував театральність, підпорядковану особливим законам мистецтва». Дейч із Фореггером, чиї тогочасні уявлення про *актуальне* мистецтво були вельми розпливчастими і приблизними, гаряче підтримали російського метра, й собі закликаючи «відмовитися від протокольного копіювання життя на сцені», створити «новий театр», де пануватиме «актор руху, ритму, вільного слова»[1].

Того ж року друзі вирішили реалізувати ці ідеї у практиці «Інтимного театру», де Дейч обійняв посаду завліта, а Фореггер відповідав за режисуру і художнє оформлення вистав. Трупу набрали з учнів акторської школи Н. Попова, домовилися зі власником театрального приміщення у будинку № 43 на Хрещатику, і навіть випустили брошуру, в якій задекларували завдання свого першопочинання. Згодом Дейч згадуватиме, що вони «бажали створити попервах “камерний театр”, де б ішли експериментальні постановки, розраховані не на випадкову публіку, але на знавців і поціновувачів. Під інтимністю ми розуміли той зв’язок між сценою та глядацькою залою, що має встановитися у процесі вистави»[2].

Тобто за *ідеологією* їхня ініціатива наближалася до стокгольмського «Інтимного театру» Августа Стріндберга, за драматургією (зокрема йшлося про буфонаду Артура Шніцлера «Хоробрий Касян» і французький фарс «Адвокат Патлен») та типом видовища походила на «Криве дзеркало» Олександра Кугеля і Ніколая Євреїнова. Проте, на жаль, «того злиття, про яке мріяли творці театру у “маніфесті”, не сталося, театральні репортери київських

[1] *Дейч А.* Голос памяти: Театральные впечатления и встречи / Александр Дейч. — М.: Искусство, 1966. — с. 74.

[2] Там само. — с. 126.

газет були розчаровані: вони вважали, що Інтимний театр — щось інше. Вони, ймовірно, прийшли подивитися якісь пікантні еротичні фарси, а замість цього їм подали тонкі мініатюри у цікавому живописному оформленні Фореггера та Ісака Рабиновича. Йшли п'єси дуже мило, відчувалася ретельна робота молоді, захопленої, проте недосвідченої», — зауважував Дейч[1].

Роздратований цими обставинами, власник вигнав трупу з приміщення. Справа, якій друзі віддали стільки сил, була безповоротно втрачена, а подібний до елітного європейського кабаре «Інтимний театр» невдовзі перетворився на шаблонний театр мініатюр, які у прифронтовому Києві множилися, мов гриби після дощу.

Влітку 1916 р. Фореггер переїхав до Москви і з початком сезону приступив до обов'язків завідувача постановочної частини Камерного театру. Проте він не лише розписував панно, задумані Екстер, а й оформив спектакль «Вечеря жартів» Сема Бенеллі — жарт у стилі Боккаччо обрав для свого акторського бенефісу Маріус Петіпа.

Далі було нетривале повернення до Києва, аби отримати (як з'ясувалося, зайвий) диплом юриста, співпраця в якості художника по костюмах із петроградським театром-кабаре «Криве дзеркало» Євреїнова та Кугеля. Тоді ж, відмовившись від минулого псевдоніму Фракас, він опублікував під власним прізвищем кілька статей в очолюваному Кугелем іменитому часописі «Театр и искусство».

Від 1918 р. мешкаючи у Москві, Фореггер спробував створити власний театр — організував в особняку на Малій Никитській, де їх із дружиною прихистила актриса Камерного театру Августа Міклашевська, «Театр Чотирьох Масок», набрав за оголошенням (на нього відгукнулися зосібно Ігор Ільїнський та Анатолій Кторов) трупу, з якою поставив фарс «Каракатака і Каракатаке» знаменитого неаполітанця Табарена, паризького актора-*шарлатана* XVII ст.

«Майстерня театру розташовується у чудовому, затишному і аж ніяк не схожому на жодний театр старовинному особнячку, де віє доброю інтимністю, зовсім не претензійного тону. Крихітна глядацька зала, чотири ряди лав, ніби у балагані; маленька сцена; розпис стін; великий ліхтар замість верхнього софіту; смішні пики старих масок ярмаркових і базарних

[1] Там само. — с. 129.

комедіантів, — усе нагадувало знайому з дитинства картинку з французького тижневика, що ілюструє оповідь про якусь мандрівну трупу, котра їздить із фургоном провінційними селами та містечками», — так описував Юрій Соболєв «враження старого балагану», викликане виставою Фореггера. Воно сформувалося остаточно, коли «розсунулася, задзвеніла мелодійними дзвониками завіса» і на крихітний кін «вийшли яскраво розмальовані персонажі, крикливі, галасливі», готові за традицією ярмаркового видовища до активного спілкування із залою («злити сцену із партером»)[1].

Утім, хоча «стилізований балаган» привабив чимало симпатиків поміж театральних критиків, художників, літераторів, які «смакували це воскресіння старого Рабле, чий дух живе у народних фарсах»[2], дехто з них все-таки відзначив, що «сучасні актори не змогли втриматися на тому гротесковому рівні, на якому має стояти спектакль, імітуючий фарсову поставу народного театру чотирьохсотлітньої давнини»[3], і що багатьом виконавцям «не вистачало легкості, безпосередності й цієї витонченої та нібито ексцентричної техніки, яка вимагає ритму швидкого й бурхливого, адже зображуване у цих парадах, є посутньо гротеском і буфонадою»[4].

Надалі, замість поглиблювати знання старовинної сцени та вдосконалювати відповідну виконавську техніку, Фореггер вдався до пошуків «"чистого" мистецтва актора у сучасності»[5]. 1919 р. він почав викладати сценічний рух у Пролеткульті, а 17 лютого поряд із Мейєрхольдом виступив у Міжнародній спілці артистів цирку з доповіддю «Відродження цирку». Обґрунтовуючи власні погляди на зазначену проблему, Фореггер стверджував: обидва види мистецтва — «сіамські близнюки», і відрізняються один від одного тільки тим, що «театр драми — це "театр великих пристрастей"», а «цирк — це "театр безтурботної радості"», царина спритності й «красномовного тіла»[6].

---

[1] *Соболев Ю.* Мастерская театра «Четырех масок» / Юрий Соболев // Рампа и жизнь. — 1918. — 15 (28) июля. — с. 8.

[2] *Театрал.* «Всенародное» и интимное / Театрал // Театр. — М., 1918. — 24–26 июня (7–9 июля). — с. 2.

[3] *Соболев Ю.* Мастерская театра «Четырех масок» [...]. — с. 8.

[4] *Театрал.* «Всенародное» и интимное [...]. — с. 2.

[5] *Сергеев А.* Циркизация театра: От традиционализма к футуризму [...]. — с. 67.

[6] Возрождение цирка: Доклады Н. М. Фореггера и В. Э. Мейерхольда 17.02.1919 г. в МСАЦ // Вестник театра. — 1919. — № 9 (25–27 февраля). — с. 4.

Паралельно він організував театр «Московський балаган» (згодом перейменований у «Карнавал комедіантів»), задекларувавши як першочергове завдання «возз'єднання мистецтва цирку і театру»[1]. Щоправда, маніфестований синтез мистецтв до часу залишався на папері, натомість, складений із «фарсів та інтермедій comedia dell arte» репертуар «Московського балагану»[2] унаочнював орієнтацію трупи на середньовічну комедійну стилістику, успадковану від минулих режисерських починань[3]. Коли «театри були наповнені психологічними драмами і модними комедіями, Фореггер вперто й завзято реставрував майданний театр: з його кону звучали фарси Табарена і буйно дзвеніли інтермедії Сервантеса», — зауважив Марков[4].

Давнє київське знайомство з Мейєрхольдом нагодилося Фореггеру 1921 р., коли, позбавлений театру, метр фундував навчальний заклад — Державні вищі режисерські майстерні (ГВЫРМ), де Фореггер також викладав сценічний рух. У березні того року отримала дозвіл на публічні виступи «Майстерня Фореггера» («Мастфор»), на чиєму «порядку денному» якраз стояло «створення нової театральної постави»[5].

На відміну від минулих випадків, нині Фореггер не вдавався до маніфестацій. Лише за рік він заявить, що у «Мастфорі» «триває робота зі створення

---

[1] Новый театр // Театральный курьер. — 1919. — 25 октября. — с. 6.

[2] У перший вечір театр представив «Табаренівський фарс або злигодні Люкаса» та інтермедії Мігеля Сервантеса «Саламанкська печера» і «Двоє базік». Далі — «Трумф» Івана Крилова, «Крокодила і Персею» Франца Поччі, «Мандрагору» Ніколо Макіавеллі, фарс Табарена «Каракатака і Каракатаке».

[3] *Сергеев А.* Циркизация театра [...]. — с. 68.

[4] *Марков П.* Фореггер и Масс / *Марков П.* О театре: в 4 кн.; Кн. 3. Дневник театрального критика [...]. — с. 60. Це твердження безпосереднього свідка вистав Фореггера, звісно, переважає умовиводи сучасного науковця, буцімто спектаклі «Московського балагану» режисер ставив у дусі «новомодних» циркових комедій, де «проблеми виразної пластики і трюку як агресивного і самодостатнього елементу театральної вистави відчутно висувалися на перший план, багато у чому затьмарюючи реконструктивістські завдання оживлення традицій великих театральних епох» *Щербаков В.* Театральные манифесты Николая Фореггера / Вадим Щербаков // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века / сост., общ. ред. В. Иванов. — вып. 1. — М.: ГИТИС, 1996. — с. 47. Водночас брак документальних свідчень та матеріалів не дозволяє ґрунтовніше дослідити це питання.

[5] *Сергеев А.* Циркизация театра [...]. — с. 68.

масок сучасності, над формою сучасних п'єс і структурою танцю»[1]. За Марковим, «тепер, коли під впливом революції театри рушили до монументальності й повільно, важко та незграбно взялися за реставрацію Шекспіра, Кальдерона і Гоцці, — Фореггер спритним акробатичним стрибком звільнився від минулої спадщини і проголосив сучасний театр вулиці, театр сучасного міста, мюзик-хол у пролетарському вбранні дев'ятсот двадцять другого року»[2].

Перший сезон «Мастфора» відзначився виставами-пародіями, в яких Фореггер наступав широким фронтом: «Носорогий хахаль» висміював «Великодушного рогоносця» Мейєрхольда, «Фе-тра, або Феноменальна трагедія» — «Федру» Таїрова, «На всякого мудреця доволі однієї оперети» — «На всякого мудреця доволі простоти» МХАТу та «Доньку мадам Анго» його Музичної студії. У цих спектаклях, що здобули трупі неабияку популярність, «гімнастика і танці на вельми ризиковані сюжети були перемішані з розумними памфлетами. Тож вистава загалом перетворювалася на такий собі конгломерат цирку та вар'єте із присмаком еротики і <...> політики»[3].

Проте самого публічного визнання цьому «вишуканому майстру-дилетанту» вочевидь було замало. У наступних спектаклях він взявся виправдовувати звання «найформальнішого з усіх формальних режисерів Москви і російської сцени», яким нагородив його той же Марков, з цією метою залучивши до роботи у *майстерні* «свого, притому оригінального поета» — Владимира Масса[4].

Обрана ними драматургічна техніка передбачала активне осучаснення старовинних театральних масок задля їхнього подальшого використання у сатиричній виставі. Марков із цього приводу висловився так: «Його (Масса — *М. Г.*) сценарії визначаються як парадоксальна композиція взаємостосунків постійних масок. Його постійні маски народжені від перетворення старих масок класичних комедій у сучасну оправу. Він бажає всю сучасність побудувати як галерею образів. Масс розуміє образ як гіперболу обличчя сучасного буржуа, пролетарія. Ця гіпербола складається з вірша і дії; вони взаємопроникають одне в одне. У швидкому кількісному та якісному

---

[1] *Фореггер Н.* Год работы / Николай Фореггер // Театральная Москва. — 1922. — № 33.

[2] *Марков П.* Фореггер и Масс [...]. — с. 60.

[3] *Щербаков В.* Театральные манифесты Николая Фореггера [...]. — с. 47.

[4] *Марков П.* Фореггер и Масс [...]. — с. 60.

1

2

3

1. Ніколай Фореггер і Владимир Масс (малюнки С. Юткевича), Сергій Ейзенштейн і Сергій Юткевич (малюнки І. Чувельова). 1922. 2. «Хороше ставлення до коней» В. Масса. Мастфор, 1922. О. Сендеров — конферансьє. 3. С. Юткевич. Ескіз костюму до вистави «Парад шарлатанів». Мастфор, 1923

зростанні масок поступово втратилося їхнє психологічне підґрунтя; залишившись блискучою сучасною оправою, вони знаменують спробу створення образу з матеріалу словесного та з матеріалу руху»[1]. Тодішній художник «Мастфору» Сергій Юткевич згадуватиме, що у тих *сценаріях* взаємодіяли зокрема маски *торговки* (типової для часів НЕПу), *комуністки з портфелем* (вона носила шкіряну куртку, розмовляла самими гаслами і, за прикладом Олександри Коллонтай, захищала «теорію вільного кохання»), *поета-містика* (чиїм прообразом, мабуть, послужив Андрій Бєлий), *поета-імажиніста* (такий собі симбіоз *селянського* поета на кшталт Сергія Єсеніна і денді, схожого на Вадима Шершенєвича або Анатолія Марієнгофа), *правоохоронця* і *рудого* (циркового клоуна, який плутався у всіх під ногами)[2]. Це давало підстави багатьом сучасникам естетично пов'язувати *мастфорівські* п'єси Масса зокрема із творчістю Маяковського[3].

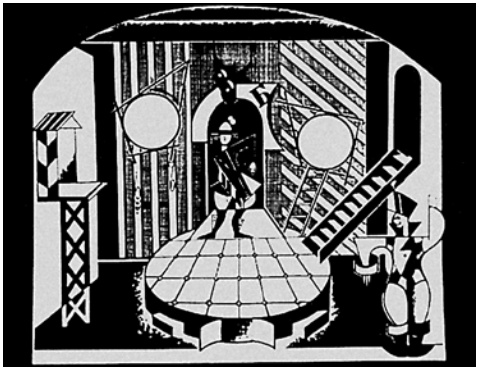
---

[1] Там само. — с. 61.

[2] *Юткевич С.* Контрапункт режиссера / Сергей Юткевич. — М.: Искусство, 1960. — с. 182–183.

[3] За спогадами Масса, відомий *пролетарський* поет «охоче відвідував всі нові вистави Дому друку і навіть виступав у них під час дії з "сенсаційними заявами" на різні теми» / *Масс В.* Как живой с живыми / Владимир Масс // Советская эстрада и цирк. — 1963. — № 1. — с. 9.

С. Юткевич. Ескіз декорації до вистави «Хороше ставлення до коней». Мастфор, 1922. Замальовка П. Галаджева



С. Юткевич. Ескіз декорації до оперети «Таємниця Канарських островів» Ш. Лекока. Мастфор, 1923

У ніч проти нового 1922 р. *майстерня* показала виставу «Хороше ставлення до коней», чий сюжет саме відштовхувався від теми для імпровізації, заданої Маяковським: «Загнаний кінь впав. Довкола натовп. Кожен по-своєму реагує на подію»[1]. Наслідуючи поету, Масс висміював бюрократизм *відповідальних працівників*, демагогію завзятих мітингувальників, шахрайство *непманів* тощо. Цим спектаклем «Мастфор» «руйнівно обстрілював Тверську і Кузнецький, залишаючи на тротуарах трупи обивателів, метафізиків, ліричних поетів та підглядачів історії»[2].

Кульмінацією першої частини була сценка на ринку за участі перекупок, продавщиць цигарок, безпритульних, міліціонерів та ін., що змальовувала «принади непу»[3]. Друга частина відбувалася у «Кафе поетів», де відвідувачів обслуговували імажиністи, включивши до *меню* власні вірші. Дотепно пародіювалися не лише поетичні *таланти*, а й їхні шанувальниці — непманські панянки. У фіналі знову згадували про впалого коня, що,

---

[1] *Марков П.* История моего театрального современника / Павел Марков // Театр. — 1967. — № 10. — с. 154.

[2] *Блюменфельд В.* Там, где эксцентрика // Виктор Блюменфельд // Жизнь искусства. — 1926. — № 1. — с. 18.

[3] *Шереметьевская Н.* Танец на эстраде / Наталья Шереметьевская. — М.: Искусство, 1985 // код доступа: www.dancelib.ru.

виявлялося, живий-здоровий, ба більше — він відкривав різноманітні місця розваг — біги, рулетку тощо. Тобто чутки про смерть *старої шкапи*-буржуазії виявилися перебільшенням, і це означало, що у послідовників Маяковського залишалося чимало незавершених справ.

«Цінність п'єси, звісно, не в її змісті. Він нескладний і неглибокий. Мабуть, змісту в тому сенсі, як ми його зазвичай розуміємо, немає зовсім. Увесь інтерес зосереджується у дотепних комбінаціях окремих сатиричних і пародійних моментів, у чудових за своєю їдкістю і злободенністю репліках, у влучних сатиричних випадах, в елементах театрально-літературної пародії, що густо зафарблюють усю п'єсу. Все це примхливо переплелося в якійсь строкатий клубок, у сміливу і талановиту карикатуру, у дзвінкий "ляпас суспільному смакові"», — поціновував критик авторів метод організації матеріалу[1]. Технологічно новою була й драматургія вистави, створеної Фореггером за «правилами американського монтажу», актуальними для *авангардного* театру замість «анульованих» ним правил «Лессінга і Буало»[2]. Масс тлумачив це формулювання як «значне, відповідно до зміненого глядацького відчуття, пришвидшення комедійного темпу, а також утвердження нового динамізму у сфері побудови тексту, сценічної техніки та акторської гри»[3].

Кубістична декорація Юткевича рясніла топографічними позначками сучасного міста: *Вулиця*, *Кафе* тощо. У центрі сцени висів величезний крендель, що певного моменту починав крутитися, ніби ставлячи логічні наголоси у сценічній дії[4]. Сергій Ейзенштейн, який «зайнявся костюмами», проявив «величезну винахідливість, особливо у музичних номерах». Наприклад, він дуже дотепно вбрав поета-імажиніста, ніби розділивши його на дві половини: ліворуч — селянська сорочка у горошок шаровари і чобіт, праворуч — стилізований фрак. Виконавиця номеру «Муккі з Кентуккі» дістала капелюшка з широченними крисами, маленького топа

---

[1] *Абр. Алекс.* [*Абрамов Александр*]. «Хорошее отношение к лошадям» / Александр Абрамов // Театральная Москва. — 1922. — 17–22 января. — с. 11.

[2] *Фореггер Н.* Пьеса. Сюжет. Трюк / Николай Фореггер // Зрелища. — 1922. — 10–16 октября. — с. 11.

[3] *Марков П.* Фореггер и Масс [...]. — с. 71.

[4] *Эстрада России.* XX век: энциклопедия / отв. ред. Е. Уварова. — М.: Олма-Пресс, 2004. — с. 713.

та, як і решта співочих актрис, спідницю-абажур — величезне дротяне коло, підвішене на різнокольорових стрічках навколо талії. «Стрічки були розташовані з великими інтервалами, таким чином, що здивованому погляду аскетично вихованого глядача Москви тих років з-під них відкривалося видовище стрункіх ніг актриси»[1].

Вище йшлося про те, що перша частина «Хорошого ставлення до коней» відрізнялася від традиційних сатиричних спектаклів добре організованою взаємодією соціально виразних масок. Натомість, друга — була розгорнутою пародією на маловідомий тогочасному мистецькому та глядацькому загалу західний мюзик-хол. Низка номерів включала дивертисмент, який російський антрепренер нібито демонстрував американському імпресаріо, танець апашів під французьку пісеньку «Мій мужчина» зі збірки «Сучасні танці під джаз», подарованої Фореггеру Осипом Бріком, акробатичний танець із чечіткою, задьористі частушки двох бабць, стилізованих під в'ятську іграшку, цирковий номер — танець коня з жокеями, антре жінки-атлета, куплети «Муккі з Кентуккі», що більше за інші сподобалися публіці[2]. Центральну партію танцювала Людмила Семенова, яка відзначилася «не лише технічно завершеною передачею свого ексцентричного танцю, а й засвоєнням самого стилю, самої повадки танцівниці такого роду»[3]. Номери чергували із виступами «оркестру-переполоху» — банду, зібраного піонером російського джазу, поетом, музикантом і хореографом Валентином Парнахом з роялю, тромбону, барабанів із гудками, брязкальцями, дзвониками та мідними тарілками, банджо і ксилофону з тріскачками[4].

Беззаперечний успіх другої частини спонукав режисера до створення вистави-продовження, повністю витриманої у стилістиці мюзик-холу. У «Поліпшеному ставленні до коней», «ексцентрично утрируючи звичайні епізоди вечірнього московського життя», театр «висміював різноманітне людське "вапно" часів непу: піжонів-"кльошників" (що розгулювали

---

[1] *Юткевич С.* Контрапункт режиссера [...]. — с. 232.

[2] *Чепалов А.* Судьба пересмешника, или Новые странствия капитана Фракасса: Театральный роман-исследование / Александр Чепалов. — Харьков, 2001. — с. 58.

[3] *Абр. Алекс.* [*Абрамов Александр*]. «Хорошее отношение к лошадям» [...]. — с. 11.

[4] *Gordon M.* Valentin Parnakh, Apostol of Eccentric Dance / Michael Gordon // Experiment. — 1996. — vol. 2. — p. 427.

у модних штанях кльош), шахраїв, аферистів, повій та ін. У пародійних танцях під найбільш ходові, моторні мотивчики Фореггер засобами пластичного шаржу виразно ідкреслював їхні специфічні манери, повадки, їхній дещо вульгарний "шик". Сатира відзначалася безперечною влучністю і гостротою»[1].

У центральному номері спектаклю «Твер-буль» («Тверський бульвар») Фореггер нападав на анархістів — минулих активістів революційних подій. Прототип головного героя режисер, ймовірно, *позичив* у Владимира Лебедєва — автора популярної серії малюнків, де зображувалися хуліганисті моряки та їхні *дівиці*. Колишній кавалерист, який тепер сидів за кермом «Фіату» — найшикарнішої автомобільної марки тих років — носив кубанку з червоним донцем, під потертою шкірянкою — шовкову сорочку, підперезану вузьким набірним кавказьким ремінцем, галіфе та чоботи. Його *дама* була вбрана за тогочасною жіночою модою: з-під широкої й короткої спідниці виднілися мереживні *десу* (нижня білизна), на ногах — високі зашнуровані чобітки. Шофер залицявся до дівиці на *кавказький* манер, пропонував *прокотити!* її, запрошував станцювати *ту степь* (тустеп) і вальс-бостон. Дівиця ж наприкінці номеру пускалася у виристий рязанський танок, тим самим виказуючи свою селянську натуру[2].

Художні особливості оглядів та парадів 1921–1922 рр. (насамперед найуспішнішого поміж них «Хорошого ставлення до коней»), визначені Осипом Бріком як «агіт-хол», на початку десятиліття висунули Фореггера у розряд перших творців радянського *синтетичного* театру. Проте заразом отримала нові аргументи давня суперечка довкола *легких* жанрів, що точилася у російському театральному середовищі ще довоєнної пори. Тож супротивники «Хорошого ставлення до коней» нині закидали очільнику *майстерні* «потурання буржуазному смакові», намагання «під маскою революційної сатири» культивувати «прогнилий мюзик-хол і шантан». Маяковський, захищаючи спектакль і зрікаючись буквально минулорічних

---

[1] *Дмитриев Ю.* Поиски формы комедийного спектакля / Юрий Дмитриев // В поисках реалистической образности: Проблемы советской режиссуры 20–30-х годов: сб. ст. / редкол. А. Анастасьев, Ю. Дмитриев и др., отв. ред. К. Рудницкий. — М.: Наука, 1981. — с. 166.

[2] *Шереметьевская Н.* Танец на эстраде [...].

переконань, заявляв, натомість: «Досить сухої та кисло-солодкої теревсатчини. Дайте нам танцюючу ідеологію, веселу і бурхливо-каскадну пропаганду, іскристу революційну театральність!»[1]. Брік старався підвести під цю заяву *правильне* політичне підґрунтя, доводячи, що «оперетка, шантан, гротеск» — не лише «технічно довершеніші», а й «демократичніші» театральні форми: на відміну від *традиційного* театру, де актора відділяє від публіки *четверта стіна*, кабаретний або естрадний виконавець безпосередньо контактує з залою, часом спілкуючись з нею на злободенні теми. Він закликав драматичних акторів зважити на цю *революційну* рису *легких* жанрів, кинути їхні «внутрішні переживання, естетичні емоції, благородні жести, повчальні інтонації» та піти «навчатися у циркачів та естрадників акробатиці, танцям, куплетам, каламбурам, трюкам», аби замість «буржуазного» з'явилося «радянське політичне» кабаре, розраховане на трудящі *маси*, тобто «агіт-хол»[2].

Поміж учасників дискусії були й ті, чиї погляди прямо зіставляються з футуристичними; саме до них фактично приєднався Фореггер. Наприклад, дописувач під псевдонімом Растіньяк, як колись Марінетті, уславлював майбутній «мюзик-хол машинної культури, підпорядкованої людині», що «буде торжеством найчистішого автоматизму», і сподівався, що «людина, звільнена від гіпнозу машинальності, зробить автоматичні радощі джерелом самодостатнього задоволення»[3]. Фореггер повністю погоджувався з наведеною думкою, хіба що уточнював: існуюче «протягом усієї історії театру» мистецтво мюзик-холу, що «під різними іменами» незмінно виявляло та утверджувало «видовищну природу» сцени, «задовго до футуризму уславлює красу міста і машин, навчається в них, виявляючи потребу механізації, порядку і точності у сценічній дії». Увібравши у себе здобутки тих мистецтв, що звернуті «лише до нашого зовнішнього сприйняття», мистецтв, «чуттєвих у широкому сенсі, що не вимагають для свого засвоєння роботи думки», мюзик-хол «до Бергсона відкриває природу

---

[1] Цит. за: *Чепалов А.* Судьба пересмешника [...]. — с. 58.

[2] *Брик О.* Агит-холл / Осип Брик // Эрмитаж. — 1922. — 7–12 июня. — № 4–5. — с. 5.

[3] *Растиньяк.* Грядущий Мюзик-холл / Растиньяк // Эрмитаж. — 7–12 июня. — № 4–5. — с. 4.

смішного у театрі»[1], а «творчість Дебюро, братів Ганлон Лі[2] та генія наших днів Чарлі Чапліна» остаточно «утвердила значення ексцентризму, екстравагантного абсурду, механічної неподобності та алогічного реалізму у комедії майбутнього»[3]. Тож від сучасного йому театру Фореггер вимагав «стислості, а не розпливчатості вимови, коду і слушних, точних слів, швидкості темпу, різноманітності й швидкості відчуттів, дії, доведеної до перебільшеної правдоподібності, іллогічного реалізму у трактовці образів»[4]. Він приєднувався до решти колег-режисерів, які вважали цирковий і мюзик-хольний вишколи вкрай необхідними для професіоналізації *синтетичного* виконавця: «Цирк показав актору значення тіла як інструменту гнучкого, покірного та виразного, навчив його методам подолання матеріалу; мюзик-хол навчить його творчості, підходу до роботи та якостям образу сучасного театру й темпу сценічної дії»[5].

Для реалізації цього комплексу різноманітних завдань пародійні номери та сатиричні сценки, звісно, були закороткими, відтак, навесні 1922 р. «Мастфор» змінив художню орієнтацію — звернувся до жанрів і навіть типів театру, які донедавна висміював.

Буфонаду «Гарантії Гента» Олександр Абрамов назвав «першою спробою» *майстерні* «стати театром, оскільки ні пародії, ні "паради" ним наразі не були. Насамперед тут ми вже маємо п'єсу у повному сенсі цього слова, не склеєну з випадкових дотепних уривків, але справжню п'єсу, з визначеною структурою, з визначеним сюжетом <…> мабуть, цікавим <…> як канва для яскравої політичної сатири»[6]. Більшою винахідливістю відзначилася організація сценічного простору: «Постановочно Майстерня вміло

---

[1] Фореггер мав на увазі дослідження Анрі Бергсоном природи комічного, викладене у праці «Сміх», що у перекладі російською друкувалося двічі: перший раз — 1900 р. (переклад під редакцією О. Яновського), другий — 1914 р. (переклад І. Гольденберга, включений до т. 5 Зібрання творів).

[2] Брати Томас, Джордж, Вільям, Альфред, Едмонд, Фредерік Ганлон-Лі — англійські циркові артисти, клоуни сер. XIX ст.

[3] *Фореггер Н.* Авангардное искусство и мюзик-холл / Николай Фореггер // Эрмитаж. — 27 июня — 3 июля. — № 7. — с. 6.

[4] Там само.

[5] Там само. — с. 5.

[6] *А-мов* [*А. Абрамов*]. «Гарантии Гента» (Мастерская Фореггера) / Александр Абрамов // Известия. — 1922. — 23 апреля. — № 89. — с. 3.

використовує просценіум, ламає рампу, значну частину дії переносить до глядацької зали», — зазначав відомий московський журналіст Валентин Мелік-Хаспабов[1]. Проте в іншому режисер залишився вірним обраній формі «параду сучасних масок»: «Постановка у звичному для Фореггера стилі. Фарби згущені. Темп доведено до якоїсь божевільної скачки», — свідчив Абрамов[2].

Канонічну мелодраму «Крадійка дітей» Адольфа Деннері режисер «прооперував», аби «загострити зовнішню дію», тобто залишив мінімальну кількість тексту, перетворивши її на «ексцентричну пантоміму»[3]. «У минулому, — заявляв очевидець, — основою мелодрами вважалася гра пристрастей та положень. У Фореггера праця акторів зводиться до гри зовнішніх рухів. Виграли усі сцени зі швидким рухом і детективні, програли усі сцени, де головне — гра пристрастей»[4].

У *традиційному* варіанті мелодраматичний тон п'єси насамперед підтримувала оригінальна музика Массне, що «плаче, моралізує та виливає душевні муки». Нині їй залишалося хіба що «оплакувати своє минуле», адже нової постановки вона ніяк не стосувалася[5]. Доволі сміливо долаючи жанровий канон, режисер передав виконання музичних пасажів схожому із синематографічним тапером піаністу, який награвав їх у дусі американських кінострічок. Фореггер також використав особливий пристрій, подібний до стробоскопа. Певної миті, перекриваючи світло прожектора, він імітував звичне тоді мерехтливе екранне зображення[6].

Суперечності між жанром п'єси, з одного боку, і постановочною манерою та музичним оформленням, з іншого, лише підкреслювали просторове рішення Василія Комардьонкова (перший варіант) і Сергія Ейзенштейна (другий варіант) та костюми персонажів, скроєні останнім не за фігурою, але за геометричними лекалами[7].

---

[1] *Мелик-Хаспабов В.* Московские письма. II. Эпизод или символ? / Валентин Мелик-Хаспабов // Вестник театра и искусства. — 1922. — 30 мая — 5 июня. — № 29. — с. 3.

[2] *А-мов* [*А. Абрамов*]. «Гарантии Гента» [...]. — с. 3.

[3] Цит. за: *Чепалов А.* Судьба пересмешника [...]. — с. 61–62.

[4] Там само.

[5] Там само.

[6] Там само. — с. 62.

[7] Там само.

Тогочасна критика поставилася до вистави прохолодно, насамперед нарікання викликала її стилістична неузгодженість. Рецензенти вкотре відзначали недостатню акторську підготовку *майстерників*, їхній дилетантизм[1], що позначився на невиразності більшості маскованих персонажів. Фореггер, мабуть, дослухався до критики, принаймні, у наступному спектаклі за французькою авантюрною комедією «Надприродний син» Г. Данкура і М. Вокара взявся надолужувати згаяне, а саме — утверджувати *ексцентризм* як «самовартісний і самодостатній фактор»[2].

У «"Надприродному сині" все від ексцентризму, все — від гриму та костюму і до манери виконання. Не кажучи вже про рух, в якому Фореггер справжній майстер», — писав Абрамов[3]. Іншими словами, звично турбуючись насамперед про видовищний бік вистави, він цього разу приділив більше уваги пластичній та візуальній формі окремого образу[4]. Відповідно до вимог жанру буфонної комедії вбрання і грим персонажів набули ознак екстравагантності та карикатурності, а пластичний малюнок ролей — утрируваної гротескової гостроти й шаржованої ексцентричності, притаманних цирковій клоунаді.

Варіативнішим й вправнішими здавалося використання Фореггером кінематографічні прийомів. На доказ цього рецензенти зверталися не лише до образу фата та гравця Марселя (Н. Поплавський), схожого на рокових красунчиків *німих* мелодрам: зализане волосся із пробором посередині, монокль, маленькі вусики над капризно піднятою верхньою губою, — він з'являвся перед глядацькими очима, енергійно крутячи педалі велосипеду[5], а й до численних інтермедій, *вмонтованих* режисером у сюжет «Надприродного сина». Слугуючи своєрідним коментарем до сценічних подій, вони розігрувалися на спеціальному станку, змонтованому Юткевичем на ар'єрсцені.

Окрім звичного піаніста, спектакль супроводжував *румунський* оркестр, складений зі скрипки, контрабаса та ударних. Музика задавала

---

[1] *Сергеев А.* Циркизация театра [...]. — с. 76.

[2] *А. А.* [*Александр Абрамов*]. Мастфор. «Сверхъестественный сын» / Александр Абрамов // Зрелища. — 1922. — 7–12 ноября. — № 11. — с. 16.

[3] Там само.

[4] *Дмитриев Ю.* Поиски формы комедийного спектакля [...]. — с. 122.

[5] *Чепалов А.* Судьба пересмешника [...]. — с. 65.

Частушки. Постановка Н. Фореггера. Мастфор, 1923

темпоритм дії, в одних епізодах створювала виразний фон сценічних подій, в інших — додавала їм іронічного підтексту.

Апробувавши елементи з арсеналу *синтетичної* вистави у жанрі мелодрами, комедії-буф, а дещо згодом і оперетового театру[1], Фореггер зробив черговий «акробатичний стрибок», випустивши на кін «Механічні танці» («Танці машин»). Здивований нечуваним успіхом цієї роботи «Мастфора», дописувач популярного часопису «Зрелища» пожартував: «13 лютого 1923 р. (дата прем'єри — *М. Г.*) — день, який — хоч-не-хоч — але не зможе не відзначити старенька-хореографія»[2].

Жодна інша сценічна робота режисера не залишила після себе стільки свідчень і не привернула стільки уваги дослідників, коли реанімоване ім'я Фореггера міцно закріпилося в історії радянського театру. Однак, попри численні рецензентські відгуки та мемуарні спогади, остаточної відповіді,

---

[1] У сезоні 1922/1923 рр. Фореггер представив публіці спектакль «Таємниця Канарських островів», де оперета Шарля Лекока «Принцеса Канарських островів» була трансформована у фарсове шоу «з перевдяганнями». Автором нового сюжету з «революційною інтригою» та куплетів із «політичним» підтекстом виступив Андрій Глоба. Вистава була піддана нищівній критиці, рецензенти (голосніше за інших В. Блюм) висували претензії щодо «штампованих» режисерських прийомів та незадовільного музичного виконання, глядачі обурювалися через «порнографічний» характер видовища та деякі епізоди, що «ображали робітничий клас» // Там само. — с. 66–68.

[2] *Франк*. Механические танцы / Франк // Зрелища. — 1923. — 15–21 февраля. — с. 17.

яка з мистецьких тенденцій першої половини 1920-х рр. спровокувала феномен «Танців машин», донині немає.

Частина дослідників першочерговими називає *домашні* фактори. Сучасний український науковець пов'язав спектакль із подіями та художніми явищами тогочасного *лівого* театру, побазувавши свою думку на співпраці Фореггера з новим часописом «ЛЄФ», що виходив друком із березня 1923 р. за участі Владимира Маяковського, Сергія Третьякова та Осипа Бріка і співробітництва у художньому відділі Всеволода Мейєрхольда та Владимира Блюма, на його керівництві (поряд із Всеволодом Мейєрхольдом та Борисом Фердинандовим) однією з щойно відкритих *майстерень* Державного інституту театрального мистецтва (ГІТІС), де праця актора, відповідно до *гасел моменту*, вважалася «продукцією, необхідною для правильної організації праці усіх громадян», а методи його виховання підпорядковувалися «науковій організації творчого процесу»[1], і на подібності фореггерівського «тафізтренажу» до мейєрхольдівського варіанту «біомеханіки»[2].

На наш погляд, наведені аргументи не переконливі. По-перше, важко уявити ексцентричні сценічні експерименти *майстерні* деінде, крім як на платформі *лівого* театру, тож, приєднавшись до «ЛЄФу», Фореггер просто залишився у колі однодумців. По-друге, *теорія* ніколи не була його сильною стороною — як іронічно висловився Марков, «теоретизував він дотепно, але не фундаментально» і завжди «волів стати безформним, розпливтися і розтектися сотнями напрямів, розтанути і загубитися на великій площі»[3], тому замість висувати оригінальні ідеї, Фореггер на власний розсуд розвивав думки інших, зосібно лідера «Театрального Жовтня» Мейєрхольда. По-третє, між *тафізтренажем* і *біомеханікою* можна знайти чимало перегуків, проте, стосуються вони їхнього ідеологічного підґрунтя. Що й не дивно, адже обидва методи виховували актора «театру близького майбутнього», який «стане своєрідною школою, що дає глядачам урок раціонального, лаконічного, доцільного руху. Людина сприймалася як машина, котра має навчитися керувати собою. Сцена, відповідно,

---

[1] *Мейерхольд Вс.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. / Всеволод Мейерхольд. — Ч. 2: 1917–1939. — М.: Искусство, 1968. — с. 487.

[2] *Чепалов А.* Судьба пересмешника [...]. — с. 70–73.

[3] *Марков П.* Фореггер и Масс [...]. — с. 60–61.

брала на себе скромні функції демонстрації вже добре відрегульованих людських "механізмів" — всім іншим до прикладу і на науку»[1].

Щоправда, вів далі Рудницький, «ця ідея, як і багато інших, схожих із нею ідей всепроникаючої американізації життя, залишилася зворушливою нездійсненною утопією, виниклою в умовах бідного і погано організованого побуту початку 20-х років». Натомість, біомеханіка, «вступаючи у нові взаємини з дійсністю, що змінювалася», еволюціонувала, втрачала початкову полемічну гостроту протиставлення системі виховання актора у Художньому театрі, ставала «еластичнішою, місткішою»[2]. Іншими словами, оволодіння цією сценічною технологією не лише допомагало виконавцеві збільшити пластичну виразність — вона, за словами Мейєрхольда, надавала йому «рух такого сорту», що всі «переживання» виникали «з його процесу з такою ж невимушеною легкістю та переконливістю, з якою підкинутий м'яч падає на землю»[3]. Можливо, багатолітній соратник режисера, Ігор Ільїнський дещо перебільшив, міркуючи про «складну біомеханічну систему», мабуть, занадто оптимістичними були ті російські практики і теоретики сцени, хто, як от Олександр Февральський, бачили чимало спільного між нею та «методом фізичної дії» Станіславського, але, навіть цілковито залишаючись у межах корисної технології, *біомеханіка*, яку Мейєрхольд тривалий час розвивав і вдосконалював, тільки попервах обмежувалася задачами акторського тренажу, згодом перетворившись на спосіб набуття актором «свободи сценічного самопочуття», науку керування «фізичним життям ролі»[4].

До того ж, злегка перефразуємо Рудницького, утвердження *біомеханіки* як провідної виконавської технології у театрі Мейєрхольда відбувалося поряд з утвердженням конструктивізму. Саме 1922 р., під час роботи над «Великодушним рогоносцем» Фернана Кроммелінка, де виконавці ролей, вбрані в однаковий прозодяг, із майже незагримованими обличчями «вперше вийшли на станок» (художник — Любов Попова), режисер, позбавляючи спектакль «образотворчих задач», висував на їхнє місце питання виразнішого пластичного малюнку ролі — змушував виконавця

---

[1] *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд [...]. — с. 266.

[2] Там само. — с. 266–267.

[3] Там само. — с. 267.

[4] Там само. — с. 268.

рухатися з легкістю танцівника і вишуканістю акробата. Це тягнуло за собою легкість подачі кожної репліки, дзвінкість, чіткість інтонації, у такий спосіб, за Марковим, вивільняючи істотні та чисті лінії розвитку образу[1].

Фореггер, натомість, від початку ставив перед собою значно скромніші завдання. Все активніше того часу схиляючись до *чистої* естрадно-танцювальної хореографії, він розробив комплекс фізичних вправ різного ступеня складності, що, за свідченням учнів *майстерні*, сприяли акробатичній гнучкості виконавця, розвивали його силові рухи та виховували моторну пам'ять[2]. Режисер називав це «вичерпною проробкою тіла» та «підвищенням психофізіологічних можливостей» і, переконаний, що кожна революційна епоха висловлює себе насамперед через танець, намагався у такий спосіб «організовувати кадри сильних, спритних і радісних танцівників та акторів майбутніх днів»[3].

Інші дослідники, зокрема й початкового етапу радянської хореографії, наполягають на зовнішніх чинниках, на *європейських* запозиченнях знаменитої вистави. Так, російська дослідниця естрадного танцю Наталія Шереметьєвська в останній третині минулого століття стверджувала: «Ідея "механічних танців" і "танців машин" належала не йому (Фореггеру — *М. Г.*). Її також вивіз із Парижа разом із джазом як новинку культури Валентин Парнах. Він, до речі, дуже засмучувався через те, що його пріоритет у цій сфері був незабаром забутий завдяки галасливому успіху постановок Фореггера, який зумів витягти з ідеї максимум можливого та надати їй значно більш технічно довершеної та складнішої форми, ніж та, що її особисто демонстрував Парнах у концертних виступах»[4].

Згадуваний вище у зв'язку з *мастфорівським* «Хорошим ставленням до коней», Валентин Парнах черговий раз повернувся до Москви «з мрією про нове мистецтво, про чудові та чарівні звучання, про незвичні пластичні та танцювальні жанри» влітку 1922 р., привізши з собою «захоплення новою графікою, живописом, жестами, інтонаціями, танцями, цією

---

[1] Там само. — с. 263–266.

[2] *Чепалов А.* Судьба пересмешника [...]. — с. 138.

[3] *Фореггер Н.* Ритм и культура танца / Николай Фореггер. — Л.: Academia, 1926. — с. 38, 45.

[4] *Шереметьевская Н.* Танец на эстраде [...].

В. Парнах. Жирафовидний істукан. 1922

“новою мовою”» паризьких «кафе і бульварів»[1]. У жовтні «Джаз-банд Валентина Парнаха» дав два концерти: перший у ГІТІСі, інший у Будинку друку у присутності зосібно Ейзенштейна та Мейєрхольда. «Парнах прочитав наукову лекцію про джаз-банд, потім сяк-так (оскільки ніхто у Москві не вмів грати на саксофоні) зіграли джазові мелодії. Коли ж сам Парнах виконав дуже дивний танець “Жирафовидний істукан”, захоплення набуло ураганної сили. Й поміж тих, хто шалено бив у долоні та волав “іще”, був Всеволод Емільєвич Мейєрхольд», — свідчив майбутній відомий радянський письменник і наразі учасник колективу, піаніст Євген Габрилович[2].

Поки, вражений його незвичною пластикою, Ейзенштейн разом з акторами «Пересувної робочої трупи» вчився у «щуплявого, сходячого посмішкою Валентина Парнаха фокстроту»[3], Мейєрхольд, також зацікавлений його проектами та захопленнями (поміж яких перші місця посідали

---

[1] *Габрилович Е.* О том, что прошло / Евгений Габрилович. — М.: Искусство, 1967. — с. 58.

[2] Там само.

[3] *Эйзенштейн С.* Как я учился рисовать. Глава об уроках танца / Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т. / сост. П. Аташева, Ю. Красовский, ком. Т. Запасник и др. — М.: Искусство, 1964–1971; Т. 1. — 1964. — с. 267.

цирк та Чарлі Чаплін[1]), запросив джаз-банд взяти участь у двох спектаклях «Театру ГІТІСу», незабаром перейменованого у театр його імені. Музиканти грали у третьому акті «Великодушного рогоносця» Фернана Кроммелінка, крім того, у «Тресті Д. Є.» за Іллею Еренбургом Парнах виконував «Жирафовидного істукана» та «Поверхи ієрогліфів». «Мейєрхольд вловив нашу помітність, дещо "циркову" видовищність і дуже точно вводив нас у зовсім несподіваних епізодах "Д. Є.", раптово розриваючи тканину вистави таким от шокуючим "ударним" номером. Ми відволікали, лякали, смішили, захоплювали, викликали посмішки. Наші джазові "вставки" допомагали режисерові створювати ефект руху. Скажімо, у "Д. Є." був епізод, коли рухом щитів (пофарбованих у червоний колір планшеток) досягалося враження вулиці, натовпу, миготіння. До цих щитів додавалася бурхлива джазова музика — результат був вражаючим», — згадував Габрилович[2].

Початок першого танцювального номеру сам Парнах описував наступним чином: «Сухе тіло у фраку вискакує на сцену. Нащулившись, у профіль, нерухомо витримує залп першого такту. На секунду заряд нот і майбутнього танцю затаєний у виразній нерухомості, якою й починається номер»[3]. Прямо посеред «Жирафовидного істукана» Парнах виконував свій знаменитий *лежачий* танець: «Знову у профіль, легко та несподівано тіло грохнулося об підлогу на спину, разом з обваленим ударом мідної тарілки. Лежачий танець простягнутого: ліва рука захльостує підборіддя через голову; витягнута права нога, зігнуте ліве коліно чітко відбиває хід тактів; кисть правиці, з різко виступаючим великим пальцем гвинтообразно, вправо-вліво, мигтить у лад з ритмом і танцем. Разом з пришвидшеним наростанням тривожно-розв'язаної музичної фрази готується підхопитися. Стрімко пружинно підхоплюється. Ліва нога відлітає назад у повітря (своєрідний летучий арабеск). Все тіло напружене угору»[4].

---

[1] Парнах не лише захоплювався мистецтвом «виключного кіно-ексцентрика», він всіляко популяризував його у Росії. 1922 р. Парнах навіть допоміг викрити нечистих на руку кіноділків, які видавали «Людину на пропелері» (радше за все то була картина чапліновського партнера, Честера Конкліна) за фільм Чапліна.

[2] *Габрилович Е.* О том, что прошло [...]. — с. 59.

[3] *Купцова О.* Валентин Парнах в театре Мейерхольда: к истории театральных контактов Советской России и Запада 1920-х годов / Ольга Купцова // Новые российские гуманитарные исследования. — 2015. — № 4 // код доступа: http://www.nrgumis.ru.

[4] Там само.

З приводу *актуальних* музики та пластики у «Трести Д. Є.» за Еренбургом Олексій Гвоздєв писав таке: «Для характеристики Франції грають справжню, дійсно сучасну французьку музику (уривки з кіно-симфонії Мійо "Бик на даху"), Америка передається прийомами американського тінг-тінгля шумовим оркестром (джаз-бандом, організованим В. Парнахом) тощо. "Фокстротуючі" танці виконуються майстерно. Відмінну техніку, добрячу точність темпу та вивіреність ритму показав у своїх різко незграбних, геометричних танцях В. Парнах»[1].

На відміну від виконання ексцентричних танців у мейєрхольдівській виставі, концертні виступи Парнаха справляли неоднозначне враження. «Його рухи, з одного боку, прості, а, з іншого — надзвичайно одноманітні, — заявляв зосібно Абрамов. — І їхній арсенал дуже невеликий. У Парнаха танцюють головним чином кінцівки. Кисті рук. Лікті. Ступні. Верхня частина корпусу, за нерухомості нижньої, і навпаки. Іноді голова, переважно шия і плечі. Всі рухи різкі та відточені. Загострені та рвані. Всі до одного механічні. Тому говорити про будь-яку емоційність не варто. Танці істукана. Парнах сам часто говорить про тіло, що істуканізується, і це, безсумнівно, найхарактерніше визначення його рухів. Лялька, маріонетка, машина, але тільки не людина. Адже наявності людської думки та волі в його рухах немає»[2].

Тож важко погодитися з Чепаловим у тому, що безсюжетний і беземоційний танець-соло Парнаха з невеликим арсеналом одноманітних рухів став прообразом «Танців машин»[3]. Водночас, вважаємо, мала рацію Шереметьєвська, коли писала, що на Фореггера істотним чином вплинула не його сценічна практика, але набагато цікавіші теоретичні висловлювання[4]. Зокрема ті, що стосувалися новітніх принципів творчого відображення дійсності у танцювальній пластиці. З-посеред них на перше Парнах висунув «стилізацію» — «переробку <…> рухів оточуючих нас предметів "механічної цивілізації" <…> "справжніх" (а не балетних) іспанських рухів на боях

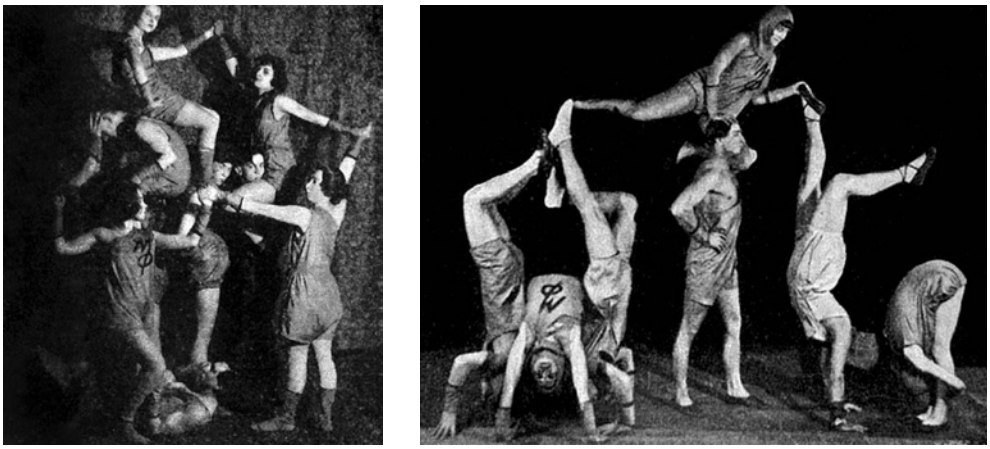
---

[1] *Гвоздев А.* Постановка «Д. Е.» в Театре имени Вс. Мейерхольда / Алексей Гвоздев / Мейерхольд в русской театральной критике: в 2 кн.; Кн. 2 […]. — с. 152.

[2] *Абрамов А.* Машинные танцы / Александр Абрамов // Театр и музыка. — 1922. — 26 декабря. — № 13. — с. 363.

[3] *Чепалов А.* Судьба пересмешника […]. — с. 78.

[4] *Шереметьевская Н.* Танец на эстраде […].



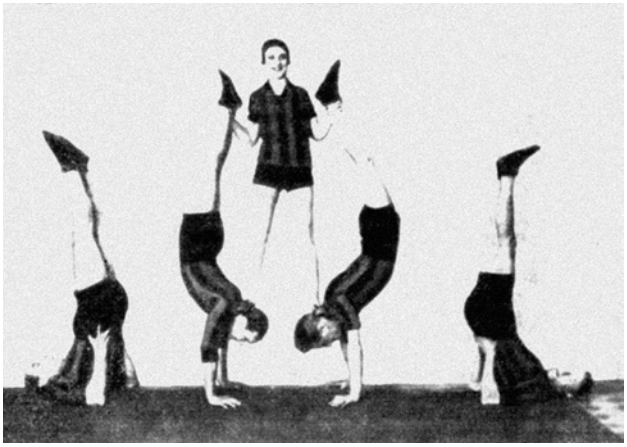
«Танці машин». Мастфор, 1923

биків <...> національних жестів черкесів, французів <...> стилізацію тортур <...> стилізацію рухів сучасних ігор» тощо[1].

Мабуть, саме цей принцип Фореггер реалізував у «Танцях машин», спираючись при цьому на власні минулі втілення «машинної теми». Так, серед перших номерів *майстерників* була пантоміма «Потяг», де діяли тогочасні традиційні *мастфорівські* персонажі: жінка у шкірянці, базарна перекупка, безпритульник та ін. Образ машини створювався переважно звуковими засобами.

Сигнал до початку дії давав традиційний свисток перед відходом потягу. На кін виходили начальник станції, машиніст та пасажири. Начальник станції за щось вичитував машиніста, безпритульний крав хлібину з кошика торговки. До інциденту підключалися бюрократка, бабці-молочниці та інші пасажири. Тим часом лунав третій дзвоник, означаючи відхід потягу. Персонажі вишукувалися у шеренгу на великих залізних аркушах, дещо потрощених для кращого звукового ефекту. Останньою, запаливши цигарку, на них ставала Жінка у шкірянці. Різкий ривок вперед, і потяг рушав — пасажири відбивали це чечіткою, аби зімітувати більш плавкий рух, тримаючи один одного за плечі. Коли потяг прискорював хід — темп танцю пришвидшувався, коли збивався з ритму на стиках рейок — чечітка

[1] *Парнах В.* Опыты нового танца / Валентин Парнах // Жизнь искусства. — 1925. — № 4. — с. 8.



«Танці машин». Мастфор, 1923

переривалася синкопами. Світло поступово згасало, й у напівтемряві сценою летіли іскри від труби — тепер всі актори тримали у руках запалені цигарки. Виникала повна ілюзія потужного локомотиву, що нісся крізь ніч[1].

«Потяг», який, звісно, був лише підступом до вирішення *машинної теми*, вартував згадки хоча би для того, аби, зіставивши пантоміму із наступною роботою *майстерні*, довести її суто естрадний (тобто квазітеатральний) характер. На наше переконання, хай і нетривалий, проте, бурхливий успіх «Танців машин» став справжньою причиною розриву Фореггера з драматичним театром і закріпив його рішення відмовитися від драматичної режисури на користь хореографії.

Ритм дії у «Танцях машин» задавав спеціально придуманий Фореггером шумовий звукоімітуючий оркестр. Лунав свисток, і на сцену вибігали учасники у прозодязі — чорних трусах та білих футболках. Вишукавшись у ряд, вони демонстрували залі молоді треновані тіла. Лунав другий свисток, і вони утворювали складну багатощаблеву піраміду, що нагадувала абрис великої машини.

Під відповідний звуковий супровід (Людмила Семенова пригадувала, що з цією метою за лаштунками було зібрано купу битого скла, залізних предметів тощо) машина починала *працювати*[2]. Зігнуті у ліктях руки

[1] *Шереметьевская Н.* Танец на эстраде [...].

[2] Там само.

нагадували важелі, «тіла рівномірно розгойдувалися, ніби машина на заводі <…> грюкотіння та дзижчання за сценою допомагали виникненню ілюзії»[1].

Представивши глядачу машину як таку, режисер вдавався до відтворення її окремих деталей. Наприклад, аби зобразити роботу трансмісії, двоє чоловіків ставали на відстані трьох метрів один від одного, тоді, як шеренга дівчат дрібними кроками, ніби стрічка транспортера, починала рухатися довкола. Особливо гнучка дівчина зображувала пилу. Двоє чоловіків тримали її за руки і ноги та розгойдували у вигнутій позі. Часом до номеру включався показ роботи цілого ковальського цеху, де працювали молотки різного розміру: від маленьких — кисті рук, до великого пневматичного молоту — перекинутої головою донизу дівчини, яку рівномірно піднімали та опускали, імітуючи удар молотом по ковадлу[2]. «Танок № 10» зображував роботу рейкоукладальника: восьмеро жінок і чоловіків, тримаючись один за одного, ставали так, аби скласти враження рейок пнад закріпленими шпалами[3].

«Чітка відпрацьованість рухів і повна відсутність їхнього емоційного забарвлення, — писала Шереметьєвська, — змушували забувати про те, що на сцені діють люди і саме вони сприяють виникненню узагальненого образу такого собі потужного механізму, що його тогочасного глядач сприймав як символ поступального руху молодої радянської держави»[4].

Проте попри *оптимістичну* ідеологію «Танців машин» (на відміну від Заходу, де «“машинна” тема трактувалася переважно трагічно, відображуючи конфлікт людини з машиною, яка позбавляє його праці»[5]), попри те, що Фореггер нібито зміг уловити «величезний фізіологічний вплив механізму як актора»[6], що, власне, й забезпечувало їм успіх насамперед у робітничої аудиторії, навіть попри їхній міжнародний розголос завдяки відгукам англо та німецькомовної преси, вони залишалися у межах актуальної для першої половині 1920-х рр. тенденції *виробничого мистецтва*.

---

[1] Зрелища. — 1923/1924. — 28 декабря — 6 января. — № 68. — с. 15.

[2] *Шереметьевская Н.* Танец на эстраде […].

[3] *Чепалов А.* Судьба пересмешника […]. — с. 74.

[4] *Шереметьевская Н.* Танец на эстраде […].

[5] Там само.

[6] *Юткевич С.* Одиннадцать слонов / Сергей Юткевич // Зрелища. — 1923. — № 23. — с. 9.

1

2

1. «Прогулянка, пристрасть, смерть» Б. Бера. Мастфор, 1923. Афіша клоунади. Малюнок П. Галаджева

2. «Вмираючий лебідь» К. Сен-Санса. Мастфор, 1923. Ескіз костюму Л. Семенової. Малюнок П. Галаджева

До того ж, «широко розбазарені по клубах і “Синіх блузах”»[1], де вони ставилися значно менш винахідливо, ніж у «Мастфорі», *танці машин* втрачали свою привабливість через одноманітність прийомів[2]. Незабаром давався взнаки і брак театральних засобів: відсутнє сценічне оформлення, зведена до мінімуму *драматургія* видовища, вкрай обмежений (лише рухи і пози) виконавський арсенал. Від початку було зрозуміло, що «Танці машин» — не вистава, але великий естрадний номер, складений із окремих епізодів (на хвилі глядацького успіху Фореггер придумував нові *механізми*, *прилади* та *трудові процеси*, змінюючи їхню послідовність у номері, або заміщаючи відпрацьовані епізоди на щойностворені). Поступово унаочнилося, що це — не танці, а радше «тематично оформлені гімнастичні вправи»[3].

Наступні сценічні роботи Фореггера (зокрема клоунада на музику Бориса Бера «Прогулянка, пристрасть, смерть», від якої бере початок *кінотрадиція* радянської танцювальної естради, поставлений для Людмили

[1] *Фореггер Н.* За новый танец/ Николай Фореггер// Новый зритель. — 1927. — № 33. — с. 2.

[2] *Шереметьевская Н.* Танец на эстраде [...].

[3] Там само.

Семенової сольний танець «Будбег» (біг кінноти Будьонного) — втілення героїки громадянської війни, «Танець повії та сутенера-апаша» — театралізація французького шансону початку століття, «Вмираючий лебідь» Сен-Санса — пародія на донезмоги розтиражований російською естрадою за майже два десятиліття знаменитий номер Михаїла Фокіна, що вкотре довів ексцентричність мислення постановника[1]) оприявнювали його хореографічні здібності та фантазійність, але не режисерський талант[2]. Ліквідація «Мастфора» на початку 1924 р. (очевидною причиною стала січнева пожежа у будинку № 7 на Арбаті, що знищила декорації та частину костюмів, неочевидною — нападки преси, які не припинялися весь минулий рік, врешті-решт змусивши Фореггера задекларувати чергову зміну мистецького курсу, пообіцяти серйозніший репертуар у майбутньому та навіть боротьбу із «фореггерівщиною»[3]) *підвела риску* під одним із потужних проявів транснаціональної концепції *синтетичного* театру.

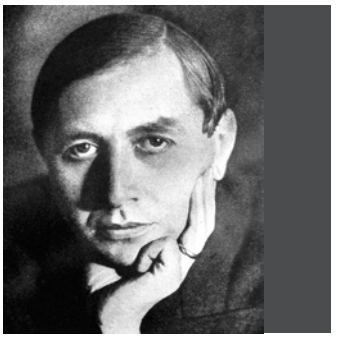
---

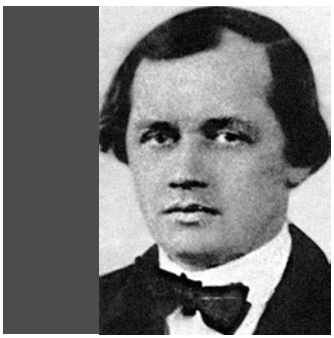
[1] Там само.

[2] «Фореггер — це талановито, — заявляв Олександр Черепнін (Нудель). — Його танцювальний мазок грубий, несподіваний, м'язистий, конструктивний, рух береться ним широко, в усій повноті: як кидати то кидати, як падати то падати. І від того його танці набувають великої цікавості грубих за формою, але своєрідних за загостреністю композицій» / *Ли* [*Черепнин А.*]. Глядя, как танцуют (Противоречия неизбежные и допустимые / Александр Черепнин // Зрелища. — 1924. — № 80. — с. 11.

[3] Что даст сезон? Мастфор: Из беседы с Н. М. Фореггером // Зрелища. — 1923. — № 5. — с. 6.

Розділ 4. Синтетична кабаретизація театру





Сергій Радлов
Юрій Анненков
Василь Василько
Сергій Ейзенштейн
Валерій Інкіжинов
Фавст Лопатинський
Валентин Смишляєв
Гнат Юра

Наприкінці 1920-х рр. радянське мистецтво загалом за велінням можновладців «вертається до реалізму». Той же наказ упродовж наступного десятиліття змусить офіційне театрознавство осудливо заперечувати нещодавні сценічні *експерименти* визначних радянських режисерів як такі, що «вели по суті до ліквідації театрального мистецтва, деідеологізації його». «Ці експерименти, що проходили під прапором ворожої пролетаріатові імперіалістичної ідеології західних футуристів, здаються нині похованими у минулому, подоланими та віджитими», — 1932 р. задоволено констатує один із найобізнаніших у західноєвропейських театральних реаліях критик та історик сцени, Олексій Гвоздєв[1].

Проте, якщо не зважати на традиційні для 1930-х рр. звинувачувальні штампи, щодо решти театрознавець мав рацію — художня ідеологія багатьох вистав *лівого* російського та українського театру зіставна з ідеями, періодично проголошуваними Марінетті у маніфестах 1913–1921 рр. (від «Театру-вар'єте» до «Театру несподіваності»). Нагадаємо, що спочатку тут йшлося про деякі переваги мюзик-холу: зокрема про відсутність надміру інтелектуальності та доступність різним глядацьким верствам, а також про здатність майданної сатири та вульгарного гумору влити свіжу кров у театр-вар'єте, *омолодивши* його естетичне *обличчя*. Далі об'єднавчий для цирку (гімнастів,

[1] *Гвоздев А.* Классики на советской сцене / Театральная критика / сост. и прим. Н. Таршис / Алексей Гвоздев. — Л.: Искусство, 1987. — с. 123.

атлетів, ілюзіоністів, дресирувальників) і мюзик-холу (поетів-декламаторів та музичних імпровізаторів) *формат* кабаре було проголошено *ідеальним* для репрезентації *синтетичного театру майбутнього*[1].

Кабаретизація радянського театру, натхненна здебільшого футуристською ідеєю оновлення сценічного мистецтва через засвоювання естетико-технологічних особливостей естрадно-циркових жанрів, упродовж 1920-х рр. відбувалася за двома — спільної художньої ідеології та відмітної видової орієнтації — спрямуваннями. У випадку *циркізації*, зрозуміло, йшлося про колаборацію театру з цирком, тобто про застосування у драматичних виставах циркових прийомів і техніки акробатів, жонглерів, еквілібристів, клоунів, дресирувальників та ін. Аби сполучення виглядало

---

[1] Відомо, що еталонним актором *сцени майбутнього* футуристи вважали популярного естрадного виконавця Етторе Петроліні. З обличчям, схожим на комічну маску давньоримського театру, він читав карикатурні гуморески та абсурдистські вірші, співав комічні куплети. В історію італійського кону Петроліні увійшов завдяки придуманим самим виконавцем персонажам-маскам — дадаїста Фортунелло, кіногероя Гастоне і цілої галереї *циклопічних дурнів*. Поміж популярних жанрів італійського вар'єте Петроліні частіше за інші використовував форму мак'єтти — сценічної замальовки, побазованої на канконі, що виконується від імені типового персонажу. У мак'єттах, написаних самим Петроліні та його співавторами, актор нещадно висміював соціальні умовності, традиції, забобони, обивательську дурість і міщанську вульгарність, квасний патріотизм і псевдоромантизм, італійську кінопродукцію та масову культуру, *великий* оперний стиль, класичний (шекспірівський), естетський (д'анунціанський) і неокласичний (муссолінівський) театр.

1915 р. митець заснував «Compagnia dei grandi spettacoli di varietà Petrolini», де у «Нуль ревю мінус нуль» вперше вивів на кін одного з найвідоміших своїх персонажів — Фортунелло. Марінетті був у захваті від цього «найважчого для аналізу шедевру Петроліні», чиє мистецтво незмінний лідер італійських футуристів вважав потужним аргументом у боротьбі із застарілим романтизмом і нудним символізмом театральної поезії минулих часів. Здебільшого Марінетті поціновував здатність актора передавати абсурдизм, алогізм та хаос життєвих і суспільних явищ. «Лацці Петроліні вбивають наразі не до кінця забите місячне сяйво», — заявляв він, відсилаючи обізнаних до Маніфесту 1909 р., де місячне сяйво використано як метафору вульгарної сентиментальності. Акторові, зі свого боку, дуже лестило таке ставлення футуристів, тож відтоді він кілька разів брав участь у їхніх заходах — читав тексти Марінетті, Корри, Сеттімеллі. Пік їхньої співтворчості припав на 1918 р., коли Петроліні втілив одноактівку Канджулло «Рентгеноскопія дуету» / *House J.* Twentieth-Century Italian Drama: The first fifty years / Jane House. — Columbia University Press, 1995. — p. 53–55, 609–610.

Етторе Петроліні

якнайприродніше, драматургія вистави наближалася до циркової програми, оформлення сцени — до манежного устаткування, костюми персонажів нагадували циркову уніформу або клоунське вбрання, замість театрального широко використовувався цирковий реквізит. *Мюзикхолізація* означала тяжіння драматичної сцени до естрадних принципів організації сценічного видовища та комунікації з публікою. Така вистава мала лінійну архітектоніку, складену з епізодів-*номерів*, здебільшого фундованих на музичному та пластичному матеріалі. Тож виконавський ансамбль *мюзикхольних* спектаклів мусив не послуговуватися традиційними прийомами акторської гри, а демонструвати майстерне виконання трюку, професійний спів і хореографічну вправність. Відповідна цим завданням не просто *конструктивістська*, натомість, *трансформаційна* сценографія максимально сприяла вияву змісту сценічного видовища через фізичну дію (акробатику, пантоміму, танець).

Насамперед процес оновлення драматичної сцени торкнувся драматургічної класики, що зазнала найрадикальніших художніх перетворень. Проте тогочасна афіша налічувала цілу низку сценічних робіт за п'єсами сучасних авторів, що так само демонстрували відмітне ставлення до драматичного тексту, а також інакші засади організації сценічної дії та формування простору.

У російському театрі першим відмовитися від *канонічної традиції* інсценізацій класики на користь мюзик-хольних та циркових прийомів спробував згаданий не раз живописець і графік Юрій Анненков. Від 1913 р.

відомий сценографічними роботами (зокрема співпрацею 1917 р. із Ніколаєм Євреїновим над «Чорною Пантерою та Білим Медведем» Володимира Винниченка на кону Малого (Суворінського) театру[1]), він поставив у петроградському «Ермітажному театрі» *народну комедію* Льва Толстого «Перший винокур», яка й ознаменувала початок нетривалої, але насиченої знаковими подіями, ери *циркізації* радянського театру[2].

«Ермітажний театр», чиї вистави мали відбуватися на сцені Зимового палацу, спеціально збудованій для імператорської родини та почету, за браком місць для широкої аудиторії (їх налічувалося лише двісті) перенесли до його Гербової зали, де тоді давали загальнодоступні симфонічні концерти. Опікувався новою сценічною ініціативою Наркомос, призначивши директором учорашнього фабриканта, мецената (нагадаємо, саме він спонсорував перші вистави *футуристів театру*) і колекціонера Левкія Жевержєєва, художнім керівником — Всеволода Мейєрхольда. Останній вбачав у «Ермітажному театрі» «виразника нових форм театрального мистецтва», дослідний майданчик, де «синтетично поєднуються усі мистецтва, що входять до поняття театру»[3].

Проте, як виявиться незабаром, єдиною виставою, що більш-менш відповідала програмовим заявам очільника колективу (і яка, до речі, залишилася в історії радянського сценічного мистецтва), був саме «Перший винокур» Льва Толстого у режисурі Юрія Анненкова (прем'єра — 13 вересня 1919 р.).

«Моралістична притча Толстого про шкоду пияцтва Анненковим була з безмежною зухвалістю трансформована у циркове шоу за участі акробатів, танцюристів, гармоністів, балалаєчників і знаменитого петербурзького клоуна Дельварі <...>», — напише історик культури російської північної столиці, Соломон Волков[4]. Роком пізніше стане зрозуміло, що естрадно-циркова *модернізація* класичної спадщини мала для митця не лише художню, а й ідеологічну перевагу, позаяк обидва *легкі* жанри він уважав

---

[1] *Анненков Ю.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий: в 2 т.; Т. 2 / Юрий Павлович Анненков. — Л.: Искусство, 1991 — с. 97.

[2] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября [...]. — с. 230.

[3] Вестник театра. — 1919. — № 36. — 7–12 октября. — с. 10.

[4] *Волков С.* История культуры Санкт-Петербурга: С основания до наших дней / ред. М. Яновская / Соломон Волков. — М.: Эксмо, 2011. — с. 97.

проявом «суто народного мистецтва», що прийшло «до міста з низів, від блазнів та скоморохів, від престольних свят, частівок та приповідок»[1].

Насамперед Анненков здійснює *перемонтаж* толстовського тексту, взявши його за *сценарій* і розгорнувши, а додані уривки умотивувавши так: «частівки вставлені як пісні мужиків, підпоєних "диявольським пійлом", гармоністи й хоровод також вставлені у сцену пияцтва, натомість, акробати подані як чорти, тобто цирк уведений до п'єси як зображення пекла. І нарешті ексцентрик у рудому парику і широченних "формених" штанях поданий поза будь-якою мотивацією. Просто прийшов собі рудий і вештається пеклом, немов шантаном <...>»[2].

Аби досягти «максимальної видовищної виразності» дійства, Анненков запросив на ролі чортівні квартет акробатів із петербурзького цирку Чинізеллі під відповідною назвою «Чотири чорти». Декорації другої дії *малювали* «екзотичний пейзаж» пекла. Вони «були зібрані з різнокольорових пересічених жердин та канатів, злегка замаскованих трапецій, підвішених у просторі різнобічних хитких платформ та інших циркових апаратів — на тлі абстрактних яскравих плям, здебільшого — вогняної гами, що не мали ілюстративних натяків. Чорти літали і перекидалися у повітрі. Канати, жердини, трапеції, платформи знаходилися у постійному русі. Дія розвивалася одночасно на сцені й у глядацькій залі». Їхню поведінку в одному з епізодів Анненков описав так: «У пеклі за наказом Старшого чорта інші чорти хвиськають чортеня. Чортеня кричить "Ой-ой-ой!" — і з кожним зойком, перш, ніж розтягтися на землі, робить від отриманого стусана кульбіт, тоді як задоволені собою чорти, що хльостали його, розлітаються довкруж через голови інших»[3].

Однак, явно захопившись *циркізацією* толстовської *народної* комедії, постановник забув стилістично узгодити *фантастичні* та *ультра-реалістичні* епізоди і, відповідно, манеру сценічної подачі задіяних у них персонажів. «Злитості, загального витриманого тону трупа наразі не набула <...> Виділялася гра окремих виконавців і виділялася особливо різко

---

[1] *Анненков Ю.* Кризис эстрады / Юрий Анненков // Жизнь искусства. — 1920. — 3–4 июня. — с. 1.

[2] *Шкловский В.* Дополненный Толстой / Виктор Шкловский // Жизнь искусства. — 1919. — 4–5 октября. — с. 2.

[3] *Анненков Ю.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. — Т. 2 [...]. — с. 50–52.

різниця їхнього малюнку і ліплення ролей, підходу до них і вияву <…>», — заявляв один із рецензентів і додавав, що «сцени без фантастичного елементу, які розгорталися у реалістичній площині, вийшли яснішими та переконливішими; у них відчувається менше режисерських зусиль та вигадки»[1]. Відмітну манеру зображення *ірреальних* та *реальних* образів, що псувала йому враження від спектаклю, Ніколай Носков передав так: «Чортеня у Владимирова далекий від лубка, і навряд чи цей "столичний чорт" як такий буде прийнятний на селі <…> Те саме й відьми: у них більше від оперного канону, ніж від лубка. Мужик у виконанні Гібшмана — контрастний та реальний, рівно як старі — Жилинський, Феоктистов і Логінов»[2].

Клоуну-акробату Жоржу Дельварі режисер запропонував роль Анюти — коментатора сценічних подій. «Відсебеньки рудого у картатих штанях» з'єднували між собою окремі епізоди-*номери*, утворюючи наскрізну лінію спектаклю. З точки зору Шкловського, сценічне існування Анюти — Дельварі ніби паралельно до розгортання фабули п'єси засвідчувало водночас *традиціоналістську* та *новаторську* особливості режисури Анненкова. Перше твердження спиралося на зіставлення спектаклю з комедіями Аристофана, поставами руського народного театру і турецького «Карагьозу», де додатковий *матеріал* зазвичай вводиться у дію так само «без умотивування», а «шви, що з'єднують частини комедії, не зафарбовуються»[3]. Друге — акцентувало нововинайдений Анненковим для класичної *сільської* вистави мікст «фарсу та moralite, які перебивають одне одного і навіть забивають одне одного», становлячи при цьому «головну перевагу веселої та талановитої постановки»[4].

Однак, через рік після прем'єри ймовірний автор терміну Костянтин Державін, підводячи перші підсумки *циркізації* російської сцени, заявить: «Не удався нещодавній досвід постановки "Першого винокура" Л. Толстого трупою Ермітажного театру. Актори були далекі від будь-якої технічної досконалості, й поодинокі циркові номери, що блиснули на цьому

---

[1] *Н. Н.* [*Носков Н. Д.*]. «Первый винокур» (Эрмитажный театр) / Николай Носков // Жизнь искусства. — 1919. — 24 сентября. — с. 1.

[2] Там само.

[3] *Шкловский В.* Дополненный Толстой […]. — с. 2.

[4] *Шкловский В.* Народная комедия и «Первый винокур» / Виктор Шкловский // Жизнь искусства. — 1920. — 17–19 апреля. — с. 1.

тьмяному тлі, заважали і глядачу, і Толстому, але найбільше самому режисерові, котрий зайшов у глухий кут через завдання ув'язати все здобуте в *єдине* ціле»[1].

Щоправда, ні відгуки, ні успіх у *передової* інтелігенції та червоноармійців жодним чином не вплинули на долю спектаклю, який радянські урядники, безпідставно звинувативши Анненкова у «буржуазному осучасненні класики», відмінили вже після четвертого показу[2].

Проте *циркізація* скоро перетвориться на улюблений прийом *лівої* російської та української режисури, передусім з *революціонізації* класичної драматургічної спадщини, *каталізувавши* формування окремого варіанту *синтетичної* вистави. Для прикладу наведемо шекспірівських «Віндзорських кумась» Сергія Радлова та «Витівки Смеральдіни» Владимира Соловйова у петроградській «Народній комедії» (1920–1921), ролланівську «Лілюлі» Бориса Глаголіна у харківському Театрі ім. Т. Шевченка (1922), «Мудреця» за Островським Сергія Ейзенштейна у московському театрі «Пролеткульт» (1923), «Пошились у дурні» за Кропивницьким Фавста Лопатинського (1924) і «За двома зайцями» Старицького Василя Василька (1925) у «Мистецькому об'єднанні "Березіль"», гоголівського «Вія» Гната Юри в Українському драматичному театрі ім. І. Франка (1925).

Очолена випускником історико-філологічного факультету Петербурзького університету, вихованцем мейєрхольдівської «Студії на Бородінській» Сергієм Радловим «Народна комедія» запрацювала у січні 1920 р. в орендованій *Залізній* залі «Народного дому» на Петроградській стороні. Театр проіснував лише два сезони, проте, за цей короткий час устиг вирішити кілька вагомих естетичних завдань.

Так, у першому ж сезоні, коли репертуар складався здебільшого з ексцентричних комедій очільника трупи, Радлов зумів перевірити на практиці потенційно перспективну для *авангардного* кону концепцію *режисера-драматурга*, *єдиного творця вистави*[3]. Сполучаючи у стилістиці цих

---

[1] *Державин К.* Актер и цирк / Константин Державин // Жизнь искусства. — 1920. — 30 марта. — № 413. — с. 1.

[2] *Волков С.* История культуры Санкт-Петербурга [...]. — с. 406.

[3] *Мокульский С.* Радлов в театре / Стефан Мокульский / *Радлов С.* Десять лет в театре / предислов. С. Мокульский. — Л.: Прибой, 1929. — с. 5. Нагадаємо, що ідентичну концепцію *театру драматурга*, який не потребує постановника, а у крайньому випадку

спектаклів арлекінаду й буфонаду, акробатизм та ексцентрику, народний лубок і пантоміму, він змусив традиційний *вербальний* театр поступитися місцем театру *видовищного синтезу*[1].

Формування типологічно іншого сценічного видовища потребувало розв'язання кількох украй важливих просторових та ігрових задач. Разом із Валентиною Ходасєвич, яка була художником більшості вистав театру, Радлов збудував по-естрадному відкритий (без порталу і лаштунків) майданчик, що «поєднав у собі циркову арену із конструктивними формами шекспірівського й античного театру»[2]. Виведений по-суті на станок, актор опинявся впритул до публіки, уважно слідкуючої за кожним його рухом і жестом. Технології *майданного* (*естрадного*, *кабаретного*) театру вимагали від виконавця вміння «імпровізувати за наперед накресленим сценарієм», і спонукали Радлова «притягти до театру циркачів, які збагатили техніку театрального актора невідомою йому доти фізичною вправністю й акробатичною технікою»[3]. Впродовж обох сезонів очільник «Народної комедії» докладатиме неабияких зусиль, аби зміцнити взаємодію театральних акторів і циркових артистів, і, «використовуючи техніку тих й інших, створити єдину виставу»[4].

«Попервах вистави йшли виключно імпровізовані, причому сценарії писалися наново і намагалися виробити низку характерних для наших днів

й актора, де автор здатен сам зімпровізувати сценічну дію, від початку 1910-х рр. послідовно практикували італійські (у сценічних утіленнях *синтез*) і російські (у перших виставах *театру майбутнього*) футуристи.

[1] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября [...]. — с. 248.

[2] *Мокульский С.* Радлов в театре [...]. — с. 5.

[3] Там само. — с. 5–6.

[4] *Рыков А.* Народная комедия / Зеленая птичка: сб. ст. / ред. Я. Блох, А. Гвоздев, М. Кузьмин / Александр Рыков. — П-д: Петрополис, 1922. — с. 164 // код доступа: teatr-lib.ru. Принагідно зазначимо, що Радлов усіляко підкреслював зв'язок «Народної комедії» з європейською сценічною традицією (насамперед італійською комедією масок і французькою цирковою комедією та пантомімою Дебюро (Батиста)), а також із російським балаганом. Водночас він неодноразово заперечував спадкоємність його мистецьких поглядів щодо ідей, маніфестованих футуристами. «Мали рацію футуристи, вигукнувши "хай живе завтра" <...> але вони ж закричали і "прокляте учора", й у цій незаконній та нечесній відмові від традицій вони були і не праві й не нові», — зокрема стверджував режисер // *Радлов С.* Театры Возрождения и возрождение театра / Сергей Радлов // Жизнь искусства. — 1920. — 12 ноября. — № 607. — с. 1.

стандартних масок-типів, подібно до того, як ми маємо це в італійській професійній імпровізаційній комедії (commedia del'arte)», — згодом напише театрознавець Олександр Мовшензон[1]. Театр відкрився *цирковою* комедією «Наречена мерця, або Сватання хірурга». Сюжетну схему Радлов побазував на дельартівській *сцені ночі*, в якій на імпровізаційній основі діяли давні та сучасні дійові особи. «Чергування традиційних театральних персонажів із героями сьогодення надало усій виставі характеру перебільшеної пародії та полегшило роботу режисера над створенням імпровізованого тексту», — запевняв Владимир Соловйов[2]. Сатиричні ноти драматичного тексту Валентина Ходасєвич підхопила в оформленні сцени, «витриманому у стилі російського лубка, пропущеного крізь призму футуризму»[3]. Режисер закріпив їх у шаржованому мізансценічному малюнку, особливо помітному в естрадних і циркових номерах, виконуваних клоуном-акробатом Жоржем Дельварі (Матрос), клоуном-ексцентриком Бобом (Слуга), гімнастом Сержем (Бабуся)[4].

Наступна прем'єра — буфонада «Мавпа-донощиця» за *сценарієм* Радлова, використовувала інший традиційний сюжетний прийом італійської комедії масок — *перевдягання*. А її головний герой — мавпа Джіммі — походив на давнього улюбленця паризьких бульварних театрів — мавпу Жоко. Обидві ролі міцно базувалися на трюках, хіба що у виставі «Народної комедії» вони були здебільшого *повітряними*, тобто здійснювалися за допомоги трапеції. У фінальній сцені, коли усі персонажі кидалися ловити мавпу-донощицю, Джіммі — Серж, рятуючись від переслідувачів, «лазив металевими фермами Залізної зали, видирався під стелю у самісінький центр глядацької зали, висячи там на одній руці, почісуючись, тощо,

---

[1] *Мовшензон А.* Декоратор В.М. Ходасевич и Театр Народной комедии (1920–1922) / Валентина Ходасевич: сб. ст. / Александр Мовшензон. — Л.: Academia, 1927. — 55.

[2] *Соловьев В.* «Невеста мертвеца» / Владимир Соловьев // Жизнь искусства. — 1920. — 15 января. — № 343. — с. 2.

[3] *Кузнецов Е.* Петербургские письма. IX. Многогранное искание (Еще о цирковой комедии) / Евгений Кузнецов // Вестник театра. — 1920. — 7 марта. — № 55. — с. 13.

[4] Успіх «Нареченої мерця...» спонукав очільника трупи до її продовження під назвою «Друга донька банкіра», де цирк з «генерального прийому» перетворився на місце дії, а у списку дійових осіб з'явилися Директор закладу (його грав Дельварі), а також ведмідь, мавпа, жираф і тигр.

чим незмінно викликав тривалі аплодисменти»[1]. Проте, стверджував знавець циркового мистецтва, Євген Кузнєцов, цього разу карколомні стрибки і кульбіти набули «характеру *необхідності*», не просто включалися у дію, натомість, викликалися нею. Окрім того, Радлов вкотре надав злободенності пантомімічним епізодам, уможлививши й таку заяву критика: «І ця політичність, сьогоденність, відлита у жарт-карикатуру, зі сміхом кинута у публіку маскою сатира із розтягнутим по вуха ротом, — це і є та справжня революційність театру, хоч і натяком, але блискуче втілена цирковою комедією»[2].

Переглянувши обидві вистави, Шкловський дійшов висновку, що «Радлов походить по прямій лінії від Юрія Анненкова, по бічній походить із пантомім Мейєрхольда»[3]. Звісно, ця заява не потішила очільника «Народної комедії», який претендував на роль винахідника жанру[4]. Схоже, спектаклем «Султан і чорт» (прем'єра — 16 березня 1920 р.), де унаочнилися кращі якості *циркових* комедій Радлова — майданна загальнодоступність, готовність до політсатири, життєрадісний гумор, перегук із залом-партнером[5], він саме збирався опонувати тим, хто вважав його концепцію «справжнього розважального народного театру»[6] вторинною. Дія традиційно базувалася на давньому сюжеті — старій цирковій пантомімі «Зелений чорт», нині прилаштованій Радловим до запитів народного мюзик-холу[7]. На думку Олександра Рикова, комедія набула особливого сенсу завдяки уведенню персонажів російського балагану — купця та його прикажчика Єгорки[8]. Єгорка — Дельварі у партері сідав на коника

---

[1] *Советский цирк*: 1918–1938: сб. ст. / ред. Е. Кузнецов. — Л., М.: Искусство, 1938. — с. 94.

[2] *Кузнецов Е.* Пути и перепутья («Невеста мертвеца» — «Обезьяна-доносчица») / Евгений Кузнецов // Жизнь искусства. — 1920. — 20–22 марта. — № 403–405. — с. 1.

[3] *Шкловский В.* Народная комедия и «Первый винокур» […]. — с. 1.

[4] У листі до редакції часопису «Жизнь искусства» Радлов наводив на доказ своєї першості невідому виставу, нібито поставлену ним в Алушті 1917 р., де М. Гвоздєва виконувала акробатичний номер / *Радлов С.* Несколько хронологических данных (Письмо в редакцию) // Жизнь искусства. — 1920. — 20 апреля. — с. 2.

[5] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября […]. — с. 241.

[6] *Мовшензон А.* Декоратор В. М. Ходасевич и Театр Народной комедии […]. — с. 55.

[7] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября […]. — с. 241.

[8] *Рыков А.* Народная комедия / Зеленая птичка […]. — с. 166.

і вирушав до вигаданої східної країни Султанія, де відбуватимуться сценічні події; але довга дорога змушувала хлопчика об'їсти свій *транспорт* до самісінької голови, — підходящий жарт для голодуючого Петрограду. Східний колорит місця дії посилювався з появою негрів та японського принца. «Блискучий вихід» японського жонглера Такошимо в ролі останнього Костянтин Державін поцінував як «факт чудового вплетення циркового номеру у загальний хід дії»[1]. Схожу думку висловив Владимир Соловйов: «Зворушливий і прекрасний у своєму синьому халатику зі срібними розводами, він стояв сумний на естраді. Розмовляючи японською і вишукано вправляючись з невеликим мечем, він являв собою чудове і справжнє театральне мистецтво Сходу, яке наразі недостатньо усвідомлене та поціноване нами»[2].

Пантомімну роль Чорта, котрий тут допомагав закоханим, грали акробати Серж і Таурег. Однаково загримовані та вбрані, вони одночасно, але з різних боків виникали на сцені у сполохах бенгальського вогню. Наприкінці першого акту Чорт сипав з балкону на учасників дійства зелений порошок, змушуючи їх рятуватися у глядацькій залі, а коли майданчик порожнів, здіймав вгору плакат із написом «Антракт». Очевидне торжество у виставі циркових прийомів критик Олександр Беленсон розцінив так: «Вийшло краще, ніж театр, та от заріз — театру-то і не залишилося!» — хоча видовище йому сподобалося: «Знаю одне: превесело і презабавно!»[3].

У другому сезоні «Народна комедія» доволі несподівано різко змінила мистецький курс — відтепер Радлов поєднував «дрейф у бік лівого мистецтва» із «класичним традиціоналізмом», а загальне «устремління театру до постановок якісної драматургії» конкретизував у «слідуванні театральній концепції автора»[4]. «Аби комедія була народною, вона має

---

[1] *Державин К.* Искусство цирка в сценической композиции / Константин Державин // Жизнь искусства. — 1920. — 1 апреля. — № 415. — с. 1.

[2] *Соловьев В.* «Султан и черт» (Театр народной комедии) / Владимир Соловьев // Жизнь искусства. — 1920. — 23 марта. — № 405. — с. 1.

[3] *Беленсон А.* Черт в ступе (Почти импровизация) / Александр Беленсон // Жизнь искусства. — 1920. — 3–4 апреля. — № 417–418. — с. 2.

[4] *Сергеев А.* Циркизация театра: От традиционализма к футуризму: уч. пос. / Антон Сергеев. — СПб.: Чистый лист, 2008. — с. 61 // код доступа: teatr-lib.ru.

спертися на театр народний минулих століть <…> Саме туди, до Мольєра, до Шекспіра, Ганса Сакса і commedia dell'arte прямуємо ми, розуміючи принаду того, що було привабливим у минулому <…> вгадуючи високу техніку, якої ми хочемо знову набути, відчуваючи, чуючи живі там соки, готові перелитися у нас, котрі прорвали загату сліпого й глухого дев'ятнадцятого століття», — писав режисер напередодні відкриття сезону[1].

Його вибір на користь шекспірівських «Віндзорських кумась» Риков пояснював так: «Нескладна фабула, елементарні сценічні мотиви (ревнощі, брехня, викрадання), близькі підготовленій минулою роботою публіці, зрештою, можливість застосування притаманних театру жартів»[2]. Намагаючись «заримувати сцену з п'єсою»[3], Радлов не торкнувся «основних елементів архітектоніки п'єс Шекспіра — неперервності дії, чергування окремих сцен і користування трьома планами (просценіум, майданчик і другий поверх)»[4]. Радше за все, саме такий підхід до класичних зразків нині став для нього принциповим — у наведеному вище дописі Радлов ніби *попереджав* майбутніх опонентів спектаклю: «Якщо уся моя робота й особливо усе, що зробила у цій виставі художниця Ходасєвич <…> може здатися комусь не достатньо "лівою", то я маю зазначити, що ставити догори дригом <…> Шекспіра <…> зовсім не планувалося. Ми поводилися із Шекспіром так, як цього вимагала природа матеріалу, що лежав перед нами <…> Це не пошук, не експеримент, це математичний висновок із сутності п'єси»[5].

Відповідно до традиції *єлизаветинського* театру кін було майже позбавлено декораційних елементів, натомість, сформовано тривимірний сценічний простір. Це уможливило організацію майже безперервної сценічної дії, укладеної у тринадцять розділених одним коротким антрактом картин, що відбувалися на верхньому і нижньому майданчиках, просценіумі та на підлозі партеру перед сценою. Просценіумом та другим поверхом персонажі жартома гналися за Фордом. «Абсолютно органічна

---

[1] *Радлов С.* Театры Возрождения и возрождение театра […]. — с. 1.

[2] *Рыков А.* Народная комедия / Зеленая птичка […]. — с. 170.

[3] *Шкловский В.* Шекспир на подмостках Железного зала / Виктор Шкловский // Жизнь искусства. — 1920. — 19–21 ноября. — с. 1.

[4] *Рыков А.* Народная комедия / Зеленая птичка […]. — с. 171.

[5] *Радлов С.* Театры Возрождения и возрождение театра […]. — с. 1.

циркова дія у сценах пошуків Форда. Коли слуги зістрибують з верхньої сцени», — свідчив Шкловський[1]. У партері Форд — Владимир Чернявський ховався від переслідувачів, а публіка спостерігала за тим, як цей роз'ярілий і стражденний ревнивець поспіхом перевдягався[2]. «У плані режисерському надзвичайно вдало придумані обидві сцени пошуків Фальстафа з одночасною дією на нижньому і верхньому майданчиках, а також заключні сцени комедії», — писав Олександр Мовшензон[3].

Театральні оглядачі не лише віддали належне декораторському хисту Ходасєвич, а й поціновували її як талановитого художника по костюмах. Той же Мовшензон відзначав вправність, з якою мисткиня кроєм вбрання, його основним кольором і надзвичайно конкретним узором характеризувала окрему дійову особу: «Колір костюму завжди витриманий у конкретній гамі, врізається у пам'ять глядача, який одразу розуміє, з ким він має справу на сцені, був би то франт, лиходій, банкір, пролаза, слуга або простак»[4]. Стефан Мокульський акцентував уміння Ходасєвич скомбінувати у сценічному вбранні фрагменти побутово-історичного і традиційно-театрального костюму, якщо треба, перебільшивши та підкресливши елементи, що виявляли характер персонажа. У шекспірівській комедії цю роль грало кругле пан'є — рівна та пряма спідниця на обручі, що її носили кумасі, — дотепна матеріалізація метафори «жінки — вертухи» у формах історично точного вбрання[5].

Список дійових осіб поділили нарівно драматичні актори та майстри цирку: С. Нефьодов грав Пейджа, Є. Желкевич — місіс Пейдж, В. Чернявський — Форда, Л. Басаргіна-Блок — місіс Форд, Б. Анненков — Каюса, К. Гібшман — Фальстафа. Комічні ролі слуг виконували Дельварі, Карлоні, Таурег, Козюков і Такошимо. «Грали добре. Циркові артисти зіграли ся із драматичними», — визнавав Шкловський і додавав, що «Шекспіра у Залізній залі поставлено безкінечно правильніше й талановитіше,

---

[1] *Шкловский В.* Шекспир на подмостках Железного зала [...]. — с. 1.

[2] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября [...]. — с. 249.

[3] *Мовшензон А.* Правильный путь (Еще о «Виндзорских проказницах») / Александр Мовшензон // Жизнь искусства. — 1920. — 19–21 ноября. — № 610–612. — с. 2.

[4] *Мовшензон А.* Декоратор В. М. Ходасевич и Театр Народной комедии [...]. — с. 57–58.

[5] *Мокульский С.* Валентина Ходасевич как мастер театрального костюма / Валентина Ходасевич: сб. ст. / Стефан Мокульский [...]. — с. 35.

ніж похорон Шекспіра у деяких театрах під балдахіном із пір'ям»[1]. На аналогічну думку Рикова, шекспірівська вистава довела: «трупа театру склала такий єдиний за технікою колектив, що акробатизм й акторство виконавця просто не підлягали диференціації». У «дуже рівному виконанні» дописувач назвав «особливо вартісними досягнення Басаргіної (містріс Форд), Алексона (Еванс) і Козюкова (Слеміль)». Натомість, «деяка сухість виконавця ролі Фальстафа (Гібшман)» нібито «спричинила те, що п'єса не зовсім доходила до глядача у моменти, які потребують чистої буфонади»[2].

У «Витівках Смеральдіни» (прем'єра — 25 грудня 1920 р.) «Народна комедія», на перший погляд, повернулася у власне минуле — Владимир Соловйов, не просто вихованець, а Мейєрхольдова правиця у студії на Бородінській, створив власний *сценарій* комедійно-циркового спектаклю, фундований на італійському тексті XVIII ст. «Маркіз — гасконець величавий». За характером видовище також нагадувало спектаклі початку сезону — замість узгоджувати між собою драматичні та циркові епізоди, режисер переповідав комедійний сюжет дельартівскої стилістики, періодично перериваючи його цирковими інтермедіями.

Рикову «драматургічне намагання» Соловйова «створити умовний театр, що лежить поза психологічною мотивацією», здалося ризикованим, а текст, який вийшов з-під його пера, — позбавленим будь-якого драматичного стрижня: «Низка театральних епізодів ніби набігають один на інший аж до певного моменту, коли волею автора випадковість дає розв'язку комедії». Тож, переконував митець, «надто важко глядачу, тим паче недосвідченому, слідкувати за нібито нічим не пов'язаними перипетіями комедії, розтягнутої на три години»[3].

Оформляла виставу інша випускниця мейєрхольдівських *Курсів майстерності сценічних постановок* Єлизавета Якуніна. Рикову — викладачу *Курмасцепу*, робота мисткині видалася «розвитком живописно-декоративних традицій, привнесених у театр Бакстом і Судейкіним, розроблених, можливо, з більшою гостротою, але і з більшим еклектизмом <…> для комедії масок неприйнятним»[4]. Нарікав він також на еклектизм у костюмах

---

[1] *Шкловский В.* Шекспир на подмостках Железного зала […]. — с. 1.

[2] *Рыков А.* Народная комедия / Зеленая птичка […]. — с. 168, 165.

[3] Там само. — с. 169.

[4] Там само. — с. 171–172.

персонажів — бо, вбравши Арлекіна у традиційний для *театру масок* костюм, художниця одягнула Брігеллу як англійського грума, Панталоне — у наряд візантійського стилю, а решту персонажів — у вбрання з *романтичними* фрагментами[1].

Схожих із традиційними дельартівськими дійових осіб грали драматичні актори: Панталоне — Н. Єлагін, Ауреліо — Н. Казанська, Сільвіо — В. Чернявський, Діану — Є. Желкевич, Смеральдіну — Л. Басаргіна та Ф. Глінська. «Усе, що можна було зробити, за чудової комедійної майстерності, Басаргіна зробила, зробила технічно чудово, проте, це не її роль, і вона лише прекрасно *зіграла* Смеральдіну, не давши *образу* пустухи Смеральдіни», — характеризував першу виконавицю Мовшензон[2].

Натомість, на ролі слуг звично призначили циркових артистів. Інтермедійні епізоди за їхньої участі стали *ударними* моментами спектаклю. У першому, за допомогою великої скатертини перетворивши столову на ігровий майданчик, Арлекін — Дельварі та Брігелла — Козюков, керовані Смерадьдіною — Басаргіною, розігрували веселу пантоміму. У другому — вони разом із рештою обслуги (Пікколо — Гібшман, Д'яболо — Серж, Малатеста — Таурег), вбравшись по-чортячому, лякали старого Панталоне — Єлагіна. «Ця сцена супроводжується появою з люку театральних інфернальних персонажів та багатьма акробатичними і жонглерськими номерами», — так анонсував її режисер[3].

Так само традиційно лаври кращого виконавця отримав від рецензентів найдосвідченіший Дельварі. «Ми бачили на сцені феєрверк сальто, фордершпрунгів, курбетів та решту акробатичних витівок, й, опріч цього, чудову ліпку образу, позаяк перед нами був Арлекін, дурний і хитрий, феноменально спритний, який грав у незграбність, плакав крізь сльози і виголошував: "Прощавай, Анюто!" — аби публіка аж ніяк не забула, що перед нею актор, гімнаст і клоун Жорж Дельварі», — писав вражений Мовшензон[4].

---

[1] Там само. — с. 172.

[2] *Мовшензон А.* «Проделки Смеральдины» (Театр народной комедии) / Александр Мовшензон // Жизнь искусства. — 1920. — 28–30 декабря. — № 643–645. — с. 1.

[3] К постановке «Проделок Смеральдины» в Железном зале: Беседа с Вл. Н. Соловьевым // Жизнь искусства. — 1920. — 24–26 декабря. — № 640–642. — с. 1.

[4] *Мовшензон А.* «Проделки Смеральдины» (Театр народной комедии) […]. — с. 1.

На жаль, жодна інша вистава «Народної комедії» не заслужила високої оцінки петроградської критики. Хоча режисерська трійка (Радлов — Соловйов — Міклашевський) робила усе можливе, аби вразити і її і публіку. Впродовж сезону трагедія «Сільський суддя» Кальдерона рядувала в афіші з комедією-балетом «Пан де Пурсоньяк», фарсом «Ревнощі Барбульє» та комедією «Летючий лікар» Мольєра, мелодрами «Приймак» та «Кохання і Золото» Радлова сусідили із водевілями «Розладнаний ладнач» та «Три дружини напрокат» Каратигіна і «Мандрівкою месьє Перрішона» Лабіша, реконструйовані пантоміми «П'єро-ревнивець» та «Арлекін-скелет» Дебюро змінювалися «Гравцями» Гоголя.

Щоправда, надто строкатий репертуар одночасно міг засвідчувати відсутність чітких орієнтирів, потрібних для системного художнього пошуку. Схоже, Юрій Анненков мав рацію, коли нарікав на часом навіть надмірну суперечливість досвіду «Народної комедії», де культивований Радловим традиціоналізм *класичних* вистав поєднувався із «футуристичними одкровеннями» *сучасних* постановок: «Чи чуєте ви? — театр задихається! З нього досить Панталонів! Хочемо без Панталонів! Невже в епоху революцій не лише реформа транспорту та ватерклозетів, а й театр мусять відкинути нас у XVI століття?» — гнівався він в одному пасажі, а в іншому — шпетив режисера за формальне ставлення до *футуристичної* доктрини: «Здавалося б — цілком за Марінетті, і цирк, і мюзик-холл, і відсутність логіки, і кінематографічність дії, і неправдоподібне, і недолуге — усі атрибути революційного театру в наявності.

Проте жодної революції не відбулося.

Радлов скористався з висновків, натомість, забув передумову: бунт проти історичної реконструкції, готових форм і побуту»[1].

Втім, із настанням епохи непу будь-які мистецькі неузгодженості та творчі проблеми, що їх не встиг вирішити Радлов, відійшли на другий план. «Народна комедія», як і решта російських театрів, перейшла на самоокупність, тобто трупу було позбавлено державної дотації. І хоча *масовий* глядач не відмовився від улюбленого колективу, дешеві квитки не покривали постановочних витрат. «Мороз у театрі нижче нуля,

[1] *Анненков Ю.* Театр до конца / Юрий Анненков // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. — вып. 2 / ред.-сост. В. Иванов. — М.: Эдиториал УРСС, 2006. — с. 39 // код доступа: teatr-lib.ru.

але в аудиторії повно "петроградської людності" — робітників, червоноармійців, підлітків — справжній майдан — народний гомін. Але ось дзвінки провіщають початок, натовп стихає, і примітивна завіса відкриває нам майданчик театрів старої Італії — усе це від commedia dell'arte, але усе перетворено на доступно-імпровізаційну форму, — доступну даній аудиторії. Невимушено весело, дотепно; аудиторія вторить кожній дотепній вигадці Радлова. Театр справді народний <...>», — так описував оглядач «Вестника искусств» один із останніх показів трупи[1].

У другій половині того ж сезону 1921/1922 рр., підбиваючи деякі підсумки і накреслюючи перспективи російського постреволюційного театру, Луначарський, маючи на увазі виставу «Мексиканець» за Джеком Лондоном другої Центростудії московського Пролеткульту, скаржився, що «зусиллями» її керівника, «тов. Смишляєва», у «Пролеткульт <...> щедрими хвилями вливається <...> футуризм». Щоправда, до часу, тобто доки він служив суспільно-викривальній меті, нарком був готовий миритися із мистецьким рухом, загалом неприйнятним для споживача продукції *пролетарського* театру: «Дійсно, у "Мексиканці" футуризм доречний, тому що він узятий лише для того, аби створити певну карикатуру на буржуазію», — заявляв Луначарський. — Але навіть тут цей футуризм збиває з пантелику пролетарські елементи, можливо, не так сам по собі, як через те, що пролетаріат вже скуштував цього футуризму і зненавидів його, у буквальному сенсі слова зненавидів, зненавидів його через те, що він своїми формами, які псують зміст, стає між його здоровим глуздом та гарячим серцем і між образною пропагандою зі сцени. Пролетаріат відчуває, що йому потрібне ясне мовлення, і коли замість нього йому дарують щось схоже на колоратурний спів відносно декорацій, мізансцени тощо, то він ображається, й ображається справедливо <...>»[2].

Іншими словами, більшовицькі можновладці, чию нарешті сформульовану точку зору презентував міністерський очільник, вважали шкідливою ускладнену формотворчу *лексику* футуристських творів, незрозумілу

---

[1] *Сергей К.* Письма из Петрограда (Письмо первое) / *Сергей К.* // Вестник искусств. — 1922. — № 1. — с. 14–15.

[2] *Луначарский А.* Театр и революционная Россия (Некоторые итоги и перспективы) / Анатолий Луначарский // Жизнь искусства. — 1922. — 1 марта (№ 9). — с. 3.

недосвідченому глядачу-гегемону. Але створені в іншій системі художніх координат ці спектаклі були б інакшими. Скажімо, те, що Луначарський назвав *футуризмом* — тобто лінійна нагота або гротескова загостреність форм[1] — становило художню органіку «Мексиканця», якого нарком пропонував «безумовно і крупними літерами додати до <...> чудових явищ останнього сезону»[2].

Строго кажучи, «Мексиканець» московської Центростудії не відповідав формулі футуристичного видовища. Його творці явно не слідували й настановам ідеологів Пролеткульту, зосібно доктрині Павла Керженцева з її закликами до соборності, естетизацією натовпу, культом урочистості. Спектакль (прем'єра — 10 березня 1921 р.) накреслював, натомість, третій шлях, найвиразніше унаочнений у випущеному на кін двома роками пізніше «Мудреці» Сергія Ейзенштейна та теоретично підсумований митцем у широковідомій статті «Монтаж атракціонів». Однак деякі моменти організації сценічної дії (наприклад, численні інтермедії), окремі фарби сценічної палітри спектаклю (зокрема кубістичні сценографія і вбрання персонажів) та наперед вирахувана активізація глядацької участі у дійстві оприявнювали його *футуристичний підспідок*.

«Мексиканець», як і решта *авангардних* вистав, базувався на *сценарії* за мотивами лондонського оповідання. Його автором в афіші значився Борис Арватов, проте, чимало сцен, діалогів та інтермедій, що увійшли в остаточний сценічний текст, було зімпровізовано самими студійцями на чолі з режисером Валентином Смишляєвим та художниками спектаклю Сергієм Ейзенштейном і Леонідом Нікітіним. Критик Ніколай Львов, який за сумісництвом викладав студійцям курс *ритмізованого руху*, свідчив, що його учні буквально «купаються у своїх ролях, насолоджуючись грою. Радість їхньої творчості вирує яскравим потоком, перекидається й до глядацької зали, передається усій публіці»[3].

---

[1] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября [...]. — с. 322.

[2] *Луначарский А.* Театр РСФСР / Собр. соч.: в 8 т.; Т. 3. [...]. — с. 126–127. Згадаймо, що у цій же статті очільник Наркомосу захищав «Містерію-буф» Маяковського — Мейєрхольда, а з нею і весь Театр «РРФСР — I». Однак, як відомо, міністрові не поталанило врятувати мейєрхольдівський театр від закриття.

[3] *Львов Н.* «Мексиканец» / Николай Львов // Вестник театра. — 1921. — 5 апреля (№ 87–88). — с. 14.

Нині ґрунтовно проаналізувати давню виставу неможливо, однак, маємо шанс бодай у загальних рисах визначити її відмінність від оповідання Дж. Лондона. Судячи з відгуків, перше, що зробив Арватов, інсценізуючи текст американського письменника, — відмовився від побутових реалій сюжету «Мексиканця» та від психологічних мотивацій поведінки його персонажів, тобто відповідно до власної концепції *театру як виробництва* повністю схематизував фабулу та характери дійових осіб. Окрім іншого, це дозволило постановнику сконцентрувати увагу не на окремих персонажах, а на масових сценах. Тож чимало епізодів першого та другого актів було організовано як колективні дії, натомість, третій акт являв собою суцільну масовку. Варто також відзначити оптимістичнішу за літературний прототип загальну тональність сценарію, що по-особливому вияскравлювалася у завершальному епізоді повстання мексиканського пролетаріату.

Першою йшла сцена зібрання підпільників напередодні заколоту, яка, за свідченням Сергія Юткевича, «була оформлена доволі слабко і зовсім не запам'ятовувалася»[1]. Втім, виразність декоративно млявого епізоду дещо підживлювали *трикутні* мізансцени Смишляєва, що за конфігурацією відповідали провідному тригонометричному мотиву сценографії. Адже, за базованим на «синтезі декоративних форм і людських рухів» режисерським задумом, коли «революційна робота ще у періоді конспірації та замкнутості» й «усе приховано від непосвячених», «основною фігурою декорацій та мізансцен» мав бути «замкнений трикутник — він ніби символізує собою активність, що наразі не вийшла за межі. Щоправда, цей трикутник готовий будь-якої миті розімкнутися (канун повстання!), але поки що, тієї миті, коли його показано глядачеві, лінії зімкнуті, стиснуті, приховані»[2]. Водночас, аби досягти потрібного рівня «динаміки внутрішнього характеру сцени»[3], режисер змусив розподілених на три групи (група *втомлених*, група *бадьорих*, група *хунти*) безіменних персонажів упродовж епізоду повсякчас «змінювати конфігурації», «давати різні трикутні композиції, горизонтальні та вертикальні, площинні та об'ємні»[4].

---

[1] *Юткевич С.* Контрапункт режиссера [...]. — с. 232.

[2] *Смышляев В.* Техника обработки сценического зрелища: в 2 ч.; Ч. 2 / Валентин Смышляев. — М.: Всероссийский пролетариат, 1922. — с. 155 // код доступа: https://rsl.ru.

[3] Там само.

[4] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября [...]. — с. 317.

Найважливіші для розуміння змісту епізоду моменти було підкреслено світлом та кольором убрання. Білий промінь, символізуючи світанок, падав навкіс на майже темний кін, утворюючи на підлозі два трикутники (один — для групи *втомлених*, інший — для групи *бадьорих*), а далі вихоплював з пітьми фігуру Феліпе (Олександр Колобов), яка чорнотою вбрання опонувала «яскравості фарб груп революціонерів Мексики»[1]. «Наприкінці акту нахилом корпусу, лінією простягнутих уперед або відкинутих за спину рук три групи спрямовувалися до маленького мексиканця: відкривався вихід із труднощів; Ривера дістане гроші на зброю»[2].

Після закінчення першого акту портальний софіт освітлював просценіум та найближчі ряди крісел. Розсуваючи завісу, до партеру сходили повстанці й, ділячись надіями і сумнівами щодо Ривери, йшли крізь глядацьку залу. Один із них звертався до публіки з промовою про мету й задачі мексиканської хунти, про рабське становище трудящих у капіталістичних країнах. На мить вийшовши з образу ватажка, виконавець від імені театру та своїх *товаришів-комедіантів* закликав глядачів підтримати всесвітню боротьбу пригноблених.

Грати заколотника він продовжував від моменту, коли на плече його персонажа опускалася рука полісмена. Але на щастя заарештованого стража порядку наступної миті ледь не збивали з ніг двійко шахраюватих агентів контори Келлі. Оговтавшись від несподіваного нападу, полісмен, пихтячи і чортихаючись, пускався у погоню за миттєво збіглим революціонером.

Тим часом на просценіумі агенти Хагарт і Гоббінс вступали у веселий діалог, кепкуючи з пролеткультівської вистави й жартуючи на побутові, театральні та політичні теми. Їхня балаканина поступово ставала схожою на футуристську тарабарщину, вони ж ламаними жестами, засмиканою пластикою та верескливими голосами усе більше походили на клоунів, а сценічна інтермедія явно перетворювалася на циркову буфонаду. Розійшовшись не на жарт, агенти примудрялися усукати утридорога квиток на боксерський поєдинок члену Армії спасіння. Полісмен, повернувшись назад, винюхував у повітрі корупцію. Однак горе-агентам знову щастило: цього разу, відчайдушно кокетуючи, увагу стражу порядку

---

[1] *Смышляев В.* Техника обработки сценического зрелища [...]. — с. 156.

[2] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября [...]. — с. 318.

Сергій Ейзенштейн. 1923

відволікали повія з танцівницею, за що винагороджувалися омріяними квитками на матч. Шахраї втікали зі сцени, волочачи за собою безталанного волонтера, за ними гнався полісмен, слідом бігли дівиці… У розпал погоні із-за лаштунків з'являвся помічник режисера і зупиняв звеселілих артистів. Ті застигали у німій сцені, що за малюнком нагадувала трикутник, звернутий основою вздовж рампи. На знак початку другого акту у залі вимикалося світло[1].

Ніколай Львов, вважаючи початок «Мексиканця» надто похмурим, переконував, що «глядач одразу забуває його темні куби, щойно яскравий блиск електрики освітить барвисті фарби другого акту»[2]. Юткевич заявить згодом, що наступна частина стала *окрасою* вистави насамперед завдяки творчим зусиллям сценографа: «Ейзенштейн розташував на сценічному майданчику дві конкуруючі боксерські контори. Бажаючи сатирично підкреслити нелюдське, машинізоване обличчя заокеанської цивілізації, він із притаманною йому винахідливістю і максималізмом одну з цих контор вирішив усю на квадратних формах, іншу — на круглих. Це позначилося не лише на формі меблів, а й на тому, що усіх персонажів він перетворив або на кулі, або на квадрати, причому за допомоги не лише вбрання, а й гримів. У Келлі, власника однієї з контор, і костюм, і парик,

[1] *Смышляев В.* Техника обработки сценического зрелища: […]. — с. 136–140.

[2] *Львов Н.* «Мексиканец» […]. — с. 14.

і наклейки на обличчі були кулеподібні. В іншого <...> усе було зведено до кубу»[1]. Ритмічним повтором трикутних мізансцен у переломні моменти дії Смишляєв домігся того, що обидва перші акти кореспондувалися між собою. Наочний приклад — епізод з другої частини, коли Ривера, *хлопчик для побиття* у тренера Робертса, приходив до контори Келлі, сподіваючись здобути кошти для своєї партії[2]. Інший раніше апробований і знову використаний прийом — візуальна опозиція маленького мексиканця до решти дійових осіб. Юткевич згадував, що на противагу стилізованим персонажам з обох боксерських контор Ривера «виходив із глядацької зали без будь-якого гриму, і коли він скидав свого довгого чорного плаща і крисатого капелюха, то перед нами опинявся худорлявий чорноволосий юнак, єдина жива людина поміж усієї цієї манекеноподібної компанії»[3].

Третій акт, коли у цирку «Мортонс» відбувався боксерський поєдинок, заповнювала єдина масова сцена. Юткевич назве її першим посутнім застосуванням ейзенштейнівської *теорії атракціонів*[4]. За пропозицією художника, ринг було винесено у глядацьку залу, а вздовж порталу уступами встановили «місця для тієї частини глядачів довкола рингу, яких грають артисти. Ці уступи, змикаючись із лінією лож та ярусів самого приміщення театру, перетворювали його на загальне коло, що окреслювало майданчик дії, облаштований у центрі глядацької зали — прямо серед публіки»[5]. Така композиція, з одного боку, повторювала традиційне розташування місць під час боксерських поєдинків, з іншого — буквально втягувала глядача у дію. Плідний практичний результат сценографічного задуму Львов описав так: «Рекламісти цирку Келлі й ворожі до них репортери звертаються прямо до глядацької зали і наперебій намагаються схилити глядачів на свій бік. Бійка у самому партері, стрибки у ложу, виходи з публіки остаточно скасовують рампу»[6].

---

[1] *Юткевич С.* Контрапункт режиссера [...]. — с. 232–233.

[2] *Смышляев В.* Техника обработки сценического зрелища: в 2 ч.; Ч. 2 [...]. — с. 164.

[3] *Юткевич С.* Контрапункт режиссера [...]. — с. 233.

[4] Там само.

[5] *Эйзенштейн С.* Стереокино / *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: в 6 т.; Т. 3 / гл. ред. С. Юткевич, сост. П. Аташева и др., подгот. текст. В. Коршунова / Сергей Эйзенштейн. — М.: Искусство, 1964. — с. 453.

[6] *Львов Н.* «Мексиканец» [...]. — с. 15.

Портал зверху осяювали рекламні вогні. Обабіч лаштунків двоє картонних клоунів тримали у руках великі кричущі зображення *неперевершеного боксера* Денні Ворда — грізного суперника Феліпе Ривери. Численна масовка болільників заповнювала кін. «Тут студія виявила надзвичайну щедрість: глядач навіть не може охопити усієї барвистої, багатоликої маси, яка живе у кожному кутку своїм особливим, цікавим життям», — захоплювався побаченим оглядач[1]. Святково вбрана молода негритянка заздрісно поглядала на подружку-кокетуху, до якої залицявся фатуватий молодик. Нянька заколисувала немовля і хихикала поряд з огрядним і байдужим візником, який запросив її на матч. Очкастий член Армії спасіння тримав у руках явно зайву тут книжку і похмуро роздивлявся довкола. Шикарна парочка — ковбой і повія — захоплено займалися один одним. Азартно ахав і підскакував на місці ласий до видовищ юний злодюжка. Неохайний конторник фліртував з офіціантками з сусіднього кафе. Потріпаний життям сутенер із фарбованим волоссям і нарум'яненими щоками упадав коло російської кордебалетної танцівниці...[2] Підслуховуючи та підглядаючи за усім довкола, між рядами сновигала вбрана в яскраво-клітчаті костюми, із наклеєними на обличчя великими клоунськими носами пара безсловесних газетярів (Григорій Александров та Іван Пир'єв)[3]. Хлопчик на бігу продавав газети...

Голосними вигуками позначав свою присутність *кубоподібний* власник тоталізатору Майкл Келлі (Ніколай Юдин). Півшанобливо, півнасмішкувато натовп зустрічав його брата, опасистого власника контори Келлі (Пьотр Малек), супроводженого клерком зі вкритим пташиною маскою обличчям та писклявим голосом і чотирма пропитими, кримінального вигляду агентами його контори; двоє з них, згадувані Хагарт і Гоббінс, були секундантами поєдинку. Почесні відвідувачі займали місця перед канатами рингу. До компанії приєднувався сп'янілий тренер Робертс; поруч чмихав і відсапувався імпресаріо Ворда, містер Автомобіл. Рингом походжав довгов'язий і пихатий арбітр у смугастій форменій сорочці.

---

[1] Там само.

[2] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября [...]. — с. 319.

[3] *Пырьев И.* О пройденном и пережитом / *Пырьев И.* Изб. произведения: в 2 т.; Т. 1 / Иван Пырьев. — М.: Искусство, 1978. — с. 146.

Захопленим виттям, криками, свистом натовп вітав свого улюбленця — Денні Ворда (Олександр Антонов). Оточений чотирма щебетливими шанувальницями, він прямував до рингу, із тупуватою доброзичливістю махаючи чоловікам і похмуро шкірячись до жінок. Граючи м'язами на публіку, чемпіон роздягався за допомогою Гоббінса. На вихід на ринг Ривери (Олександр Колобов) болільники, натомість, майже не звертали уваги. Готуючись до першого раунду, той сам незграбно стягував з себе чорного светра.

Лунав гонг до початку поєдинку, де суперники наразі примірялися один до одного. Увагу публіки тим часом відволікали черговою інтермедією, описаною Юдіфь Глізер так: «Сусідом танцівниці виявлявся пастор із дружиною, і вона, не гаючи часу, починала з ним кокетувати. І от в одній із перерв між раундами розігрувався скандал сімейного характеру. Після коротких, але енергійних прирікань ревнива пасторша не витримувала і починала лупцювати танцівницю парасолькою по голові, а потім виволікала свого непутящого чоловіка під свист і гогіт публіки. Сутенер перед танцівницею теж не залишався у боргу, наша маленька сценка закінчувалася іншою прочуханкою»[1].

Другий раунд, упродовж якого Ворд напосідав на мексиканця, а той спритно уникав його ударів, старанно вимотуючи суперника, також закінчувався інтермедією: верткий портовий вантажник-японець (Олександр Грузинський) через дух сперечання ставив на Риверу, чим неймовірно гнівив завсідників боксерських матчів і більше за інших — свою сусідку, достойну стару леді.

Третій раунд змушував публіку не на жарт хвилюватися за свого улюбленця, четвертий — приносив заслужену перемогу *залізному* мексиканцю. Біля знеславленого колишнього чемпіона, який розтягнувся посеред рингу, тупцював секундант із рушником, довкола ревіли й волали розлючені шанувальники, через змарновані гроші біснувалися гравці тоталізатору. А у кутку, спершись на канати, самотньо й втомлено озирався Ривера[2]. Кинутий публікою на сцені, він, натомість, отримував гарячий прийом у глядацької зали — схоже, вибаглива архітектоніка дії, розроблена режисером до пари сценографічному задуму, давала свої плоди. Смишляєв згадував: «У сцені

---

[1] *Глизер Ю.* Автобио / *Юдифь Глизер*: сб. ст. / сост. В. Медведев / Юдифь Глизер. — М.: Искусство, 1969. — с. 191–192.

[2] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября [...]. — с. 321.

боксу між Риверою та Вордом, — боксу, що вирішує не лише долю двох бійців, а й долю Революції, напруга уваги глядача сягає крайніх меж; поряд із написаними репліками публіки на сцені, з глядацької зали сиплються імпровізовані репліки. Публіка хоче підтримати, підбадьорити самотнього Ривера, проти якого налаштована уся буржуазна частина мексиканців. Глядач майже забуває, що він сидить у театрі — слова симпатії та підбадьорення несуться до Ривери із глядацької зали»[1].

Досягнутий рівень драматизму театр утримував аж до фіналу, де під гуркіт, лязкіт і свист повстання, відтворені дисонансами оркестру, посиленого групою мідних духових та ударних інструментів, на кону наставала мить справжнього революційного апокаліпсису: «Усі метушяться у жаху, гасне світло, й у рухливих променях прожектора виникає струнка фігура торжествуючого революціонера», — згадувала Глізер[2].

Варто нагадати, що «Мексиканця» схвалив не лише Луначарський — за свідченням Юткевича, спектакль «дуже сподобався» Мейєрхольду та студентам Вищих режисерських майстерень, запрошеним на прем'єру Ейзенштейном[3]. Також здебільшого позитивно відгукнулася на нього московська критика. Зосібно Олександр Абрамов вважав «Мексиканця» етапною роботою колективу, що ознаменувала «повний його розрив зі старими формами й досягненнями»[4].

Завдяки інтересу з боку пролетарського глядача і підтримці рецензентів вистава залишалася у репертуарі студії й після виходу Смишляєва з її складу, а також після кількох реорганізацій Пролеткульту. Та, що відбулася взимку 1923-го, призвела зокрема до утворення «Пересувної робочої трупи» («Перетру»), очоленої Ейзенштейном. Навесні того ж року він випустив на кін свою першу режисерську роботу — «Мудреця» («На усякого мудреця доволі простоти») за Олександром Островським, поціновано Юткевичем як початок *великої біографії* згодом всесвітньовідомого кінорежисера[5].

---

[1] *Смышляев В.* Техника обработки сценического зрелища: в 2 ч.; Ч. 2 [...]. — с. 198.

[2] *Глизер Ю.* Автобио [...]. — с. 192.

[3] *Юткевич С.* Контрапункт режиссера [...]. — с. 233.

[4] *Абрамов А.* Художественная победа Пролеткульта / Александр Абрамов // Труд. — 1921. — 28 апреля (№ 56). — с. 4.

[5] *Юткевич С.* Контрапункт режиссера [...]. — с. 241.

Слід зважити на те, що Ейзенштейн у «Мудреці» нарешті реалізував важливий для його мистецького світогляду принцип єдності режисерського та образотворчого рішень і надав закінченого вигляду своїй *теорії атракціонів*[1]. Окрім того, знайомий не з чуток із *синтетичними* та *біомеханічними* художніми здобутками Ніколая Фореггера та Всеволода Мейєрхольда, він застосував деякі їхні інноваційні принципи у власній виставі.

Максим Штраух стверджував, що «Мудрець» — «веселий, задьористий, естрадно-цирковий політогляд <...>» — народився як опозиція виставі за тією ж п'єсою Художнього театру[2]. Створити, як зазначалося у програмці, *вільну композицію* за мотивами комедії Островського, залишивши майже без змін сюжет, проте, актуалізувавши персонажів, театр доручив колишньому егофутуристу, нині активному *лефівцю* Сергію Третьякову. Дія згідно з його задумом переносилася до Парижа — інтрига розвивалася у тамтешніх білоемігрантських колах. Аби пояснити від'їзд Глумова закордон та його повернення до Росії у службових справах новоспеченого непмана Голутвіна, автор композиції додав до драматичного оригіналу пролог та епілог. Ейзенштейн, зі свого боку, впродовж репетиційного процесу (часом за пропозиціями студійців) вводив репліки на злобу дня (скажімо, Глумов кричав Манефі «Біжу, біжу...» і додавав «... як Денікін з-під Тули», або ж генерал Жоффр у відповідь на компліменти молодика заявляв ламаною українською: «Добре, хлопче. З Петлюри перейняв. Тай непогано говориш»), скорочував одні епізоди та робив перестановки в інших (наприклад, поєднав восьму та десяту картини другої дії: в Островського Мамаєв вчить Глумова, як правильно залицятися до його, Мамаєва, дружини, натомість, у виставі подружжя напучувало молодика разом, і, схвалений, Глумов освічувався Клеопатрі Львівні у присутності її чоловіка)[3]. Коли ж вистава вийшла на глядача, аби демонструвати постійну обізнаність пролеткультівської спільноти з останніми політичними та культурницькими подіями, у сценічному тексті періодично з'являлися

---

[1] Там само. — с. 233, 235.

[2] *Штраух М.* Эйзенштейн — каким он был / Максим Штраух / Эйзенштейн в воспоминаниях современников: сб. ст. / сост.-ред., авт. прим. и вступ. ст. Р. Юренев. — М.: Искусство, 1974. — с. 45.

[3] *Февральский А.* Театральная молодость / Александр Февральский / Эйзенштейн в воспоминаниях современников [...]. — с. 123–124.

1

2

«На усякого мудреця доволі простоти»
О. Островського — С. Третьякова.
Пересувна трупа Пролеткульту, 1923

1. Сцена з вистави
2. Голутвін — Г. Александров

нові мізансцени. Так, щойно нарком Луначарський, використавши як привід 100-річчя з дня народження, закликав театри вести у правильний (тобто *нефутуристський*) спосіб переоцінку старих цінностей і зокрема повернутися до спадку видатного російського драматурга[1], Мамілюков, схопивши за фалди якогось персонажа, натужно закричав зі сцени: «Назад, назад до Островського!»[2].

На Мамілюкова-Проливного (прізвисько натякало на Павла Мілюкова — лідера партії кадетів, міністра закордонних справ Тимчасового уряду, котрий свого часу ратував за передачу Росії турецьких проливів) перетворився Мамаєв. Нову дійову особу, відповідно загримований та вбраний у костюм білого клоуна, грав М. Штраух, кудкудакаючи, ніби курка, "зносячи" яйця, стрибаючи каскадом[3]. Переконаний, що антре

---

[1] Див: *Луначарский А.* Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его / Анатолий Луначарский // Известия. — 1923. — 11–12 апреля. — с. 2.

[2] *Штраух М.* Эйзенштейн — каким он был [...]. — с. 47.

[3] *Штраух М.* Редкие кадры / Максим Штраух // Советский экран. — 1973. — 16–31 января (№ 2). — с. 16.

персонажа — це його візитівка, Ейзенштейн першу появу дядька у помешканні небожа опорядив низкою виразних деталей: крізь глядацьку залу просувалася процесія, очолена шталмейстером, який чимдуж сигналив автомобільним клаксоном. За ним, поклавши на плечі дві палиці з колесами на обох кінцях, рухалися чотири уніформісти, тримаючи на животі електричні ліхтарі. Між палицями, ніби на сидінні шикарного авто, на випадок одягнувши тужурку, шлем та окуляри, розвалився Мамілюков — М. Штраух із кермом у руках. Замикав ходу, зігнувшись під вагою запасного колеса, Рудий, на чиїх штанях позаду був закріплений червоний ліхтар та вигаптуваний автомобільний номер *606*. Під номером виднілася велика дірка, з якої Рудий пускав *дим* за допомоги гумової груші та пудри. Зробивши традиційне коло сценою, *авто* розпадалося на *деталі*, а дійство тривало далі за сценарієм[1].

Дядько аж тридцяти небожів — представників різних емігрантських угруповань, Мамілюков — М. Штраух знаходив саме у Глумові — І. Язиканові голову майбутнього російського уряду і, ваблений нібито взаємним сердечним поривом, демонструючи свою прихильність, повільно з'їжджався із ним на табуретах. Проте, побачивши намальовану зрадливим родичем глумливу карикатуру на себе, шаленів, кидався на портрет вперед головою і летів крізь раму каскадом, розриваючи своє зображення[2].

Крутицький (О. Антонов) став французьким генералом Жоффром. Його прізвище красувалося на широких червоних галіфе трохи нижче спини, причому в око глядачу спочатку впадали перші дві літери, вишиті крупніше за три останні. Слухову трубку цьому бравому вояку заміняв грамофон; парад, коли повз трибуну церемоніальним маршем крокували його солдати, він приймав під звуки «Яблучка». З особливим почуттям Жоффр — О. Антонов перераховував знаряддя, призначені для знищення людей, — дредноути, гаубиці, танки, бронепотяги тощо. Поруч уніформа ілюструвала його слова пірамідами, кульбітами, каскадами, парним і потрійним цирковим виїздом — акробатичними елементами, які, на думку режисера, візуально нагадували військові машини та механізми[3]. Збираючись у похід на завоювання багатої

---

[1] *Левшин А.* На репетициях «Мудреца» / Александр Левшин / Эйзенштейн в воспоминаниях современников [...]. — с. 146–147.

[2] *Штраух М.* Эйзенштейн — каким он был [...]. — с. 49.

[3] *Левшин А.* На репетициях «Мудреца» [...]. — с. 164.

рурської області, Жоффр — О. Антонов співав куплети, обіцяючи драти вісім шкір із німецьких робітників, і залицявся до Мамаєвої — В. Янукової. На сцену виносили перш (жердину завдовжки п'ять або шість метрів), генерал приладнував його у себе за ременем, а Клеопатра зі словами «Караул! Він мене окуповує…» спритно видиралася на самісінький верх. Під час візиту Жоффра до Турусиної сервірували чай зі *згущеною* молокою: слуга йшов повз амфітеатр, поставивши собі на лоба укріплену на високій жердині тацю з бляшанками. На середині ряду у нього підверталася нога, він нахилявся вниз, банки хилилися вслід, і глядачі, над чиїми головами ставалася пригода, кричали з переляку. Але прикріплені до таці мотузками бляшанки повисали у повітрі, публіка віддихувала і вибухала оплесками.

Городулін, прозваний Горедуліним (І. Пир'єв), отримав визначення *фашист*, Манефа (В. Буригін) — *теософка*; це була поглумка з релігійно-філософської течії, якою захоплювалися деякі буржуазні інтелігенти. Повсякчас супроводжена двома приживалками — бабцею Керенкою і бабцею Чєрновкою, Турусина нині тримала салон, де юрмилися контрреволюціонери, авантюристи типу Голутвіна (Г. Александров) і пройдисвіти на кшталт *купецького сина* Глумова (І. Язиканов), *за сумісництвом*, клоуна Жоржа. Його напарник Рудий (Б. Юрцев) згодом ставав Глафірою Глумовою, матінкою Єгора. Їхня із Мамаєвою (В. Янукова) лестива розмова, перетворена режисером на гімнастичний танець, незмінно викликала аплодисменти зали[1].

Аби дати уявлення про господиню салону та його завсідників, Ейзенштейн придумав кілька трюків, зокрема із самоваром-утікачем: його виносили на сцену і з перебільшеними зусиллями встановлювали бабці-приживалки. Впродовж епізоду кришка трохи підіймалася, звідти виглядав Голутвін (Г. Александров), роздивлявся довкола і щось занотовував у записник. Страхаючись зустрічі із Манефою (В. Буригін), самовар миттю відрощував руки, ноги та голову і кидався навтьоки зі сцени, ховаючись поміж глядачів у залі.

Вище йшлося про намір Ейзенштейна скористатися мейєрхольдівською біомеханікою як своєрідним *підкладом* сценічної дії[2]. Один

---

[1] *Февральский А.* Театральная молодость […]. — с. 123–124.

[2] Ейзенштейн узяв на себе теоретичне обґрунтування предмету із посиланнями на сценічну практику Мейєрхольда, «Парадокс про актора» Дені Дідро (1778), «Мистецтво

із способів полягав у варіативному сполученні руху зі словом, коли виконавець, наприклад, виголошував якийсь застрашливий текст, лякаючи свого напарника по епізоду. Так, поцупивши глумовський щоденник, Голутвін — Г. Александров біг до Мамаєвої горизонтальним дротом, одночасно балансуючи на двометровій висоті, вимовляючи репліки та награючи на концертино популярні «Кирпичики». Мимоволі втягнута у пригоду, публіка відчувала небезпеку за актора і за себе, тому передбачувано вірила погрозам першого і співчувала переляку другої[1].

Курчаєв, так би мовити, потроювався: замість нього *тріо врангелівських гусарів* (К. Кочин, О. Лєвшин, О. Семеняк) у рожевих трико та мундирчиках приборкувачів співало куплети, било чечітку і разом сваталося до біржовички Мері Мак-Лак (колишньої Машеньки, доньки Турусиної). За цирковою термінологією вона значилася як *силовий акт*, виконуваний актрисою міцної статури Вірою Музикант. Трійця женихів давала привід покепкувати з *багатомужжя* і для проведення весільної церемонії на допомогу панотцю покликати муллу. Обряд починався за сільським ритуалом — зі співу «А кто у нас молод, а кто не женат», традиційних танців (навіть панотець в облаченні пускався навприсядки), биття горщиків тощо. Далі на дошці урочисто виносили муллу (В. Шаруєв). Сидячи з підібганими ногами і розгойдуючись, він під акомпанемент хору співав антирелігійні частівки на мотив «Алла верди». Закінчивши, мулла витанцьовував лезгинку, а наприкінці піднімав над головою дошку із актуальним гаслом «Релігія — опіум для народу»[2].

Як бачимо, персонажі здебільшого функціонували у виставі як циркові акробати та клоуни. Згодом Ейзенштейн злегка іронічно розповідатиме: «Я з колискових днів люблю “рудих” і завжди дещо ніяковів від цього <…> Двадцять другого року я досхочу “відігрався”, буквально “затопивши” мій

актора» Бенуа-Констана Коклена (1886) і театр Кабукі. Практичні заняття з біомеханіки проводив асистент Мейєрхольда, Валерій Інкіжинов. На додачу, під керівництвом очільника трупи повітряних гімнастів «Гірські орли» Павла Руденка, облаштувавши цирковий манеж у колишній стайні морозовського особняку, студійці навчалися трюкам на трапеції та ходінню дротом // *Левшин А.* На репетициях «Мудреца» […]. — с. 139.

[1] Там само. — с. 140.

[2] Там само. — с. 143.

перший самостійний спектакль (“Мудрець”) усіма відтінками мастей циркових “рудих” і “білих” клоунів. Матінка Глумова — рудий. Глумов — білий. Крутицький — білий. Мамаєв — білий. Усі слуги — руді. Турусина — теж рудий <…> Городулін — його грав Пир’єв — це вартувало трьох рудих! <…> »[1]. Додамо, що поруч них діяли й суто циркові персонажі: зосібно *уніформа* (О. Курбатов, М. Насонов, Д. Дебабов) *та акт у кільці (какаду)* (П. Мартинов)[2].

Режисер перетворив на циркову арену спеціально облаштовану залу знаменитого *мавританського* особняку Арсенія Морозова на Воздвиженці, 16, де тоді містився Пролеткульт. Створена за його ескізами конструкція нагадувала манеж і максимально наближала виконавців до публіки. Позначкою основного місця дії слугував круглий зелений килим із червоною окрайкою, яким було вкрито підлогу сцени. Постійно присутні на кону учасники дійства оголошували про закінчення своєї участі в окремому епізоді простим відходом за цей умовний бар’єр. Глядацькі крісла двома крутими амфітеатрами, розділеними проходом, півколом охоплювали манеж. З протилежного боку розташовувався маленький майданчик, до якого вели жовті пандуси. На майданчику було встановлено два стояки на кшталт драбин, на жердині — закріплено темно-вишневу (майже чорну) завіску. Менша завіска затуляла простір під майданчиком. У деяких епізодах на кін опускався екран[3]. Замикаючи ззаду місце дії, стіни зали майже до верху було завішено полотнищами, лише під самісінькою стелею проглядала багата ліпнина колишнього купецького особняку[4].

Не скутий постановочними правилами, проте, натхнений зразками класичного живопису, Ейзенштейн, будуючи мізансцени «Мудреця», намагався максимально охопити сценічний простір. У різних епізодах окрім виразного руху підлогою сцени, застосовувалося канатоходіння, польоти на трапеціях, підняття на лонжах і перші тощо. Тобто використовувався не лише майданчик, а й уся кубатура сцени[5].

---

[1] *Эйзенштейн С.* Souvenirs d’enfance / Сергей Эйзенштейн / *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: в 6 т.; Т. 1 […]. — с. 231.

[2] *Февральский А.* Театральная молодость […]. — с. 122.

[3] *Левшин А.* На репетициях «Мудреца» […]. — с. 140.

[4] *Февральский А.* Театральная молодость […]. — с. 122–123.

[5] *Левшин А.* На репетициях «Мудреца» […]. — с. 143.

Властиву цирку сценічну атрибутику: чорний трюковий сундук, з допомогою якого герої *щезали* посеред дії і згодом з'являлися на балконі, трапеції, горизонтальний та похилий дроти зі стояками та кронштейнами, кільце для актора, який зображував папугу, жовті циліндричні тумби, — вносили та виносили уніформісти (виконавці, не зайняті в епізоді)[1]. Часом сценічні предмети (гойдалка, гармошка, ліхтар із палаючою свічкою тощо) мали увиразнити дію, полегшуючи акторам виконання їхніх завдань. Інколи предмет ілюстрував сенс того, про що йшлося в епізоді. Так, Глумов — І. Язиканов, підлабузнюючись до Жоффра — О. Антонова, обзивав себе дурнем і на доказ цього надівав на голову ослячі вуха, а нижче спини — хвоста.

Вбрання персонажів, придумане Ейзенштейном, також відзначалося водночас оригінальністю та зручністю для виконання акробатичних сальто й кульбітів. А ще у декого з дійових осіб воно мало практичний сенс: наприклад, коли Турусина розверталася спиною до зали, в її спідниці-кринолін відкривалася фіранка, і клоун звідти повідомляв публіку про антракт. Широко використавши у виставі травесті й призначивши на деякі жіночі ролі чоловіків, режисер не приховував статі виконавця, натомість, підкреслював її, у такий спосіб характеризуючи персонаж. Скажімо, актору, який зображував мужоподібну жінку, на чоловічу зачіску стрічкою прикріпляли страусове пір'я яскраво червоного та зеленого кольорів, одягали у спідницю-кринолін та бюстгальтер, виготовлений з електричного бра з різнокольоровим склом, що у найпристрасніших сценах засвічувався зсередини лампочками кишенькового ліхтарика[2].

Відповідний до візуального музичний ряд спектаклю також насамперед відзначався ексцентризмом. За вказівками Ейзенштейна, композитори Семен Бендерський і Костянтин Лістов та піаніст Зиновій Кітаєв скомпілювали численні музичні зразки, які або супроводжували спів і танець, або пародіювали сюжет епізоду (Глумова — І. Язиканова піднімали на лонжі, а у музиці звучало «По небу полуночи ангел летел»), контрастували із ним (білий клоун Глумов виходив на кін у ритмі увертюри з опери «Кармен» Дж. Бізе) і підсилювали емоційну напругу (Городулін — І. Пир'єв пересувався похилим дротом над головами публіки під акомпанемент «Плаща

[1] Там само. — с. 141.

[2] Там само. — с. 140.

арлекіна»)[1]. Різноманітні куплети, часом дещо вульгарного змісту, чергувалися із заспіваними романсами: «Ваши пальцы пахнут ладаном» Вертинського виконувався у глузливій манері, у «Не уходи, побудь со мною» обезсмислювалися слова[2]. Схожим чином використовували шуми: скажімо, нічна сцена, в якій Жоффр та Мамілюков-Пролівний прогулювалися із Турусиною під какофонію шумового оркестру, закінчувалася словами: «Як чудово — як у Великому театрі!»[3].

Юткевич мав рацію, назвавши «Мудреця» початком кінобіографії Ейзенштейна — фактура вистави поєднувала елементи не лише театру та цирку, а й кінематографа. За сценарієм режисера було знято кілька пригодницько-комедійно-трюкових сценок, які він включив у дію. Закінчувалося дійство зафільмованим «Щоденником Глумова», де, поєднавши і злегка шаржувавши манери своїх кіноулюбленців Чарлі Чапліна та Дугласа Фербенкса, Ейзенштейн переповідав історію викриття пройдисвіта Глумова та карколомної погоні за ним.

Максим Штраух свідчив, що на «Мудреця» очікував *величезний*, проте, *дещо скандальний* успіх: були «палкі шанувальники, які незчисленну кількість разів дивилися цю постановку. Але були й такі (щоправда, їх було небагато), які не досиджували до кінця вистави та йшли геть вельми обурені. Чому так ставалося? Чим пояснити таку різницю у сприйнятті? Все залежало від того, з яких позицій переглядали виставу. Радів той, хто безпосередньо сприймав спектакль. Натомість, ті, хто йшов дивитися п'єсу Островського, розчаровувалися»[4]. Не суперечачи очевидцю, висловимо, однак, сумнів, що претензії глядачів стосувалися виключно радикального підходу Ейзенштейна до популярного драматургічного зразку — у 1920-х зневажливим ставленням до класики відзначався бо кожний перший *лівий* московський театр, тож за кілька сезонів навіть масова публіка призвичаїлася до того, що інсценізацію драматичного *оригіналу* можна побачити лише на *академічному* кону. Тому пошлемося на іншого учасника дійства, Олександра Льовшина, який пригадував, що глядач «у прямому і переносному сенсі буквально включався у дію. Над ним літали на трапеціях,

---

[1] Там само. — с. 146.

[2] *Февральский А.* Театральная молодость [...]. — с. 124.

[3] *Левшин А.* На репетициях «Мудреца» [...]. — с. 147.

[4] *Штраух М.* Эйзенштейн — каким он был [...]. — с. 52.

над його головою ходили дротом, ним же спускалися на зубах. Глядачу сідали на коліна, він схоплювався від несподіванки, коли над ним падала жердина з тацею і коробками "згущеної молоки" (їх було прив'язано до таці), під його кріслом вибухала бомба-вертушка тощо»[1]. Іншими словами, театр усіма можливими способами полонив уяву публіки, ні на мить не залишаючи її у спокої, провокував невпинно реагувати на те, що відбувалося на сцені та довкола, однак, за Февральським, допускаючи у *комунікаційній палітрі* «Мудреця» «чималі переборщення»[2].

«Три з лишком години безперервного епатажу глядача», — вторив йому Хрисанф Херсонський, — публіку буквально «збито з ніг <...> формальним трюкацтвом»[3]. Про «надмірну пересиченість вистави цирковими трюками, захоплення постановника мальовничістю, різкими формами, блискавичною погонею і панічним розвитком дії», коли стає «незрозумілим загальний сенс п'єси, плутається зміст», писав у газеті «Рабочая Москва» інший колега по рецензентському цеху[4]. До речі, у безпосередньому відгуку на виставу, де часова відстань не встигла наразі пом'якшити оцінки, той же Февральський визнавав: «Те, що було показане Пролеткультом, — зовсім не театр: це театралізований цирк»[5]. «Як уніка, як виключення, як одиничне випробування атракціонного методу побудови вистави — "Мудрець" цікавий. Але з очевидністю можна стверджувати, що ексцентризм, поданий у таких великих дозах, — ризикує стати нестерпним. Він може бути лише етапом у розвитку нашого театру. Про самодостатнє значення ексцентризму після "Мудреця" не йдеться: тут він сягає свого апогея, тут він пожирає себе самого», — ніби розтлумачував наведене вище ригористичне твердження Яків Апушкін[6].

---

[1] *Левшин А.* На репетициях «Мудреца» [...]. — с. 148.

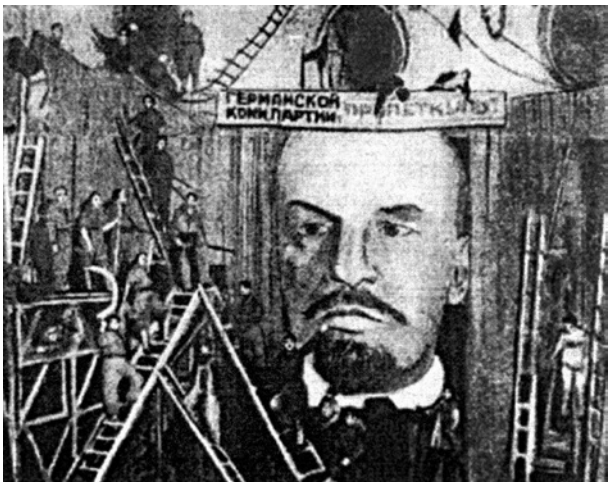
[2] *Февральский А.* Театральная молодость [...]. — с. 126.

[3] *Херсонский Х.* «Мудрец» в Пролеткульте / Хрисанф Херсонский // Известия. — 1923. — 11 мая (№ 106). — с. 6.

[4] *С. Ас.* «На всякого мудреца довольно простоты» / С. Ас. // Рабочая Москва. — 1923. — 16 мая (№ 105). — с. 6.

[5] *Февральский А.* «На всякого мудреца довольно простоты» / Александр Февральский // Правда. — 1923. — 9 мая (№ 101). — с. 5.

[6] *Я. А.* [*Яков Апушкин*]. Театр Пролеткульта. «Мудрец» / Яков Апушкин // Жизнь искусства. — 1923. — 16 октября (№ 41). — с. 17.



«Чуєш, Москво!» С. Третьякова. Пересувна трупа Пролеткульту, 1923
Сцена з вистави

Надрукована у третьому числі часопису «ЛЄФ» програмова стаття Ейзенштейна «Монтаж атракціонів» оприявнювала той факт, що методику активного, ба навіть агресивного, впливу на публіку було вирахувано завчасно і що «Мудрець» слугував *дослідним полігоном* її впровадження[1]. Щоправда, висунувши *агітаційно-атракціонну лінію* як принципову для наступної роботи очолюваної ним *Перетру*, режисер в обох останніх спектаклях (за п'єсами Третьякова «Чуєш, Москво!» та «Протигази» застосував лише окремі елементи задекларованої системи.

У випадку *агітгиньолю у чотирьох діях* він *атакував* публіку за допомоги буфонної стилістики і сильно шаржованого зовнішнього вигляду персонажів — можновладців та їхніх підлабузників — у першому акті, акробатичних моментів — стрибків із висоти та повітряної гімнастики — у другому та третьому, виїзду на кін Графа (В. Шаруєв) та його коханки-кокотки (Ю. Глізер) на живому верблюді та дотепної пародії на широко культивований у театральних і танцювальних студіях пластичний рух — у четвертому. У *виробничій мелодрамі* справжньою несподіванкою став переніс місця дії «Протигазів» до приміщення Московського газового

[1] *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов / *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: в 6 т.; Т. 2 [...]. — с. 269–282.

заводу, де величезні турбогенератори слугували статичним декораційним тлом сюжетним подіям[1].

У другій половині сезону 1923/1924 рр. Ейзенштейн узагалі пішов із Пролеткульту, аби почати роботу над кінокартиною «Страйк». Завершення його театральної кар'єри симптоматично збіглося у часі із закінченням *п'ятирічки циркізації* російської сцени.

У вітчизняному театрі процес, навпаки, продовжував набирати обертів, досягши свого піку лише наступного сезону. Проте в усьому іншому (за ідеологічною мотивацією переробок драматичних текстів, художньо-стилістичним генезисом, мистецькими орієнтирами, суто експериментальним характером сценічних робіт, навіть за кількістю відпущених років) український варіант ідентичний російському. Його було започатковано 1922 р. виставою «Лілюлі» за Роменом Ролланом, представленою харківській публіці російським режисером Борисом Глаголіним. Його ж «Багато галасу даремно» Вільяма Шекспіра в одеській Російській драмі 1927 р. — чи не останній тогочасний випадок вирішення класики *у цирковому плані*.

Повернувшись в Україну влітку 1922 р., Глаголін, мабуть, не сподіваючись на постійну співпрацю з конкретним сценічним колективом, поводився, натомість, ніби звичайний гастролер. Представлений репертуар («Собака садівника» Лопе де Вега, «Мій бебі» Маргарет Майо, «Жінка без докору» Габріели Запольської, «Дама з камеліями» Олександра Дюма-сина, «Роман» Едварда Шелдона) хоч не вирізнявся тематичною або стилістичною новизною, нарікань у *назадництві* теж не викликав. Рецензенти відзначали непогану культуру ставлення, а столична публіка тішилася грою акторського дуету Глаголіна і Валерської. На доказ, пошлемося на рецензента «Коммуниста» Петронія (Краснова), якого найпопулярніша вистава режисера — «Собака садівника» іспанського класика — спонукала до наступного твердження: «Глаголін поривається до нових обріїв, рве пута академізму, й у хорі будівничих нових сценічних форм його голос не покривається іншими голосами»[2].

Втім, неможливо уявити, що уславлений на українських теренах театральний *фрондер* задовольнився би цією відверто поміркованою характеристикою нинішніх здобутків. За кілька місяців, а саме 4 листопада

---

[1] *Февральский А.* Театральная молодость [...]. — с. 127–131.

[2] *Петроний* [*Петр Краснов*]. Гастроли Б. С. Глаголина. «Собака садовника» Лопе де Вега / Петроний // Коммунист. — Х., 1922. — 15 августа (№ 186). — с. 4.

1922 р., він таки спробує повернути собі втрачений титул, презентувавши публіці колишнього театру-цирку «Муссурі» (що нині носив ім'я Тараса Шевченка) сценічне першопрочитання щойно перекладеної російською сатири-алегорії Ромена Роллана «Лілюлі». Вистава здійняла хвилю суперечливих оцінок, що за десять днів по прем'єрі вилилася у велелюдний диспут. Глаголін, не маючи під орудою мистецького колективу, зрозуміло, виступав на заході лише від власного імені й роздратував багатьох присутніх намаганням видати «Лілюлі» за зразок *пролетарського театру*, а її «циркову форму» — за «спосіб активізації глядача, тобто порушення традиційної пасивності глядацької зали»[1]. Той же Петроній, доволі відверто зневажаючи російського режисера, так інтерпретував його виступ: «Потрібний, бач, художній терор, що змусив би глядача мимоволі співчувати разом із актором. Якщо актриса падає з чотирьохсажневої висоти в оркестр і немає запобіжної сітки, але є ризик зламати собі шию, то нажахана публіка здіймає руки, і хоче вона чи не хоче, але на зло собі братиме участь у дії цим своїм підняттям рук та жахом. Далебі, саме так ілюстрував прийоми художнього терору Глаголін і договорився до давньоримського цирку, де мученики були невільними акторами і по-справжньому вмирали»[2].

Важко сказати, чи справді виголошені ним тези мали програмний характер, або ж він у такий спосіб просто виправдовував чималий ризик, на який наражав драматичних акторів (до речі, включно із власним сином, Олексієм), не призвичаєних до виконання карколомних трюків. Однак відомо, що дехто зі свідків прем'єри «Лілюлі», навпаки, захоплювався результатом, досягнутим Глаголіним та його акторами. Зосібно майбутній академік Олександр Білецький, передивившись виставу, висловлював у формі риторичного запитання цілком позитивні емоції: «Хіба не диво — режисерська робота, здатна за два з чимось, а то й менше, тижні навчити акторів — підібраних за оказії, дивовижно легко справлятися з найризикованішим майданчиком, який тільки можна собі уявити?»[3]. Ми також

---

[1] *Петроний* [*Петр Краснов*]. «Лилюли» Р. Роллана. Постановка Б. Глаголина / Петроний // Коммунист. — Х., 1922. — 9 ноября.

[2] *Окунев Як.* О выеденном яйце (По поводу диспута о постановке «Лилюли» / Яков Окунев // Коммунист. — Х., 1922. — 17 ноября (№ 3264). — с. 5.

[3] *Белецкий А.* К постановке «Лилюли» Ромена Роллана / Александр Белецкий // Театр. Литература. Музыка. Балет. Графика. Живопись. Кино. — Х.,1922. — № 8/9. — с. 8.

не знаємо напевне, що спонукало режисера саме *циркізувати* драматичний памфлет Роллана. Проте найвірогіднішим джерелом його натхнення нам видається не московська (як припустив В. Іванов[1]), але петроградська пошукова практика — експерименти Анненкова та Радлова.

Принаймні, у підході до драматичного матеріалу Глаголін демонстрував той же *класичний традиціоналізм*, що й очільник «Народної комедії», тобто, формуючи сценічний текст «Лілюлі», не ревізував авторовий задум, однак, до певної міри враховував його. Це не завадило декому з українських критиків (як то не раз траплялося й із петроградськими рецензентами *класичних* радловських вистав) усвідомити принципову новизну режисерського прийому, погодившись, аби «історію людських ілюзій» на харківському кону було оприявнено саме «у потворних образах блазнівської символіки, що нагадують кошмари Гойї»[2].

Білецький, скориставшись як аргументом зіставленням французького алегоричного памфлету із визнаним зразком російської революційної драматургії, за рік до того переможно втіленим Григорієм Авловим за участі Олександра Хвостенка-Хвостова у «Героїчному театрі», стверджував ідейно-художні переваги глаголінської постановки іще категоричніше: «Це алегоричне дійство, відроджене мораліте середньовічної сцени, єдина форма, на якій може і мусить <...> триматися агітаційний репертуар, це, коли бажаєте, — теж “містерія-буф”, однак, написана іншим, не схожим із нашим, поетом — і яка закінчується в оригінальному тексті трагічно, адже інший вихід — наразі лише мрія для Європи»[3].

Не менш *актуальною* для тогочасного українського театру симпатики спектаклю вважали його *синтетичну* естетику, побазовану насамперед на взаємодії мистецтва цирку і кінематографу. Зазначимо, проте, що зауважена сучасним російським театрознавцем «безоглядна циркізація», цього разу нібито здійснена Глаголіним[4], насправді означала не лише щедре насичення дії трюковими елементами, а й незвичну для театру

---

[1] *Иванов В.* Три жизни Бориса Глаголина. Жизнь вторая / Владислав Иванов // Авангард и театр 1910–1920-х годов / отв. ред. Г. Коваленко. — М.: Наука, 2008. — с. 18.

[2] *Петников Г.* К постановке «Лилюли» (Письмо из Харькова) / Григорий Петников // Театр и музыка. — 1922. — № 10 (5 декабря). — с. 192.

[3] *Белецкий А.* К постановке «Лилюли» Ромена Роллана [...]. — с. 8.

[4] *Иванов В.* Три жизни Бориса Глаголина. Жизнь вторая [...]. — с. 17.

«циркову відкритість» її номерної організації[1]. Так само недарма поцінована частиною рецензентів *кінематографічність* «Лілюлі» — це не просто численні кіноепізоди вперемішку зі власне драматичними, натомість — ускладнення режисером сценічної фактури спектаклю через варіативну активізацію візуального ряду, всіляко підтриману художником вистави Олександром Хвостенко-Хвостовим[2]. «Хіба не чудовий винахід — ці декорації, що рухаються у такт музики? Виявилася дуже вдалою ідея прозорої завіси і театр тіней за нею, який так чудово виконав завдання сценічного втілення тих моментів сценаріїв, що їх, здавалося, неможливо втілити», — захоплено ділився враженнями від побаченого Білецький[3]. «"Незвичайність" складної декорації за задумом постановника досягнута виведенням на сцену "живих" декорацій, що пересуваються сценою, — на зразок тих, якими колись зрушував гори Вільям Шекспір <…> Цього разу театр бачив не лише диригента оркестру на його місці, а й режисера трупи за таким же пультом, режисера, який дає драматичний виступ, темпи і затримує паузи свого інструментального ансамблю», — доповнював його колега по літературознавчому цеху, поет, очільник футуристського видавництва «Лирень», Григорій Пєтніков[4].

На його ж думку, чималий арсенал виражальних засобів було використано з метою презентації глядацькій залі «усього закулісного механізму театральних ілюзій. Проте не для того, щоб дискредитувати їх, а щоби піднести. Але цього разу піднести як чесних, необлудливих працівників на ниві здійснюваних слів, думок, що спонукають до справи, та одушевляючих енергій сил ліній і звуків». Аби складний режисерський задум було повністю усвідомлено пересічною публікою, Глаголін поставив її «в однакові умови з виконавцями» — умови «відповідальності та ризику», і вдався до «суфлювань» її вражень. «Цей прийом, — вів далі рецензент, — уже

---

[1] *Петников Г.* К постановке «Лилюли» (Письмо из Харькова) […]. — с. 192.

[2] Слід нагадати, що на відміну від більшості тогочасних театральних режисерів, Борис Глаголін мав не лише сценічний, а й кінематографічний досвід. У 1914–1918 рр. він очолював кінокомпанію «Русская лента», де зняв більше десяти ігрових стрічок і знявся у кількох десятках картин. 1918 р. студію було націоналізовано, але режисер іще двічі повертався до кіно: 1920 р. зафільмував «Друге пришестя», 1927 р. — «Кіру Кіраліну».

[3] *Белецкий А.* К постановке «Лилюли» Ромена Роллана […]. — с. 8–9.

[4] *Петников Г.* К постановке «Лилюли» (Письмо из Харькова) […]. — с. 192.

апробований Глаголіним у постановках комедій Сервантеса і вельми успішно сприяв творчій організації вистави <...> Публіці самій надається право зашпаклювати щілини та розмалювати начорно зроблені елементи споруди. До творчості публіку спонукають і оглушливі натяки шумів Яновського, і лінії мізансцен, які женуть кожного глядача з насидженого місця, і графічні поштовхи живих декорацій, що акомпанують живому матеріалу сцени — людині»[1].

Однак не звиклий до авангардистських експериментів харківський глядач поставився до численних глаголінських нововведень не надто прихильно. Тим паче, що режисер демонстрував їх у зробленому нашвидкуруч і виконаному незгуртованою, нетренованою трупою спектаклі, який, за свідченням зосібно кореспондента газети «Коммунист», не виправдав і багатьох рецензентських сподівань: «Шуміли, говорили, готувалися, очікували якогось проблиску у затхлому театральному житті Харкова. "Лілюлі" мусила принести хоча б ілюзію нового театру. Її мета — відповідати тим настроям, що охоплюють нас у дні Жовтня. Глаголін надав "Лілюлі" форми місцями циркової, місцями кінематографічної, технічно недосконалої. Форма ця виявилася порожньою зсередини — вилущеним горіхом. Глядач залишив театр зовсім спантеличений, із глибоким осадком незадоволення»[2].

Ледь не провальна спроба першого *щеплення циркізацією* тогочасної столичної сцени Глаголіна змусила повернутися знову до гастрольної діяльності з обкатаним репертуаром, а решту постановників — місцевих і приїжджих — певний час завбачливо уникати презентації на харківському кону витворів *ліворадикальної* естетики. Виправити ситуацію несподівано припало Гнатові Юрі — митцю, від якого, здавалося, годі було чекати авангардистського наступу на *старе* мистецтво, навіть за допомоги автора інсценізації Остапа Вишні, сценографа і художника по костюмах Анатоля Петрицького та композитора Наума Прусліна. Хоча, можна припустити, що за вишнівську *перелицьовку* гоголівського horrory очільник *франківців* узявся не сам, але за чиєюсь дружньою порадою, поклавшись на згодом широковідоме у мистецьких колах власне уміння завжди триматися

---

[1] Там само.

[2] *Петроний* [*Петр Краснов*]. «Лилюли» Р. Роллана. Постановка Б. Глаголина / Петроний // Коммунист. — Х., 1922. — 9 ноября.

правильного художнього курсу. Що й казати, він не схибив і цього разу — на виставу «Вій» у другому столичному сезоні (прем'єра — 31 березня 1925 р.) чекали визнання критиків та шалений глядацький успіх. Його засвідчить і представник *опозиційного* мистецького табору, *березілець* Павло Береза-Кудрицький, коли на засіданні Режштабу, звітуючи про їхнє із Фавстом Лопатинським відрядження до Харкова, трохи іронічно, але із дещицею заздрості заявить: «<...> Публіки повно. Аншлаг за аншлагом. Публіка якась чудна. Враження, що вона ходить в театр тільки тому, що немає куди більше піти. І тому, що так треба»[1].

Незабаром *франківців* із прихильністю зустріне радянська столиця. Багатолітній хронікер їхньої творчості, суфлер Лев Білоцерківський згодом запевнятиме, що гастрольним виставам (до афіші окрім «Вія» потрапили «97» Миколи Куліша також у постановці Гната Юри, «Полум'ярі» Анатолія Луначарського, здійснені Борисом Глаголіним, і «За двома зайцями» Михайла Старицького — Володимира Ярошенка, перенесені Василем Васильком із *березільського* кону) навіть поталанило подолати «упереджене ставлення до українського театру», вироблене «усякими мандрівними халтурними й напівхалтурними "малоросійськими трупами"», які перед тим виступали у Москві й «смішили глядача гопаками та варениками»[2]. Насправді висновки тамтешньої критики не були аж такими однозначними, авторитетний Павел Марков з приводу постав очільника *франківців* зокрема писав таке: «Як режисер, Гнат Юра не оригінальний. Він знаходиться у залежності від робіт російських театрів. Однак значення діяльності театру ім. Франка для української сцени величезне. Український театр мусить протягом кількох років пройти те, що російський театр здійснював протягом тридцятирічного періоду. Немає нічого дивного, що перші кроки реформаторів українського театру багато у чому наслідувальні, але й ці перші кроки прокладають прірву між старим і новонародженим українським театром»[3]. Як з'ясується незабаром, нерозбалуваному

---

[1] Протоколи Режисерського штабу [Машинопис]. — ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. — Ф. 42. — од. зб. 24.

[2] *Білоцерківський Л.* Записки суфлера / Лев Білоцерківський. — К.: Держвидав. образ. м-ва і муз. літ-ри, 1962. — с. 134.

[3] *П. М.* [*Павел Марков*]. Гастроли театра им. Франко («Вий» и «97») / Павел Марков // Правда. — 1926. — 22 апреля (№ 92). — с. 4.

«Вій» М. Гоголя — О. Вишні. Театр ім. І. Франка, 1924. Сцена з вистави. ДМТМК України

ставленням колег по українському режисерському цеху та місцевою критикою, Юрі й цієї поблажливої підтримки вистачило, аби мало не тріумфально стартувати «Вієм» у Києві, куди за наказом урядників *франківська* трупа переїхала наступного сезону і де, як пригадував постановник, спектакль два місяці поспіль йшов на аншлагах[1]. Нині й театральні оглядачі не забарилися привітати «трьох талановитих майстрів — Остапа Вишню, Анатолія Петрицького та Гната Юру <...> з хорошою, прекрасною роботою, веселим, здоровим гумором <...> і з безсумнівним успіхом <...> Навіть для Києва, який добре знає роботи "Березоля", спектакль "Вій" був винятковим видовищем», — стверджував кореспондент «Пролетарської правди»[2].

Однак не зайве зазначити, що попри зовнішню подібність *франківської* вистави до інших ліворадикальних сценічних трансформацій класики, за художнім змістом вона відрізнялася зокрема від російських аналогів. Насамперед це стосувалося драматургічного матеріалу, де Остап Вишня, зрозуміло, врахував тогочасний ідеологічний стандарт, проте, аж ніяк не знехтував гоголівським прототипом — вдало скомбінував оригінальні та новостворені сюжетні мотиви за участі сонму історичних і сучасних,

[1] *Юра Г.* Моє життя: Спогади, статті / Гнат Юра. — К.: Мистецтво, 1987. — с. 78.

[2] Пролетарська правда. — 1926. — 2 лютого.

«Вій» М. Гоголя — О. Вишні. Театр ім. І. Франка, 1924. Сцена з вистави. ДМТМК України

реальних і фантастичних персонажів, значно збільшивши при цьому кількість масових сцен. Отже, публіка побачила у *франківській* виставі іспит з українізації, ринок із шинком «Нова Баварія» та затятою сваркою перекупок, епізод про Адама і Єву, візит юрби бурсаків до відьминого хутору і монолог Сотника, який скаржився на академіка-українознавця Яворницького, виступ хору мавок і соло Водяника, політ Хоми Брута на Марс, вихід Вія у водолазному вбранні тощо[1].

У схожий — комбінаторний — спосіб Анатоль Петрицький сформував простір дії «Вія»: художник встановив на сцені конструкцію, що образно представляла ринкову площу з перехрестям вулиць, відьмин хутір, планету Марс, лісове озеро тощо, однак, наснажив її яскравою колористикою, тож «конструктивність (або, якщо хочете, інженерне начало)» сценографічного рішення «виступала на рівних із неспинним прагненням до самореалізації колористичного світу <…> конструкція, здавалося, тільки для того й існує, аби надати цьому світові максимальну свободу проявів»[2]. Ця думка

[1] *Білоцерківський Л.* Записки суфлера […]. — с. 198.

[2] *Коваленко Г.* Театральний конструктивізм 1920-х років […]. — с. 315. Визначальний для творів української конструктивістської сценографії принцип об'єднання сильних конструктивних елементів та інтенсивних колірних акцентів, на слушну думку автора допису, насамперед відрізняв їх від витворів російського театрального

сучасного театрознавця певним чином доповнює свідчення одного з перших дослідників творчості художника, Василя Хмурого, який стверджував, що у «Вії» раціоналістична графіка конструкції слугувала опозицією до «романтичного моря барв», а заразом із гримом та строями надала можливість Петрицькому поіронізувати з *інертного* драматургічного матеріалу, де «Гоголева романтика й іронія переплетені з романтикою драматурга-народника Кропивницького і своєрідним гротеском та літературним стилем сучасного гумориста й сатирика Остапа Вишні»[1]. Особливої похвали критика удостоїлося вміння митця кількома силуетними лініями та елементами гриму й постіжу «надзвичайно влучно» охарактеризувати персонаж: «При однім стилі, тільки надавши строгості лініям і стриманості барвам, художник надає Сотникові поважності, тоді як з Хорунжого робить гуляку розмашистими кривими — лініями штанів, шаблі й оселедця, а злість жіночу красуні Сотниківни показує поєднанням гострих кутів з округлими формами»[2].

Натомість, певна режисерська оригінальність «Вія» походила не від окремої концепції, але від вправності, з якою Гнат Юра сполучав художні технології, запозичені або зі сторонніх, або зі власних вистав. Основоположний постановочний принцип полягав у ексцентризмі, решту прийомів, як от інтермедії зі злободенними сюжетами, пряму комунікацію акторів із публікою, колективний рух, активно діючу масовку, обігравання конструкцій, варіативне використання кінозображення, — в їхніх різних комбінаціях спостерігаємо у багатьох спектаклях *франківського* та інших сценічних колективів середини 1920-х рр. Судячи зі звіту *березільських лаборантів*, режисерське рішення особливою продуманістю не відзначалося — спектакль, стверджував Береза-Кудрицький, походив на «вінегрет, без ніякої провідної думки, без цільової установки, бавляться протягом п'яти актів. Маса музики, руху та більш нічого <...>»[3]. За Фавстом

конструктивізму. Зокрема конструкцію Петрицького у *франківському* «Вії» мистецтвознавець протиставив «аскетичній формульності» установки Любові Попової, побудованої для «Великодушного рогоносця» Фернана Кроммелінка, поставленого у Театрі ГІТІСу Вс. Мейєрхольдом (1922).

[1] *Хмурий В.* Передмова / Анатоль Петрицький. Театральні строї: альбом хромолітографій / Василь Хмурий. — Х.: ДВУ, 1929. — с. 13.

[2] Там само.

[3] Протоколи Режисерського штабу [Машинопис]...

Лопатинським, Гнат Юра хоч і виявив фантазію та художній смак, проте, перша була досить еклектичною, а другий — не надто вибагливим, тоді як *чудово поставлена* сценічна машинерія не змогла приховати численних технічних огріхів: «Коли відьма сідає на Хому і вони збираються відлітати, спускається екран. Видно, що вони летять на шнурку і бовтаються на ньому <…> З'являється куля, яка має означати планету Марс. Перед спектаклем актори на екрані демонструються так, як у "Мобі" Глаголіна <…> Зникає екран, на сцені зовсім інша конструкція. Стоїть великий кут зі сходами, і на конструкції чоловік двадцять-двадцять п'ять марсіан. Костюми шикарні, дорогі, схожі на костюми з "Аеліти"[1] <…> Знов спускається екран, знову вони летять на землю, знову на екрані величезна морда, піднімається 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"[2] убили романтику <…>»[3].

Позатим, як уже траплялося у нещодавньому минулому *франківської* сцени і нераз ставатиметься далі, істотні недоліки режисури компенсували колоритні, яскраві акторські роботи зосібно Ганни Борисоглібської,

---

[1] «Аеліта» — перший радянський фільм у жанрі наукової фантастики, екранізація однойменного фантастичного роману Олексія Толстого. Сценарій Федора Оцепа та Олексія Файка, за участі Олексія Толстого, режисер — Яків Протазанов. Конструктивістські марсіанські декорації побудував Віктор Симов, дизайн костюмів розробили художники Ісаак Рабинович та Олександра Екстер і кутюр'є Надія Ламанова. Картина йшла у музичному супроводі Владимира Кручиніна, який використав композиції Олександра Скрябіна, Ігоря Стравінського та Олександра Глазунова. У головних ролях було зайнято Ніколая Черетеллі, Юлію Сонцеву, Юрія Завадського, Валентину Куїнджі, Ніколая Баталова, Ігоря Ільїнського, Михаїла Жарова та ін. Прем'єрний показ відбувся 25 вересня 1924 р. у московському кінотеатрі «Арс».

[2] «Плуг» — спілка селянських письменників України, організована навесні 1922 р. у Харкові. Незмінним очільником залишався Сергій Пилипенко, поміж членів — зосібно Андрій Головко, Павло Усенко, Іван Сенченко, Василь Минко. «Гарт» — спілка українських пролетарських письменників, заснована там само 1923 р. Керував угрупованням Василь Еллан-Блакитний, у членах перебували зосібно Володимир Сосюра, Майк Йогансен, Микола Хвильовий, Володимир Коряк, Валеріан Поліщук.

[3] Протоколи Режисерського штабу [Машинопис]…

Феодосії Барвінської, Михайла Пилипенка, Ольги Рубчаківни, Олександра Юри-Юрського, Дмитра Мілютенка. Привабливості виставі в очах українського глядача додавав різноманітний музичний матеріал, яким Наум Пруслін збагатив сценічну дію, надавши акторам широкі можливості заспівати соло, дуетом, тріо та хором.

На жаль, «Вій» Гоголя — Вишні в історії *франківського* кону залишився єдиним сценічним витвором, сказати б, авангардистських інтенцій, що мав непідробний глядацький успіх. Принаймні, саме такою бачив ситуацію очільник колективу, напередодні першого київського сезону зізнавшись в інтерв'ю, що «ліві пошуки театру ім. Франка не дали позитивних результатів — глядач поставився до цих пошуків не лише байдуже, але часом і вороже. (Цей період театру ім. Франко пов'язаний із так званим ухилом до європеїзованого театру, до умовного у тому числі). Нині театр ім. Франка є театром реалізму»[1]. Таким чином, прокламована Юрою у середині 1920-х рр. остаточна відмова *франківців* від «лабораторного експерименту» на користь «стійких, випробуваних форм і методів», їхня не просто орієнтація — добровільна залежність від смаків пересічного (масового) глядача[2], насамперед означали не поступку урядникам або ж компроміс зі владою, натомість, повернення до минулих художніх пріоритетів, раніше вподобаних сценічних прийомів.

Принципову інакшу ситуацію спостерігаємо у МОБі, де *лівий* радикалізм і футуристичний *синтетизм* зокрема певною мірою визначатимуть художню стратегію об'єднання від дебютних постав Першої майстерні — агітвистав «Жовтень» (прем'єра — 7 листопада 1922 р.) та «Рур» (прем'єра — 24 лютого 1923 р.). 1929 р. Курбас назве їх «першими закликами до створення революційного театру, не тільки за своїм змістом, але й за формою театру, близького й зрозумілого широким трудящим масам»[3], тобто наголосить суспільно-політичну актуальність їхніх сюжетів і простоту та дохідливість використаної в обох випадках сценічної лексики. Свого часу це, певно, мало допомогти новоутвореному сценічному угрупованню порозумітися як із місцевими можновладцями (обидва видовища було створено на прохання міськради та партійних установ до Об'єднання

---

[1] ХХ років театру ім. Франка: зб. ст. — К.: Держвидав України, 1940. — с. 144.

[2] *Юра Г.* У театральній справі / Гнат Юра // Комуніст. — Х., 1927. — 5 квітня (№ 76).

[3] *Курбас Л.* 45-а дивізія і театр «Березіль» / *Лесь Курбас*. Березіль [...]. — с. 304.

«Жовтень». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1922. Сцена з вистави

взяти участь в урочистих маніфестаціях із нагоди більшовицьких свят), так із пролетарсько-червоноармійським глядачем. Дещо згодом, на початку 1930-х рр., Петро Рулін також свідчитиме, що обидві вистави — «яскраві, соковиті, <...> добре доходили до того робітничого й червоноармійського глядача, на якого були розраховані». Проте водночас поцінує їх як «прегарну синтезу» досвіду, набутого *курбасівцями* «у найрізноманітніших попередніх театральних експериментах»[1], тим самим вказавши на тяглість ідей та концепцій (*синтетичного* театру зокрема), на чиїй основі Курбас розбудовував «Березіль».

Текст «Жовтня», складеного з двох картин, Курбас зімпровізував за активної участі зайнятих у виставі майстерників, репетиції тривали десять днів. Основним методом ставлення передбачалася *колективна дія*, що, нагадаймо, тогочасна українська театральна спільнота асоціювала з футуристичною доктриною. У стислому переказі Михайла Верхацького сюжет агітвистави виглядав так: «Місце й час дії — невідомі: може, Європа, може половина XIX ст., а, може, в час імперіалістичної війни. На сцені король, і, звичайно, найгірший король, якого тільки можна собі уявити — старий ледацюга, розпусник... Таке ж і все королівське оточення... Над бідним

[1] *Рулін П.* Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня [...]. — с. 103.

людом тяжко знущаються... Піддані здіймають повстання і вбивають короля, чому допомагає одна з королівських фавориток, в якої роман з ватажком повстанців»[1].

Як слушно зауважив Юрій Бобошко, ця «наївна і схематична композиція <...> мало відрізнялася від численних алегоричних масових дійств тих років: те ж обігравання мук абстрактного поневоленого пролетаріату і наростання його гніву, аристократичного "бенкету під час чуми", торжество повстання»[2]. Однак, на відміну від інших сценічних агітплакатів, зокрема від згаданої театрознавцем масової композиції «Перший будинок Нового світу», 1921 р. представленої терещенківською «Центростудією», публіка (зокрема червоноармійці шефської 45-ої дивізії, яка тоді дислокувалася у місті) і рецензенти місцевих періодичних видань були у захваті від київського дебюту мобівської *Майстерні*, де «колективна воля і порив» студійців не лише створювали враження «фізично зрослої сили», а й давали можливість відчути «усю моральну міць визволителя-пролетаріату»[3], побачити «красу, захована під робітничою блузою, селянським кожухом, червоноармійською шинеллю»[4].

Втім, віддавши певну данину вже усталеним традиціям святкувань жовтневих річниць, тим паче, що виставу було зроблено на партійно-чиновницьке замовлення, Курбас, аби уникнути зайвої «ювілейної патоки і пафосу, які надто вже полюбляли деякі прихильники "театру масових видовищ"», зосередився насамперед на сатиричному викритті поваленого суспільного ладу. Тож в естетичній фактурі «Жовтня» «органічно поєднувалися певна експресіоністська збудженість — з іронією, майже фарсом (сцени з королем, наприклад, який так вигадливо, наче скоморох, пиячив!), мелодрама — із пародією на неї»[5]. За Йосипом Гірняком, найпотужнішим засобом увиразнення змісту дійства стала вибагливого малюнку і буфонного

---

[1] *Верхацький М.* 10 років театру, 1922–1933 рр. / [Машинопис] / Михайло Верхацький. — ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, Ф. 42, од зб. 14.

[2] *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас [...]. — с. 73.

[3] *Токарь Х.* «Березиль» — студия Леся Курбаса / Хаим Токарь // Пролетарская правда. — К., 1922. — 21 декабря. — с. 4.

[4] [*Без підпису*]. Свято єднання Червоної Армії і мистецтва // Більшовик. — К., 1922. — 21 грудня. — с. 4.

[5] *Запорожец А.* Мастер [...]. — с. 165–166.

спрямування хореографія: «Міністри, генерали, придворні дами танцюють дуже популярний танок "падеспань". Уся ця знать, напудрена, причесана, розкішно вдягнена, але похожа на воскові фігури з паноптикуму, довго й завзято танцює»[1].

Візуально експресивні[2], досконально розроблені, стрімкі мізансцени вистави-плакату за участі «молодих, натхненних художнім задумом і фізично розвинених» виконавців, чия «тілесна краса», ритмізований рух і «чіткість дій»[3] особливо вражали у масових сценах, природньо виділили «Жовтень» з-поміж безлічі агіток, якими пореволюційний театр годував зосібно київського глядача. Як писав у неопублікованій статті до «Барикад театру» Павло Береза-Кудрицький, «агітп'єса "Жовтень" <...> вдарила наче грім серед академічно ясного театрального неба, що було відзначено місцевою пресою як цілком виняткове явище в театрі за майстерністю режисера й технічною підготовкою актора»[4]. «Це музика, яка хвилює до глибини душі, це скульптура великого майстра, яка привертає погляд, це барвистий живопис, який народжує сміливу творчу думку. "Жовтень" — симфонія звуків, пластики, барв і ліній», — свідчила газета «Пролетарская правда»[5].

Випущений у день річниці Червоної Армії «Рур» присвячено тогочасним актуальним міжнародним подіям — французькій анексії рурської області Німеччини. «За зміст агітки <...> було взято свіжі газетні відомості. Пролетаріат СРСР пильно тоді слідкував за революційними подіями в Німеччині, ці події — центральний момент п'єси. Це була хроніка, жива і злободенна. Вакханальна зміна кабінетів, знецінення валюти, страйки робітників, опір фашистів, червоні загони — все це в яскравих театральних образах було втілено в цій агітці. Цю річ, згідно з самим характером місця

---

[1] *Гірняк Й.* Спомини [...]. — с. 150.

[2] Художником вистави значився Вадим Меллер, який щойно очолив Макетну майстерню МОБу.

[3] *Запорожец А.* Мастер [...]. — с. 166.

[4] *Береза-Кудрицький П.* Театральний «ЛЕФ» в Україні — мистецьке об'єднання «Березіль» / пер. з рос., публ. М. Лабінський / Павло Береза-Кудрицький // Український театр. — 2008. — № 5. — с. 23.

[5] [*Без подписи*]. Инсценировка «Жовтень» в мастерской «Березиль» // Пролетарская правда. — К., 1922. — 12 ноября. — с. 4.

«Рур». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1923. Сцена червоної застави

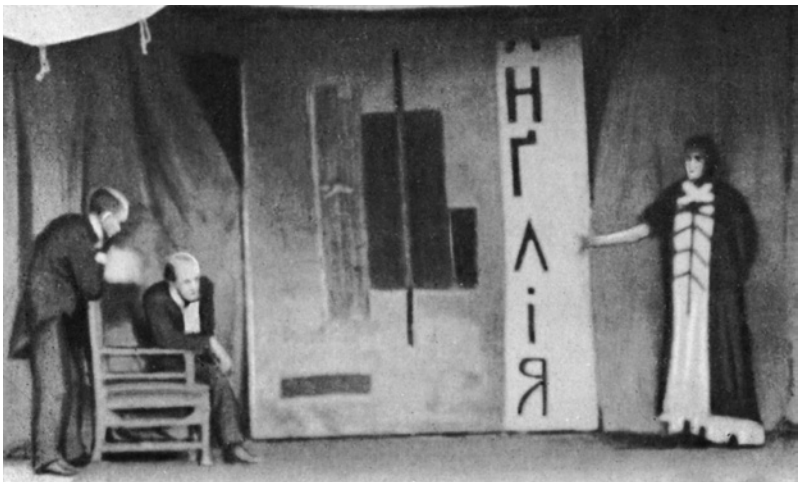
дії (вулиця), було показано в різкому й гострому плані лубка», — згадуватиме Йона Шевченко[1].

Очевидно, що зала колишнього Театру комедії та оперети «Пел-Мел» на 400 місць, де попервах працювала Перша майстерня, не відповідала характеру видовища, тож місцем його демонстрації обрано встановлені на святкових київських вулицях дерев'яні помости, курсуючі містом вантажні платформи, або просто бруківку міських площ. Для Меллера «Рур» став наступним (після композиції «Небо горить» у Театрі ім. Гната Михайличенка) використанням прийомів *чистого* конструктивізму. У нім «на помості чи навіть на площі з'явився чотирикутний конус у три метри завширшки і п'ять заввишки, який міг обертатися довкола своєї осі. На кожній стінці була зазначена місцевість чи установа, де відбувалася подія, що мала відношення до теми»[2].

На цьому нейтрально-графічному тлі картини радянських буднів рядували з алегоричними зображеннями того, як хитрий стариган Капітал посилає до Руру військо, завзято ріжеться у карти зі Смертю та розводить політичні чвари зі старою, поки його солдати із зав'язаними очима йдуть

[1] *Шевченко Й.* Березіль / Сучасний український театр: зб. ст. / Йона Шевченко. — Х.: Держвидав України, 1929. — с. 63–64.

[2] *Гірняк Й.* Спомини [...]. — с. 151.



«Рур». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1923. Сцена розмови Капітала зі Смертю

у нескінченні атаки. У фіналі композиції червоноармійці допомагали політично сліпим французьким воякам прозріти (зняти з очей пов'язки), далі вони разом виступали проти Капіталу, якого готувалася прибрати Смерть. Юрій Бобошко слушно зазначав, що «образ Смерті з'явився у "Рурі" під впливом раніше втілюваного Курбасом фольклорного "Вертепу". В образі Капіталу упізнаються трансформовані риси вертепного царя Ірода, а в постатях червоноармійців — козаків-запорожців і Москаля з того ж джерела»[1].

Йосип Гірняк, пригадуючи згодом різнопланові студії у МОБі (з пластики, ритміки, хореографії, фізкультури тощо), які мали надати «гнучкому тілу» молодих березільців «хореографічної й фізкультурної м'якості та виразності», конче потрібних «для пантоміми, для руху й жесту та навіть для музичної інтонації звуку і слова, що було характеристичним стимулом для зовнішнього вияву режисерського задуму», назве «Рур», де домінував «пластичний жест, який часто переходив у цілу вереницю руху, що нагадував про балетних мімів, які жестами замінюють слово», де «жест переходив у слово, а слово в рух, і це разом творило дію», одним із тих видовищ, що його тогочасний глядач неодмінно сприймав із «подивом

[1] *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас [...]. — с. 74.

і великою прихильністю»[1]. Цитований вище Береза-Кудрицький також засвідчував, що «нова агітка “Рур” <…> стояла серед п’єс такого плану, безперечно, однією з найпомітніших за своєю оригінальністю, гостротою відображення поточних подій та глибокою агітаційністю, що легко сприймалася глядачем»[2].

На системне творення у художній практиці МОБу *синтетичної* театральної моделі, ідеологічно відповідній концепції *Другого футуризму*, вказувала також перша самостійна режисерська робота учня і давнього (від часу акторства у львівському театрі Товариства «Руська бесіда») соратника Леся Курбаса Фавста Лопатинського «Нові йдуть» (прем’єра — 7 листопада 1923 р.). То була єдина постава очолюваної ним Другої майстерні, до складу якої попервах входили переважно колишні *молодотеатрівці*. Проте, за Курбасом, *Березіль № 2* мав не *упосліджувати* Молодий театр, але йти «по шляху поглиблення процесу творення нового сучасного театру та його актора»[3]. Здається, «велика п’єса-агітка “Нові йдуть”, цікава багатством і розмаїттям кінематографічних, театральних і циркових прийомів», з одного боку, засвідчувала «ексцентричний характер таланту» її постановника[4], з іншого — була покликана оприявнити сценічні технології, з якими Лопатинський долучався до формування українського *авангардного* кону. Трохи уважніший погляд легко розрізняв їхню загальну зорієнтованість на пролеткультівську доктрину, в її ейзенштейнівській версії зокрема.

Як і решта *лівої* сценічної продукції, агітвистава «Нові йдуть» базувалася на оригінальному драматичному тексті, що мав літературний прототип, цього разу — «Оповідання про Аку та людство» Єфима Зозулі, вперше опубліковане 1919 р. у київському часописі «Зорі». Фантастичну історію про державу, чий уряд узяв на себе право позбавляти життя *непотрібних* людей, визначену сучасним культурологом як більшовицька

---

[1] *Гірняк Й.* Спомини […]. — с. 149.

[2] *Береза-Кудрицький П.* Театральний «ЛЕФ» в Україні — мистецьке об’єднання «Березіль» […]. — с. 24.

[3] [*Без підпису*]. Мистецьке Об’єднання «Березіль» // Більшовик. — К., 1923. — 3 січня. — с. 4. Навесні 1924 р. через брак державного фінансування Курбас провів реорганізацію МОБу шляхом об’єднання Першої, Другої та Четвертої майстерень.

[4] *Береза-Кудрицький П.* Театральний «ЛЕФ» в Україні — мистецьке об’єднання «Березіль» […]. — с. 24.

антиутопія, «знущальна і точна у своєму передбаченні»[1], було трансформовано у «дотепний у всіх відношеннях» *сценарій*[2], де йшлося про наступ *нових* на буржуазний світ та про їхнє протистояння з *нейтральними*, *пасивістами*. Останніх, тобто тих, «що нічим не допомогли до будування нового», Лопатинський, виходячи з ригористичних пролеткультівських настанов, прирівнював у виставі до «активних ворогів» пролетарської диктатури, пророкуючи обом категоріям *незгодних* скору «провірку їхнього права на життя»[3].

Схоже, демонстративно розважальна, проте, динамічна циркова естетика знадобилася Лопатинському насамперед як антитеза до ідеологічно наснаженого, однак, відверто схоластичного драматичного конфлікту «Нові йдуть»[4]. Тобто, словами самого режисера, вона допомогла йому замість «сумного іноді мітингу», дати публіці «цікаву, яскраву й захоплюючу дію». Тим паче, що Лопатинський, маючи на меті «агітувати» виставою глядацьку залу, збирався водночас робити це «не відкрито <…>, а так, щоби вагаючийся робітник чи обиватель і сам не зглянувся, коли він піддасться впливу»[5]. Аби отримати зазначений результат, він, як і пойменовані на цих сторінках російські режисери, запозичив із циркового мистецтва принципи своєї постановки, перераховані «в чотирьох словах: точність, ясність, організованість, економіка», а також вдався до «знищення психологізму» і заміни «нудного переживання цікавим трюком»[6].

---

[1] *Голубовский Е.* Много званых, но мало избранных / Евгений Голубовский / *Зозуля Е.* Мастерская человеков и другие гротескные, фантастические и сатирические произведения / Ефим Зозуля. — Одесса: ПЛАСКЕ, 2012. — с. 7.

[2] *Курбас Л.* Перший виступ Березіля № 2 (Після генеральної) / Лесь Курбас // Барикади театру. — К., 1923. — № 1. — с. 10.

[3] *Ф. Ч.* Нові ідуть. Грандіозна трюкова фільма на 3 дії, 4 картини, з прологом: Розмова з т. Ф. Лопатинським з приводу його постановки силами театральної Майстерні Березіль № 2, в день роковин Жовтневого свята 7. IX в будинку театру ім. Шевченка / Ф. Ч. // Барикади театру. — К., 1923. — № 1. — с. 10.

[4] Присутній на генеральній репетиції, Курбас зауважив опісля, що «ідеологічний бік викликає, чи вірніше може викликати деякі непорозуміння. Очевидно, треба справити» // *Курбас Л.* Перший виступ Березіля № 2 (Після генеральної) […]. — с. 10. Щоправда, невідомо, чи вдавався Лопатинський до будь-яких виправлень тексту «Нові йдуть».

[5] *Ф. Ч.* Нові ідуть […]. — с. 10.

[6] Там само.

Вийшло так, писав кореспондент «Пролетарской правды», віддаючи належне авторові літературного першоджерела, але й всіляко підтримуючи режисерський задум, що «із “Ака” — цієї арлекінади мудрої людяності — зроблено серйозну агітку шляхом пристосування тексту і його фільтрації засобами руху <…> ми бачимо чудовий пролог, де в їдкій манері запропонована критика пересічних уявлень про любов, істину, милосердя та парламентську чесність; далі перед нами постає 1-й акт, витриманий у таких само тонах трюкової сатири, де в гуморі відчувається глибока серйозність, де присутня яскрава чаплініада культури, яскрава і подеколи надзвичайно вдала <…>»[1].

Спрямування видовища у новому для постреволюційного українського театру напрямі — до «яскравого ексцентризму»[2], потребувало формування принципово інакшого сценічного середовища — суто функціонального, позбавленого бодай натяку на ілюстративність, пристосованого до виконання трюку та об’єднуючого кін із глядацькою залою, аби театр легко залучав публіку до дії. Слід сказати, що сценографічне рішення Вадима Меллера до «Нові йдуть» повністю відповідало зазначеним вимогам і хоч у широкому сенсі не становило прецеденту, проте, у *березільському* контексті означало посутньо перше звернення до власне конструктивістської естетики. Побудовані на «легко вхоплюваних, однонастроєвих ритмах», що створювало «враження суцільності»[3], конструкції у виставі Лопатинського, замість вирішувати естетичні завдання, максимально доцільно організовували простір сцени, сполучали його із глядацькою залою та слугували станками для гри актора. Меллер збудував візуально лаконічну споруду «з непофарбованих дошок і рейок, що нагадувала кількаплановий ешафот, з драбинами й кількома площадками. Із задньої стінки сцени проходила через ту конструкцію сталева линва, через усю залу глядачів аж до балкону другого поверху. З цього поверху підіймалася мотузяна драбина до четвертого поверху (гальорки). З правого боку з гальорки була протягнена така ж линва до конструкції на сцені. Із стелі зали глядачів висіла

---

[1] *Розенцвейг Б.* Театр им. Шевченко: Спектакль студии № 2 «Нові ідуть». Постановка Ф. Лопатинского / Борис Розенцвейг // Пролетарская правда. — К., 1923. — 24 ноября.

[2] *П. Б-к.* Нові ідуть: Агітка, поставлена театральною майстернею «Березіль» № 2 під керуванням режисера Ф. Лопатинського / П. Б-к // Більшовик. — К., 1923. — 25 листопада.

[3] *Чукін Д.* Художник у «Березолі» [Машинопис]...

трапеція — поміж канделябром у центрі зали і порталом сцени. Трапеція була прив'язана до балкону гальорки з лівого боку»[1].

У типовій мізансцені, за словами постановника, *грандіозної трюкової фільми* персонаж, схопившись за пристрій над «найвищим станком конструкції, пролітає понад головами глядачів через усю залу аж до балкону другого поверху. Тут по звисаючій мотузяній драбині підіймається до гальорки. По бар'єрі гальорки пробігає лівим боком зали до прив'язаної трапеції, обома руками хапається за неї і пролітає знову ж понад головами глядачів на протилежний, правий, бік гальорки. Трапеція, яку відпустив з рук революціонер, відлітає знову на лівий бік, і там переслідувач, який у той час проробив той же шлях, що й революціонер, хапає її і теж перелітає понад глядачами навздогін за революціонером. На правому боці гальорки між ними йде боротьба, яка кінчається револьверним пострілом. І ось з гальорки злітає по линві труп поліциста на верхній станок конструкції. Революція закінчена, "нові прийшли"»[2].

Судячи із залишених відгуків, широкого розголосу дебютна вистава Другої майстерні не набула, хоча її проблематика та побудова дії «ексцентрично трюковим методом» зацікавила свідків «Нові йдуть»[3]. У самому «Березолі» Курбас із явним задоволенням відзначив новітню спрямованість режисури свого учня і застосування ним у спектаклі *авангардних* технологій широкого спектру: «<...> Глибоко і шляхетно. Велике почуття міри. Точність. Режисер як органічний конструктивіст не любить "малої режисури". Він увесь у кістяку спектакля. Поверхню ладить сяк-так <...> Режисер "Нові ідуть" більше *чує*, чим бачить. Чує ухом і м'язами. Ритмічно спектакль крайно переконуючий <...> Початок другої дії по яскравості замислу мало знайде собі рівних у сучасній режисурі. Прегарно використані слухові фони. Трюки живі»[4].

За рік (прем'єра відбулася 8 листопада 1924 р.) Лопатинський випустив на *березільський* кін «цілковито перелицьовану <...> старовинну комедію» Марка Кропивницького «Пошились у дурні», яка зокрема вирішувала «порушені умовами НЕПу» завдання — «дати репертуар, що відображає наш

---

[1] *Гірняк Й.* Спомини [...]. — с. 166.

[2] Там само. — с. 166–167.

[3] *З. Б.* «Нові йдуть» / З. Б. // Більшовик. — К., 1923. — 10 листопада.

[4] *Курбас Л.* Перший виступ Березіля № 2 (Після генеральної) [...]. — с. 10.

побут, розкриває і висміює його негативні сторони та проектує нові його форми у майбутньому»[1].

Спочатку до справи взявся популярний журналіст і письменник, теперішній учасник *панфутуристичних* угруповань Володимир Ярошенко. Майже не зачіпаючи сюжету, він, натомість, додає до оригінального тексту злободенного змісту репліки, пересипає його дотепами, вставляє політичні бліц-карикатури. Відповідних змін зазнають соціальні характеристики персонажів: власника млина Куксу та власника кузні Дранка нині подано як куркулів, Писаря перетворено на сільського бюрократа, а батраків — на членів комсомольського осередку. У складі дійових осіб з'являється знаковий персонаж — *людина з центру* на ім'я Ничипір, згодом викритий як дрібний шахрай та казнокрад. Напередодні прем'єри впливовий друкований орган — газета «Пролетарская правда» — відзначить літераторську вправність, з якою текст і сюжет старої п'єси «були просякнуті свіжістю й живучістю сучасних сільських відносин, з різким позначенням двох таборів: куркулів та елементів, що примазалися, з одного боку, і здорового комнезамівсько-комсомольського ядра — з іншого», а використання Лопатинським циркових прийомів назве «фактором, що впливає у першу чергу на моторні почуття глядача, легко зрозумілим широким масам»[2].

Понад два місяці, впродовж яких, «мов в казані, кипіла напружена праця», Лопатинський на основі *сценарію* Ярошенка послідовно перетворює соціально-побутову комедію на «циркове видовище»[3], маючи на меті загострити її «до влучної і дошкульної революційної сатири»[4]. За словами виконавиці ролі Оришки Зінаїди Пігулович, радикальна зміна стилю опереткового жарту Кропивницького була інспірована відповідними формотворчими пошуками Ейзенштейна у виставі «Мудрець» за Островським[5]. Слід зауважити, проте, що на російський зразок орієнтувалася

---

[1] *Береза-Кудрицький П.* Театральний «ЛЕФ» в Україні [...]. — с. 24.

[2] *Н.* Премьера «Пошились у дурні» в Художественном объединении «Березіль» / Н. // Пролетарская правда. — 1924. — 5 ноября.

[3] *Гірняк Й.* Спомини [...]. — с. 210.

[4] *Береза-Кудрицький П.* Театральний «ЛЕФ» в Україні [...]. — с. 24.

[5] *Пигулович З.* Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» [Машинопис] / Зинаида Пигулович. — ДМДМК України; Ф. Р.: архів Л. С. Курбаса, од. зб. 10032.

ледь не вся творча група спектаклю: Ярошенко, *актуалізуючи* популярну українську класику, вочевидь спирався на ті ж засадничі принципи, що й Третьяков стосовно широковідомої російської комедії характерів, художники Валентин Шкляєв та Майя Симашкевич, ймовірно, за прикладом Ейзенштейна, уподібнили сцену колишнього «Соловцова» цирковому манежу. Відтак, уже звикла до конструктивістського оформлення *робітничих* вистав київська публіка, нині у *сільському* спектаклі побачила замість привабливих левад — циркову застережну сітку[1], замість традиційних хат Дранка і Кукси — турніки, встановлені обабіч сцени; над ними було підвішено трапеції, а на підлозі розстелено кілька м'яких матраців[2]. Задник та бічні лаштунки вигородили мобільною двометровою стінкою, складеною з граючих роль дверей рухомих планшетів[3].

Лопатинський наситив цей концептуально *циркізований* простір ігровими мізансценами, де максимально повно використовувалося сценічне та манежне устаткування. За свідченням Гірняка, над «сіткою були два помости, з яких можна було дістатися на трапеції, які долітали до середини сцени, а при відповідних рухах актори перелітали з одної трапеції на другу. На тих трапеціях молоді пари, перелітаючи, виспівували свої дуети, вели розмови, виконували відповідні циркові атракції. Сварки, суперечки й погоні одним за одним Кукси та Дранка відбувалися і на трапеціях, і по всьому приміщенні театру (сцена, зала глядачів)»[4]. Скажімо, «у другій дії під час сварки Кукси з Дранком ми (тобто Мар'ян Крушельницький або Йосип Гірняк і Степан Шагайда — *М. Г.*) ганялися один за одним по сцені чи пак по арені <...> Дранко вибігав через одні оборотові двері. За ним гнався Кукса. Дранко вибігав знову на сцену через сусідні двері, але за ним появлявся вже двійник Кукси (цю роль виконували почергово Йосип Гірняк та Олексій Швачко — *М. Г.*[5]). Обидва вони злітали із сцени

---

[1] *Рулін П.* Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня [...]. — с. 105.

[2] *Швачко О.* Спогади про незабутнє [Машинопис] / Олексій Швачко. — МТМК України; Ф. Р.: архів Л. С. Курбаса, од. зб. 10033.

[3] *Гірняк Й.* Спомини [...]. — с. 212.

[4] Там само. — с. 210.

[5] Згодом Йосип Гірняк докладно розповість у мемуарах, як досягався ефект миттєвого переміщення Кукси простором сцени: «Глядачі дивувалися, яким це чином Кукса, тільки що пробігаючи по залі, в одній хвилині появлявся на трапеції на сцені. Після

в залу глядачів і через увесь прохід пробігали до виходу з зали. У хвилину, коли вони добігали до виходу, на сцені появлявся на помості над сіткою справжній Кукса, який, літаючи на трапеції і пророблюючи цілий ряд циркових атракцій, симулював утечу від свого напасливого сусіда Дранка. А той, добігши за куліси, підхоплював теж з горішнього помосту над сіткою одну з трапецій і в повітрі доганяв свого противника, звідкіля обидва повітряними сальтами злітали на арену»[1].

Якщо за змістом «Пошились у дурні» було націлено на «висміювання негативних сторін теперішнього села»[2], то візуально вони звучали «протестом проти старої української театральної рутини»[3]. Цей намір красномовно засвідчував акторський ансамбль сценічного видовища, визнаного Валеріаном Ревуцьким (із посиланням на Йосипа Гірняка) «першою виставою МОБ, де акторові було відведено центральне місце»[4]. Силуетно та кольорово наближене до клоунського вбрання персонажів укупі з постіжем та бутафорією відверто профанувало національний костюм, давши підстави Петру Руліну зокрема зауважити, що замість дивитися на «романтичних дівчат» публіка спостерігала у виставі за «гострою пародією як на самі трафаретні образи, так і на художні їх окраси — такі популярні

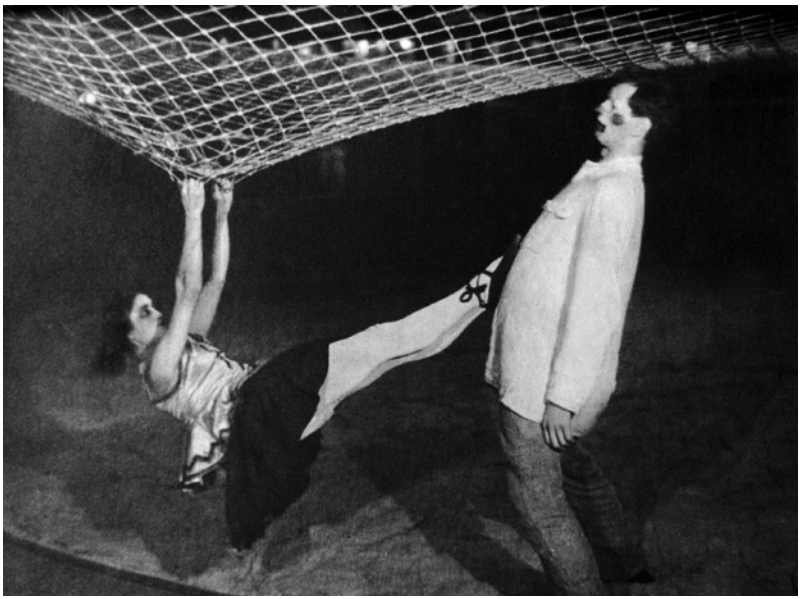
приїзду на Україну Мар'яна Крушельницького йому було запропоновано дебют у ролі Кукси. Але він не був спроможний опанувати акробатику до тієї міри, щоб виконувати всі атракції на трапеціях. Тому я взяв на себе завдання двійника, який досі заміняв мене в погоні за Дранком через залу. Отож, змінивши свій грим Кукси на грим Крушельницького, я літав на трапеціях, виконуючи всі атракції, яких не міг виконувати дебютант. Справжній Кукса — Крушельницький пробігав разом з Дранком через залу, а я, двійник, продовжував дію на сцені» *Гірняк Й.* Спомини [...]. — с. 210. Інший виконавець ролі двійника Кукси Олексій Швачко також згадував, як Дранко ганявся «з кийком за Куксою. Вони пророблялі кілька трюків на сцені, на турніках, потім Кукса біг зі сцени в зал для глядачів, і як тільки він зникав за дверима, на сцені в той же час з'являвся з-за куліс на трапеції знов Кукса. Але це вже другий Кукса в такому ж одязі, гримі, якого "грав" я. Дранко не міг дістати і зняти Куксу з трапеції, але штани стягував, глядачі сміялися, я тікав за куліси. Тим часом справжній Кукса (М. Крушельницький) встигав добігти до сцени і продовжував грати далі» // *Швачко О.* Спогади про незабутнє [Машинопис]...

[1] *Гірняк Й.* Спомини [...]. — с. 210.

[2] *Береза-Кудрицький П.* Театральний «ЛЕФ» в Україні [...]. — с. 24.

[3] *Пигулович З.* Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе [...].

[4] *Ревуцький В.* Нескорені березільці [...]. — с. 27.



1

2

«Пошились у дурні» М. Кропивницького — В. Ярошенка. Мистецьке об'єднання «Березіль», 1924

1. Сцена з вистави
2. Кукса — Й. Гірняк, Оришка — З. Пігулович
3. Сцена з вистави

3

своєю мальовничістю побутові костюми»[1]. Кукса (Мар'ян Крушельницький, Йосип Гірняк) носив закороткі й широченні шаровари, запхнувши за пояс здоровенну криву шаблюку; час від часу його перука піднімалася, ніби з переляку, як «у рудого в цирку». Оришку (Зінаїда Пігулович) вбрали у білі, розписані рушниковим малюнком галіфе, корсетку та очіпок. Декого з актрис було одягнуто у вишиванки рукавами на ноги[2].

Проте персонажі вистави не просто «прибрали зовнішні прикмети циркових клоунів» — «вся їхня поведінка», натомість, «тривала в цьому плані», з одного боку, *мікшируючи* образи п'єси, з іншого — відповідно до ідеології *перелицьованого* класичного твору сатирично *знижуючи* сенс сценічних подій. Так, «дві молоді пари — Оришка, Горпина, Василь і Антін — виконували завдання партерних і трапеційних акробатів. Писар і Ничипір скидалися на трапеційних т. зв. клоунів-помагайлів»[3]. Зінаїда Пігулович також згадувала, що їй довелося «грати Оришку в плані Рудого. Глядач дуже полюбив цю милу ліричну постать, яка так легко робила на трапеції різні фокуси, падала арабським сальто у сітку, співала свої арії безпосередньо після рондатів та кульбітів й щиро кохала свого Василя»[4].

Наочний приклад ексцентричного *відчуження* подієвого ряду надавав епізод зіткнення «прибічників трьох церков в українському селі», яке загалом виглядало «надзвичайно гостро, різко, як ніколи на українській сцені, і художньо виправдано»[5]. Однак йому передував виїзд на кін Кукси — Крушельницького, котрий, осідлавши невеличкого велосипедика, й собі прямував до церкви на вечірню. Заможний мірошник верхи на новомодному транспортному засобі мав би виглядати вельми імпозантно, якби велосипед не був дитячим, триколісним. До того ж, він чомусь немилосердно рипів, «як немазані колеса коло дядькового воза». Кукса — Крушельницький, витягнувши маслянку з широченних клоунських штанів, намагався його полагодити, але велосипедик від тих маніпуляцій починав рипіти іще дужче («...це за лаштунками в джазі, що супроводжує п'єсу,

---

[1] *Рулін П.* Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня [...]. — с. 105.

[2] *Сердюк Л.* Роздуми і нотатки актора / Лесь Сердюк. — К.: Мистецтво, 1989. — с. 132.

[3] *Гірняк Й.* Спомини [...]. — с. 211.

[4] *Пигулович З.* Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе [...].

[5] *Добрушин И.* Театральное объединение «Березіль» / Иезекииль Добрушин // Пролетарская правда. — 1924. — 11 ноября. — с. 3.

дирчать якісь деркачі, як у дітей на селі»). Виявлялося, що звуки видавала розсохла ліва нога Кукси, яку він також підмазував. Нарешті впоравшись із проблемою, мірошник давав «дитячий сигнал "ту-ту"» і швиденько рушав до церкви, побоюючись, що сусіда встигне дістатися туди раніше за нього і таки пристроїть заміж котрусь із доньок. Зрозуміло, продовження епізоду публіка сприймала, ніби крізь призму щойно побаченої репризи[1].

Крім щедрого насичення дії цирковими антре й акробатичними номерами, виконання акторами різноманітних пластичних завдань «стиль вистави допускав широку імпровізацію і свободу акторської поведінки на сцені, але при умові, що актор мусить додержуватись обов'язкового ритму і мати почуття міри в межах мистецько-естетичного смаку»[2]. Йосип Гірняк згадував: «Мені, як виконавцеві ролі Кукси, була дана в намічених рамках широка ініціатива імпровізованих реплік і навіть цілих дієвих вставок, які примушували партнерів до моментального реагування — словесних відповідей чи навіть дієвої акції. Партнери не були зобов'язані перед виступом попереджати один одного про тему своєї імпровізації. Задум чи тема проявлялися вже під час самої дії. І, звичайно, партнер мусив тут же відповідати, діяти»[3]. У наведеному вище епізоді, коли Кукса на сцені зустрічався зі своїм двійником, Гірняк ставав навпроти Крушельницького й, останньої миті пояснивши партнеру, що той гратиме роль дзеркала, змушував його копіювати свої жести, рухи та гримаси. Насамкінець Гірняк *відв'язувався* від партнера заднім кульбітом і крізь оборотові двері зникав за лаштунками[4].

Багатошаровий ідейно-естетичний зміст вистави Лопатинського, який співвідносився з елементами як *традиційної*, так і *актуальної* національної культури, апелював водночас до театральної та циркової естетики, унаочнював також музичний супровід дії, що належав тодішньому завмузу «Березоля», композитору Леоніду Ентелісу. «З лівого боку арени, — згадував Гірняк, — примістилася група "циркових прислужників", які одночасно творили обов'язкову циркову оркестру. Вони грали на гребнях,

---

[1] *Сердюк Л.* Роздуми і нотатки актора [...]. — с. 131–132.

[2] *Ревуцький В.* Нескорені березільці [...]. — с. 27.

[3] *Гірняк Й.* Спомини [...]. — с. 212.

[4] Там само.

окаринах, примітивних дудочках і різних дитячих калаталах. Збережено музику й пісні Кропивницького, тільки оркестрування було змодифіковане відповідно до згаданих інструментів. Усі пісні, дуети, сольові партії виконувалися під супровід цієї оркестри»[1].

Черговий художній експеримент Лопатинського (як і його російські аналоги, зокрема «Мудрець» Ейзенштейна) вкотре розділив свідків на однаково стійких поціновувачів та опонентів. Других цього разу передбачувано очолив Микола Садовський. Один із небагатьох іще живих творців *старого* українського театру, пародійованого у *березільській* виставі, відповідаючи на, зрозуміло, суто риторичне запитання «як йому це сподобалося?», плюнув із обуренням, сказавши: «Та хіба це театр? Це цирк! Перекидаються мов мавпи! А Кукса? А Дранко? Літають на трапеції! Чорти батька зна що! Навіщо ці викрутаси? Народові ці штучки-дрючки непотрібні! Йому дай правду життя, щоб за серце брало, а цього він не визнає»[2]. Проте поряд із корифеєм вітчизняної сцени у лавах супротивників «Пошились у дурні» раптово натрапляємо на представників молодшої генерації театрально-рецензентської спільноти, чию *консолідовану* думку наводив зосібно безіменний дописувач газети «Більшовик»: «Від “Березоля” ніколи ми не чекали, що він дасть не нову виставу революційного театру, а європейську в гіршому розумінні цього слова клоунаду з натяками на революційність <…> Вистава “Пошились…” дала у найкращому випадку пародію на п’єсу Кропивницького, витягла з труни якесь село і в призмі європейського перетворення поставила його перед очі пролетарських глядачів. Тоді зайвими залишаються натяки на революційність, і нікчемними виходять ті, хто репрезентує село. Ні одного позитивного типу, коли про них можна взагалі в цій виставі говорити, жодної позитивної лінії в картинах. Все це “размышление” інтелігента через призму сучасності в лапках»[3]. Іншими словами, Лопатинського, як свого часу Юрія Анненкова і дещо згодом Сергія Ейзенштейна у російському театрі, вишпетили за намагання, по-перше, протягнути на український *революційний* кін *назадницький*

---

[1] Там само. — с. 211.

[2] *Колесников К.* Минулих днів зачарування / Костянтин Колесников / передмов. В. Гайдабура // Український театр. — 1996. — № 6. — с. 16.

[3] Вперед чи назад (Вистава «Пошились у дурні» Мистецького об’єднання «Березіль») // Більшовик. — 1924. — 15 листопада.

сільський репертуар, по-друге — зробити це за допомогою *буржуазно-європейських* розважальних прийомів.

Щоправда, в інших нечисленних відгуках рецензенти здебільшого схвалювали спектакль за правильно розставлені ідейні акценти і за яскраву театральність дії. Кореспондент «Пролетарской правды» Єзекіїль Добрушин писав таке: «Стара п'єса введена у межі сучасного села з його куркулями та незаможниками, комсомолом і самогонщиками. На тлі кохання двох батраків до куркульських дочок зроблена спроба театрально зобразити новий побут зміненого села, зміненого революцією. За винятком деяких моментів спроба вдалася <...> Наявний також елемент пародійності на старий український театр. Сценічне вирішення постановки (цирковий момент) і сама переробка п'єси тісно пов'язані. Але між ними жодних розбіжностей. Звідси яскравість, життєрадісність вистави, злободенність і той бадьорий здоровий сміх, яким публіка супроводжує її»[1].

На відміну від *циркізації*, яка у другій половині 1920-х рр. доволі швидко знижує ідейно-художню потужність, подеколи у провінційних театрах перетворюючись на набір режисерських, сценографічних та акторських штампів, *мюзикхолізація* до кінця десятиліття не втрачає актуальності, спричинивши зокрема розширення жанрової палітри тогочасної російської та української сцени.

Тут першість була за Олександром Таїровим, який восени 1922 р., захоплений «думкою створити веселу, життєрадісну виставу», несподівано для багатьох як усередині, так і за межами Камерного театру звернувся до «сильно скомпрометованого тієї пори жанру оперети», маючи на меті «розбити опереткові штампи по пунктах, не залишаючи жодного недоторканим. Він сперечався зі звичним уявленням про жанр»[2]. Павел Марков згодом дещо скоригує це твердження прем'єрки театру, заявивши, що постановкою комічної опери Шарля Лекока «Жирофлє-Жирофля» режисер «виступив проти опереткової вульгарності», водночас захищаючи «старі форми» жанру — неправдоподібність сюжету, підкреслену умовність образів, іронічність ставлення до подій та персонажів, гротесковість прийомів і музичність. Вистава ніби завершувала минулі експерименти Камерного театру у формі буфонади — відкритої, святкової вистави, яку

[1] *Добрушин И.* Театральное объединение «Березіль» [...]. — с. 3.

[2] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 276.

Таїров буцімто вважав співзвучною революції за просякнутість радістю життя, його сприйняттям, його благословенням[1]. Сам режисер, ігноруючи ідеологічний бік справи, пояснював художнє спрямування гаданого спектаклю так: «Ми трактуємо оперетку, як сценічну музичну ексцентріаду, а не як комічну оперу, хочемо не виспівування арій, дуетів і хорів, але стримимо до сценічної композиції, заснованої на органічному злитті відчуття, руху, слова і звуку»[2]. Тобто, словами одного з перших дослідників історії МКТ, сценічний колектив «ставав на шлях модернізації класичної оперетткової спадщини і свою стару улюблену думку про створення синтетичної вистави конкретизував у рамках оперетково-пантомімної ексцентріади»[3].

Таїров надавав постановці й «великого <…> робочого значення» у сенсі розвитку «майстерності наших акторів у новій, наразі невикористаній нами сфері театру»[4]. Ось чому трупа обійшлася виключно своїми силами, не запросивши жодного стороннього виконавця сольних партій або ансамблів. При цьому вимог до якості вокального боку дійства постановник не знижував, навпаки, приділяв велику увагу окремим і особливо хоровим номерам, над якими із молодими акторами і студентами ретельно працював майстер своєї справи, відомий композитор і педагог Анатолій Александров[5]. Коли ж спектакль вийшов спочатку на московську, а згодом на європейську публіку, більшість рецензентів відзначали вправність, з якою актори Камерного театру застосовували техніки з арсеналу різних видовищних мистецтв. Зосібно Євген Зноско-Боровський, констатуючи загальний *універсалізм* таїрівських виконавців, у постановці арлекінади, на яку режисер згідно свого задуму перетворив оперету Лекока, особливо захоплювався їхнім *мистецтвом акробатизму*: «Я наразі не бачив вистави, де б зримий рух торжествував так безмежно і безумовно, як у “Жирофлє-Жирофля”»[6].

Заявлену в якості вектору художнього руху *синтетичну* сценічну композицію режисер формував, сполучаючи візуально-слухові ритми реплік

---

[1] *Марков П.* О Таирове […]. — с. 22.

[2] *Таиров А.* О театре […]. — с. 293.

[3] *Державин К.* Книга о Камерном театре: 1914–1934 […]. — с. 93.

[4] *Таиров А.* О театре […]. — с. 293.

[5] *Уварова Е.* Музыкальные и комедийные спектакли Таирова […]. — с. 44.

[6] *Зноско-Боровский Е.* Камерный театр / Евгений Зноско-Боровский / Русский театр начала XX века. — Прага: Пламя, 1925. — с. 390.

1

2

3

«Жирофлє-Жирофля» Ш. Лекока.
Московський Камерний театр, 1922

1. Пісня про підв'язку
2. Аврора — Є. Уварова
3. Мурзук — Л. Фєнін

і діалогів, декораційних елементів та акторського вбрання, велелюдних та камерних мізансцен, інструментальної музики, вокалу й сценічних шумів. Занепокоєний, аби технічно досконале виконання не притлумило «іскристого вина партитури Лекока», що обумовлювала кожний елемент художньої структури вистави, він також клопотався через погано упорядкований текст *оперетки*, де «віршовані номери співу» чергували з «прозаїчним текстом діалогів». Вважаючи такий симбіоз «конструктивно неправильним й органічно нецілісним»[1], Таїров замовив поетам та лібретистам Абраму Арго та Ніколаю Адуєву всуціль віршований текст, в якому XVIII століття метрично співіснувало з XX, літературне мовлення рядувало із розмовним, удосталь зустрічалася вулична говірка, чимало реплік відсилали до тогочасної московської мистецької реальності й ситуації довкола Камерного театру.

Модернізуючи оперету Лекока у стилістиці кабаре, ревю, überbrettl[2], західної відкритої сцени з її еквілібризмом, престідижитаторством і куплетизмом[3], режисер спрямовував у відповідному ключі сценографічні пошуки Георгія Якулова. Сценічний майданчик було спрощено до межі й розроблено за принципом центрального і допоміжних комбінованих екранів, які грали певну службову роль для розвитку руху[4]. На тлі нейтрального полотняного задника центр сцени займав високий дерев'яний екран, пофарбований у біле. Перед ним було встановлено дві вертикальні жердини, обабіч — розташовано двері та сходи, складені з окремих сегментів; на просценіумі — розставлено кілька квадратних, схожих з екранами, блакитних щитів; дугоподібною вузькою фермою під самісінькою стелею, потрібною для звукових та акустичних ефектів, замкнено простір вгорі. Як напише після гастрольного перегляду кореспондент берлінського видання,

---

[1] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 293.

[2] Uberbrettl або Kabarett — перше літературне кабаре, відкрите 1901 р. у Берліні Ернстом фон Вольцогеном. Концептуально німецький Kabarett упосліджував французькі заклади, на кшталт паризького Le Chat Noir, зокрема зберігав притаманну їм інтимну атмосферу. Однак поступово німецький варіант охарактеризувався відмінними рисами, наприклад, частим використанням *чорного гумору* і жанру *чорної комедії*.

[3] *Эфрос А.* Введение [...]. — с. 31.

[4] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 293.

на перший погляд — «усе холодне, ніби лід, мертве, ніби скелет», і не зрозуміле за призначенням: «чи то апарати гімнастичної зали, чи то циркове устаткування»[1].

Проте щойно на кону з'являлися учасники дійства, установка Якулова *оживала*, ніби відкриваючи до часу прихований секрет: піднімаючись, спускаючись, групуючись на сходах, забираючись нагору і сповзаючи донизу гладкими жердинами, міняючи місцями деталі устаткувань, актори змушували її елементи «несподівано, весело і дотепно жартувати <…> Немовби заїжджі акробати вийняли з візка складні "інструменти" свого ремесла, аби швидко і просто прибрати їх»[2].

Сценографічне рішення «Жирофлє-Жирофля», стверджував Абрам Ефрос, окрім іншого, стало виявом «різнокольорового, живого і щедрого <…> справжнього театрального конструктивізму». Його сутність, відмінна від того «кладовища голих і сірих станків на сцені, яке почали називати "чистим конструктивізмом"», вкотре полягала у «трансформізмі декорацій», тобто у «русі сценічних форм», щоправда, цього разу вони «змінювалися не по-екстерівські, не самодостатньо, як колись у "Саломеї", а, так би мовити — на корисному ходу». Вони на очах у глядача «надавали те, що було потрібне по ходу гри. Вони висували одні частини, прибирали інші, викочували майданчики, опускали сходи, розкривали люки, будували проходи, були завжди під рукою або ногою разом із балюстрадою, сходинкою, штангою, прибором, до яких можна було доторкнутися, аби на мить знайти точку опори під час кабаретної еквілібристики або естрадних перешикувань, що їх Таїров проводив з усією невмолимістю директора європейського ревю, який підносить глядачам бездоганні номери своїх "зірок"»[3].

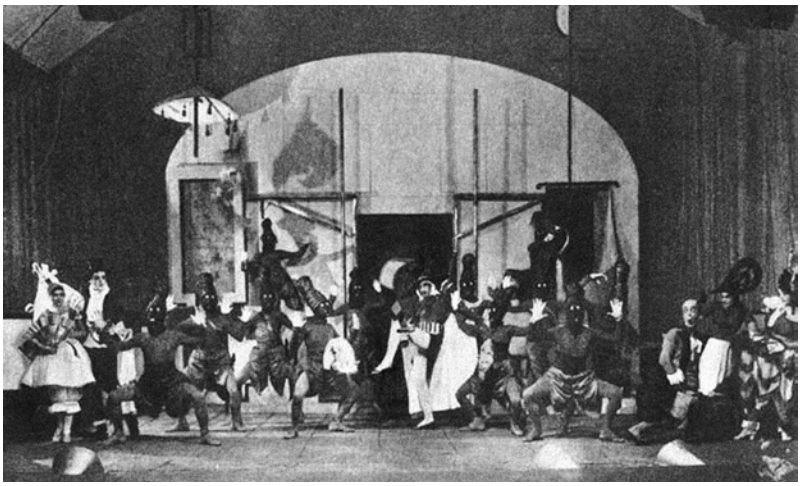
Численні трансформації відбувалися з поверхнями великого і малих екранів. «Прабабин комод виявився сповнений секретами і перетвореннями. Із серцевини він випльовує трапи, з лоба — якісь кватирки, по боках

---

[1] *Степун Ф.* Спектакли Камерного театра / Федор Степун // Дни. — Берлин, 1923. — 22 апреля / Камерный театр: Статьи, заметки, воспоминания. — М.: Художественная лит-ра, 1934. — с. 87 // код доступа: www.teatr-lib.ru.

[2] *Яблоновский С.* Московский Камерный театр / Сергей Яблоновский // Руль. — Берлин, 1923. — 16 марта / Камерный театр […]. — с. 89.

[3] *Эфрос А.* Введение […]. — с. 36.



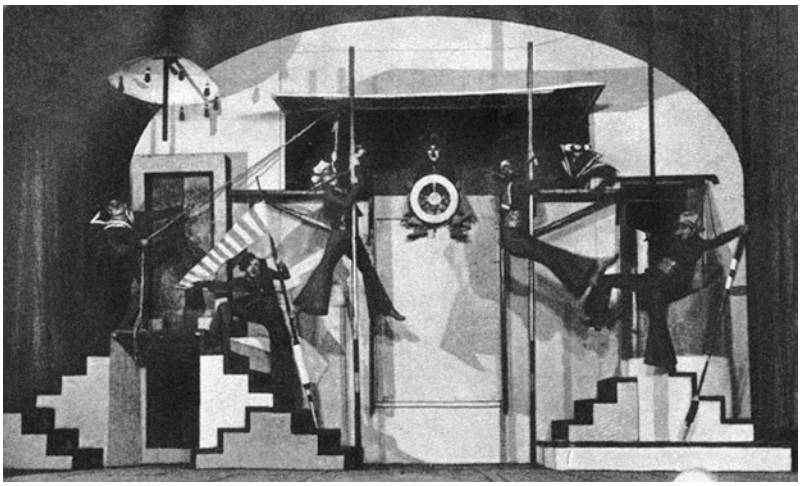
«Жирофлє-Жирофля» Ш. Лекока. Московський Камерний театр, 1922. Хода маврів

у нього опиняються двері», — образно переповідав побачене Фьодор Степун[1]. Коли у верхній частині центрального екрану відкривалася віконина, дія переносилася на другий поверх, і будинок сестер-близнючок миттю перетворювався на піратське судно. Прослизнувши крізь три одночасно розчинені навстіж кватирки, далі спритно спустившись донизу жердинами, ніби корабельними щоглами, демонструючи гімнастичну та танцювальну вправність, на кін проникали пірати. Окупувавши сходи і балкончики, вони розігрували дотепну пантоміму, в якій ватага морських розбійників з імпровізованими шаблями, кинджалами, баграми, шкотами і прапором, а «один із них, сидячи на балкончику, хвацько закрутив якесь чи то колесо, чи то парасольку: справжній рульовий!» — швартувала судно і сходила на берег. «Підхопили Жирофля, посадили її у крихітний човен, жердинами нагору — тільки їх і бачили; кватирки зачинилися, і все по своїх місцях...»[2].

Трохи згодом у середній частині екрану відкривався люк, кришкою спираючись об підлогу сцени. Цим імпровізованим мостом на авансцену прямував почет Мурзука (Лев Фенін) — сповнені «чудової грації та хлопчачого

[1] *Степун Ф.* Спектакли Камерного театра [...]. — с. 88.

[2] *Офросимов Ю.* Камерный театр: «Жирофле-Жирофля» / Юрий Офросимов // Руль. — Берлин, 1923. — 17 апреля / Камерный театр [...]. — с. 91.



«Жирофлє-Жирофля» Ш. Лекока. Московський Камерний театр, 1922. Поява піратів

джиґунства»[1], маври у червоному, золотому, чорному, білому, зеленому і жовтому вбранні. В авангарді колони йшла *кінnота*: на животі акторів — кінські голови, позаду — хвости, на головах — солом'яні кошики замість капелюхів[2].

Так само дотепно й вигадливо обігравалися поверхні малих екранів: актори перетворювали їх на стільці, кришки столів, накритих для частування, крісла і гойдалки. «Немає жодного предмету, який би не грав ролі у загальному русі, і лишень необхідне винесене на сцену, слугуючи приводом для якогось комічного або іншого ефекту. Ось Болеро сперся на якусь споруду, ніби на стілець, і вона вислизнула з-під руки, потягнувши його за собою; сіли на іншу Жирофлє і Мараскін, і вона обернулася гойдалкою, такою зручною для любовних звірянь», — свідчив Євген Зноско-Боровський[3].

Як слушно зауважував Костянтин Державін, спектакль загалом «являв собою феєрверк сценічних випадковостей, калейдоскоп несподіваних

---

[1] *Якобсон З.* Закрепощенный и раскрепощенный театр / Зигфрид Якобсон // Театр и музыка. — М., 1923. — № 35. — 9 октября. — с. 1109.

[2] *Бобрищев-Пушкин А.* Гастроли Камерного театра. III. «Жирофле-Жирофля» / Александр Бобрищев-Пушкин // Накануне. — Берлин, 1923. — 13 апреля / Камерный театр [...]. — с. 94.

[3] *Зноско-Боровский Е.* Камерный театр [...]. — с. 391.

мізансцен, живий ланцюг театральних трюків, чиїми виконавцями були й актори, і рухливі елементи сценічної обстановки, і світло, що мало свою ритмічну і світлову партитуру». Щодо останньої категорії — її кульмінаційним моментом стала *пуншева сцена* — одночасний «шедевр ритмічної та лінійної винахідливості режисера»[4]. Доти *приховане від глядача* світло (нейтральний колір установки і задника підкреслений білизною минулих епізодів) у цій «чудовій сцені сп'яніння, коли в очах змінюється світ», вступало у свої права: «І от — замість рівного білого світла сцена забарвлюється у рожеві, іскристо-золоті, трохи застрашливі, фантастичні кольори, і поміж них біла квітка Жирофлє тріпоче на ніжній стеблинці й хилиться, танцюючи. Стіл із гарячим пуншем посередині, ритмічно акомпануючий, злагоджений хор кузенів довкола, — ось сфера, якою вона користується для усієї немислимої багатоманітності своїх положень: то на столі, то за ним, позаду, збоку, спираючись на нього, падаючи на руки кузенів, піднята ними, заколихана ними, бережно і п'яно несена, білизна, окреслена чорним у безумному бенкеті п'яних променів»[5].

Підкреслена усіма оглядачами підпорядкованість різножанрових елементів складної художньої структури вистави «єдиному естетичному устремлінню»[6], знаходила своє логічне завершення у процесі творення персонажів. За Державіним, у цьому «доведеному до меж абстракції» спектаклі нарешті сталося накреслене іще у перших роботах «утвердження сценічного образу як ігрового начала, тобто характерної для "Жирофлє-Жирофля" гри в образ і гри образом». Адже позбавлений будь-якої правдоподібності або багатомірності персонаж тут «трактувався як своєрідне устаткування для створення тих або інших театральних ефектів», становлячи «для актора лише комбінацію театральних засобів виразності в межах поставленого йому суто-театрального завдання». Саме звідси, на думку дописувача, походила «пародійність персонажів» *музичної арлекінади* МКТ «стосовно традиційних акторських канонів оперети — пародійність, що межувала з гротеском»[7]. Павлу Маркову також здалося, що у «Жирофлє-Жирофля» «виконавці грали немовби пародії на свої

---

[4] *Державин К.* Книга о Камерном театре: 1914–1934 [...]. — с. 92–93.

[5] *Зноско-Боровский Е.* Камерный театр [...]. — с. 391–392.

[6] Там само. — с. 392.

[7] *Державин К.* Книга о Камерном театре: 1914–1934 [...]. — с. 94.

літературні прототипи», «захоплено іронізували», «із насолодою насміхалися над створеними образами»[1].

На відміну від якуловської установки, що *оживала* поступово, через просторові трансформації оприявнюючи свою сутність від однієї сцени до іншої, вбрання персонажів («кумедна суміш іспанської екзотики із сучасним спортивним одягом»[2]), *сконструйоване* за його ж ескізами керівником макетно-експериментальних робіт Камерного театру, режисером Леонідом Лук'яновим, визначало дійову особу з першого погляду на неї. «Ці костюми — автобіографії персонажів. Мараскіна, Мурзука, Болеро і Аврору характеризовано костюмами не менш красномовно, ніж текстом», — заявляв кореспондент берлінського видання[3]. Згідно з режисерським завданням, тут насамперед було враховано «оголену форму людського тіла та його рух»[4], тож основою костюму послугували фуфайка та трико, що пластично увиразнювали виконавців. Зверху надівалися окремі деталі туалету, які разом із аксесуарами та елементами постіжу *витлумачували* персонажів у відверто ексцентричному дусі. Коонен засвідчувала, що «спортивний характер цих "іспанських" костюмів був не лише кумедним, не лише приховував у собі наївну вишуканість, він надавав можливість легко і вільно рухатися, що було надзвичайно важливо у цій веселій ексцентріаді, побазованій на безперервному танці та усіляких акробатичних вольтах»[5].

Мараскін (Ніколай Церетелі) у *гострому* чорно-білому фраку з величезними настовбурченими реверами і фалдами здавався «неправдоподібно довгим» і схожим на «фантастичну комаху», що «розпластує в повітрі найтонші руки і ноги та високим сміхом розливається над головами оточуючих: його танок — це вершина ядучого та вишуканого дотепу»[6]. Вбрання доповнювали такі ж «величезні манжети поверх рукавів, паперова горжетка на шиї, паперова браслетка на правій нозі, циліндр на клейончастому

---

[1] *Марков П.* О Таирове [...]. — с. 22, 24.

[2] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 279.

[3] *Литовцев С.* Камерный театр: «Жирофле-Жирофля» / Семен Литовцев // Дни. — Берлин, 1923. — 14 апреля / Камерный театр [...]. — с. 95.

[4] *Таиров А.* О театре [...]. — с. 293–294.

[5] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 280.

[6] *Зноско-Боровский Е.* Камерный театр [...]. — с. 389.

черепі та хлист у руці»[1]. Водночас «доброзичливий, дурний, закоханий і боягузливий <…> заразливо веселий і чарівливо граціозний»[2], Мараскін — Церетелі, безупинно перескакував з місця на місце, невтомно підкидав своє гнучке тіло усе вище і вище, повсякчас співав і кружляв, танцював і цокав батогом. Актор зробив свого героя «таким усюдисущим у своїй рухливості, таким спритним у неймовірних акробатичних трюках, що хтось захоплено сказав у кулуарах: "Це каучукова людина!"»[3]. Майстерність, з якою він жонглював предметами і «своєю струнку фігурою», спонукав російського театрознавця до зіставлення його дій із «грою тростинкою і котелком геніального Чарлі Чапліна»[4]. Чудово виконував Церетелі пісню про підв'язку, танцюючи з такою легкістю, що паризька критика під час гастролей МКТ порівнювала його із Вацлавом Ніжинським[5].

Проте він не просто грав Мараскіна «з блиском — можна сказати, не боячись вульгарного виразу, з якимось оперетковим французьким шиком»[6] — відточеним рухом, шаленим танцем, немислимою пластикою, дивовижними голосовими модуляціями актор «йшов наперекір традиціям, що склалися»[7], заважаючи публіці побачити у цьому персонажі звичне амплуа фатуватого, але безталанного опереткового нареченого. Натомість, словами Іполита Соколова, «Церетелі у Мараскіні показав стиль якогось індустріального дендізму, якусь елегантність та еластичність шикарної динамо-машини»[8].

Однією з «найщасливіших знахідок вистави» Євген Зноско-Боровський назвав «урочисто-загрозливу <…> появу у розчахнутій стіні» ватажка піратів: біло-помаранчево-червоний Мурзук міцно впирався ногами у землю, ніби бик хтиво втягуючи повітря і різко окреслюючи лінію довкруж[9]. Павел Марков вважав цю сценічну фігуру найпоказовішою щодо застосованої

---

[1] *Степун Ф.* Спектакли Камерного театра […]. — с. 89.

[2] Там само.

[3] *Бобрищев-Пушкин А.* Гастроли Камерного театра […]. — с. 94.

[4] *Соколов И.* Театральный конструктивизм: Камерный театр / Ипполит Соколов // Театр и музыка. — 1922. — № 12. — 19 декабря. — с. 287.

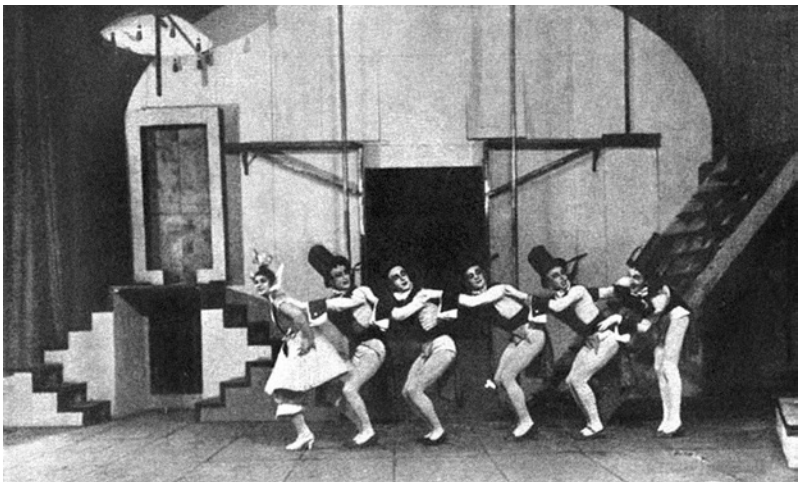
[5] *Коонен А.* Страницы жизни […]. — с. 281.

[6] *Марков П.* О Таирове […]. — с. 25.

[7] *Коонен А.* Страницы жизни […]. — с. 281.

[8] *Соколов И.* Театральный конструктивизм: Камерный театр […]. — с. 287.

[9] *Зноско-Боровский Е.* Камерный театр […]. — с. 389.



«Жирофлє-Жирофля» Ш. Лекока. Московський Камерний театр, 1922. Фінал пуншевої пісні

у спектаклі технології створення персонажа: «У Феніні <...> звичайні атрибути піратського роману було доведено до крайнощів, до відчутної іронії. Таким виникало і його матроське оточення — пародійно оперетково-ві пірати: режисер, приймаючи основні закони жанру, відверто сміявся з прийнятих і встановлених в оперетковому театрі прийомів його сценічного виразу»[1]. Рецензентів вражала невимушеність, з якою новий актор трупи Камерного театру, за словами Костянтина Державіна, грав образом Мурзука на межі гротеску. Величезні блискаючі білки, величезний рикаючий голос і галопуючі стрибки[2], навіть дуже смішний яскравий фрак і циліндр, проштрикнутий стрілою, мали засвідчувати його войовничий норов[3], застрашуючи усіх довкола. Однак різнобічно обіграні риси *оперетткового лиходія* раптово виявляли у ньому «багато дитячості, багато добродушності й багато наївності»[4]. Тож нібито грізний піратський ватажок, а насправді обманутий усіма наречений, виглядав «живим і смішним у картонній войовничості та отеллоподібних ревнощах»[5].

---

[1] *Марков П.* О Таирове [...]. — с. 24.

[2] *Степун Ф.* Спектакли Камерного театра [...]. — с. 89.

[3] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 280.

[4] *Степун Ф.* Спектакли Камерного театра [...]. — с. 89.

[5] *Литовцев С.* Камерный театр: «Жирофле-Жирофля» [...]. — с. 95.

За пізнішим твердженням Маркова, якщо Таїров часом «доходив у своєму рішенні до підкреслених ексцентріад», за чіткістю шаржованого малюнку образу та темпераментністю його вияву найкращими їхніми виразниками ставали Владимир Соколов та Єлена Уварова[1], чия «талановито гіперболічна гра» доводила «традиційні опереткові прийоми до повного абсурду»[2].

На спільну думку усіх рецензентів, безталанних батьків Жирофлє-Жирофля було витлумачено у виставі як клоуна і клоунесу. «Режисерська концепція ролі батька Жирофлє-Жирофля — клоун: рудий клоунський парик із вихором, що смішно стає дибки і гойдається при хвилюванні, відповідний грим і костюм, але який то був милий клоун», — писав зосібно Бобрищев-Пушкін[3]. Коонен також згадувала про циркові елементи, доволі широко введені режисером у дію, які насамперед стосувалися образу Болеро: наприклад, «коли з'являвся Мурзук, наганяючи паніку на обох батьків, вихор на голові батечка Болеро ставав дибки і безперервно дрижав, викликаючи гучний сміх у залі. А коли мавр погрозливо підходив до нього, допитуючись, де його наречена, голова батечка ховалася у величезному жабо, і майбутній тесть опинявся перед спантеличеним женихом без голови»[4]. «Традиційну манеру коміка-буф Соколов прокартонив і відшліфував ексцентризмом; у результаті — безсумнівний рекорд "гротескубуф"», — так оцінив продемонстровані актором оновлені прийоми окреслення дійової особи адепт мейєрхольдівської біомеханіки Владимир Блюм[5].

Неймовірно лякливий, Болеро — Соколов, намагаючись уникнути неприємностей, що нібито чатували на нього ледь не на кожному кроці, й залишитися непоміченим, зайнявши якомога менше місця у власному домі, за влучним виразом Зноско-Боровського, повсякчас повзав землею, ховаючи хирляве тіло у жовтий із білим широченний фрак і завмираючи у кутку із виразом відчаю на дивовижно рухливому обличчі[6]. Якоїсь миті йому і справді

---

[1] *Марков П.* О Таирове [...]. — с. 23.

[2] *Браун Я.* Торжество оперетты как знамение времени / Яков Браун // Театр. — М., 1922. — № 5. — 31 октября. — с. 148.

[3] *Бобрищев-Пушкин А.* Гастроли Камерного театра [...]. — с. 94.

[4] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 281.

[5] *Садко* [*Блюм В.*]. Оперетка в Камерном / Садко // Правда. — 1922. — 11 октября. — с. 5.

[6] *Зноско-Боровский Е.* Камерный театр [...]. — с. 389.

вдавалося повністю сховатися у власному вбранні, буквально щезнути з очей публіки, перетворившись на купу матерії й мережива, якби не згадуваний усіма свідками вистави живий жовтий чуб, який щоразу виказував місцезнаходження свого господаря. Впродовж дії складалося враження, ніби ця «гіперболічна зачіска дибки (за мотузочку — і дибки!)»[1] жила окремим, незалежним від решти частин тіла, життям, так само, як у сцені танцю, коли усі до часу приховані емоції та почуття нещасного батька сестер-близнючок нарешті виривалися на волю, у Болеро — Соколова відділявся великий палець ноги і виконував різні смішні фокуси[2]. «Він танцює до нестями, так, що вже не може триматися на ногах. Він опускається на стілець і продовжує танцювати сидячи. Знесилений, він падає на підлогу і лежачи все-таки танцює. Тулуб поступається, тоді одна нога продовжує танцювати сама по собі. Відмирає нога, втрачає черевик, і черевик танцює далі. Господар черевика намагається прибити його до підлоги, але йому не таланить: одержимість танцем має вичерпатися до кінця», — писав Зігфрид Якобсон[3].

Зрештою, серед нескінченних підмін і перетворень, якими достоту було насичене сценічне дійство, для цього тремтливого, схожого на курча, чоловічка знаходилося таки затишне місце — під грізним захистом його різнокольорової дружини, Аврори — Уварової, мохноногої курки, що розпустила крила, охороняючи дім і розкинувшись у просторі, вносячи суєту і крикливість[4]. «Трактована розлюченою квочкою», чиї курчата повсякчас намагаються розбігтися хто куди, вона крутилася сценою, ніби «мереживна дзиґа, що міниться усіма багрово-ліловими кольорами розпущеного індичачого гребня, схожа на круглий, гофрований паперовий ліхтар ілюмінацій»[5]. Вбрання Аврори — широченні фіжми, волани, що стирчали навколо талії, та рюші, що спадали донизу спідниці, й величезний крохмалений комір-віяло — викінчувало образ.

Поміж ними в'юнилася «біленька квіточка» — Жирофлє-Жирофля (Аліса Коонен), яка «сміялася, плакала, грала, сердилася»[6]. Як і решта

---

[1] *Браун Я.* Торжество оперетты как знамение времени [...]. — с. 148.

[2] *Райх Б.* Вена — Берлин — Москва — Берлин [...]. — с. 168.

[3] *Якобсон З.* Закрепощенный и раскрепощенный театр [...]. — с. 1109.

[4] *Зноско-Боровский Е.* Камерный театр [...]. — с. 389.

[5] *Степун Ф.* Спектакли Камерного театра [...]. — с. 89.

[6] *Зноско-Боровский Е.* Камерный театр [...]. — с. 389.

партнерів по виставі, прем'єрка трупи майстерно пародіювала традиційне амплуа своєї героїні — інженю. «Вона грає не оперетковy Жирофлє, вона грає актрису, котра грає Жирофлє», — слушно зауважував із цього приводу колишній теоретик футуризму та імажинізму, поет і критик Вадим Шершенєвич[1]. Фьодор Степун, не суперечачи колезі по цеху щодо подвійної сутності центрального жіночого образу спектаклю, витлумачував її, однак, дещо інакше: «В основі Жирофлє-Жирофля Коонен лежить капризна, заплакана, але усміхнена дівчинка: звідси погляд спідлоба, надуті губи і квапливе присідання. Із цим першим мотивом образу складно сплетено другий: у раптових припиняннях сценічних перебіжок, у відливному русі тіла, у манері спиною кидатися в обійми є щось від грації та стилістики звірячої еротики. На дуже швидкому і живому діалозі обох мотивів — заплаканого "пупса" та граючої кішки — й побудовано образ Жирофлє-Жирофля»[2].

Зазначимо, що останню характеристику немовби підтверджувало вбрання обох героїнь Коонен: на Жирофлє-Жирофля була коротка біла спідничка, з-під якої виглядали панталончики, проте, ліф сукні залишав плечі оголеними, а великий паперовий бант увінчував не дитячий хвостик, але фату нареченої. Аби уникнути перевдягань і зайвої плутанини, Якулов запропонував розпізнавати сестер у водночас простий і дотепний спосіб — за допомогою великого багатофункціонального паперового віяла — рожевого для Жирофлє і блакитного для Жирофля[3].

Після викрадення сестри ставши нареченою одразу двох женихів, Жирофлє — Коонен не губилася: граціозно гойдаючись у кріслі, вислуховувала любовні звіряння Мараскіна — Церетеллі, безстрашно кокетувала із грізним Мурзуком — Феніним, сп'яніла від пуншу, співала і танцювала в оточенні кузенів... Коонен «вміло дражнила і дійових осіб і глядачів, уводячи їх в оману, змушуючи вгадувати, яка із сестер перед ними, що не заважало актрисі знаходити певну характерність для кожної із них. Коонен обдурювала на сцені з насолодою і дуже тонко співала куплети»[4].

---

[1] *Шершеневич В.* Камерный: «Жирофле-Жирофля» / Вадим Шершеневич // Зрелища. — 1922. — № 7. — 10–16 октября. — с. 18.

[2] *Степун Ф.* Спектакли Камерного театра [...]. — с. 89.

[3] *Коонен А.* Страницы жизни [...]. — с. 280.

[4] *Марков П.* О Таирове [...]. — с. 25.

Загалом же трагедійна актриса, чиєю попередньою сценічною роботою була блискуче зіграна расінівська Федра, почувалася затісно в амплуа опереткової інженю[1]. Намагаючись бодай трохи розсунути інтонаційні рамки образу Жирофлє-Жирофля, Коонен, презентуючи публіці обох своїх героїнь, не лише веселилася й пустувала, ніби «лукавий вогник, дражливий та пекучий»[2]. Актриса час від часу додавала до партитури образу кілька або ліричних, або ж драматичних нот, зокрема ввела у *пуншеву пісню* мотив пронизливої туги за істинною красою і справжньою гармонією[3]. Однак частина рецензентів визнала ці зусилля Коонен марними: так Семену Литовцеву в образах Жирофлє і Жирофля відтепер бракувало «пінистої “легкодумності” <…> жанру»[4]; Юрій Соболєв переконував, що у загалом неоднорідній фактурі подвійної ролі не вистачало «явного гротеску», здатного, натомість, зробити її «куди цікавішою»[5].

Однак, судячи з численних відгуків, справжнім художнім досягненням музичної ексцентріади МКТ стали не, згадаймо Абрама Ефроса, «бездоганні номери зірок», а масові сцени — «головний нерв, альфа та омега спектаклю»[6]. Умисне наближуючи московську виставу до «новітніх жанрів видовищної культури великих капіталістичних центрів — ревю і мюзик-холу»[7], Таїров позбавляв кордебалетні виступи будь-якої індивідуалізації: серія однаково одягнених блискучих кузенів і виклично пустотливих дівчат, вбраних, здавалося, то «лише у капелюхи, то лише у віяла, при цьому завжди досить прикритих, проте, невагомою матерією»[8], з заразливим темпераментом співаючих куплети, вишукувалася у струнке лінії й за будь-якої нагоди підкреслювала свою переможну життєрадісність[9]. Рецензенти

---

[1] Нагадаємо, в ідентичній ситуації за кілька сезонів опиниться Любов Гаккебуш, коли гратиме роль Проні-Ефрозі у *березільській* виставі «За двома зайцями».

[2] *Соболев Ю.* Камерный театр: «Жирофле-Жирофля» / Юрий Соболев // Театр. — 1922. — № 2. — 10 октября. — с. 45.

[3] *Степун Ф.* Спектакли Камерного театра […]. — с. 89.

[4] *Литовцев С.* Камерный театр: «Жирофле-Жирофля» […]. — с. 95.

[5] *Соболев Ю.* Камерный театр: «Жирофле-Жирофля» […]. — с. 45.

[6] *Яблоновский С.* Московский Камерный театр […]. — с. 89.

[7] *Державин К.* Книга о Камерном театре: 1914–1934 […]. — с. 93.

[8] *Якобсон З.* Закрепощенный и раскрепощенный театр […]. — с. 1109.

[9] *Марков П.* О Таирове […]. — с. 24.

«Сироко» В. Зака і Ю. Данцигера. Московський Камерний театр, 1928

здебільшого асоціювали масові мізансцени з «пістрявим калейдоскопом», «бурхливим виром, що кружить і вертить усіх й усе <…>, ні на хвилину не послаблюючись і не відпускаючи своєї здобичі до кінця <…> Величезні чорні ажурні капелюхи мірно колихаються, ніби величезні крила; сходи стримять угору й вниз чіткі рухи, розміщуючи кожного наочно для усіх; примітивні костюми-фуфайки з картонними підвісками не приховають від очей жодної пози, жодного згину, проте, дають повну свободу розквітлому тілу; ноги і руки вільно креслять вибагливі арабески»»[1].

Найбільше в ансамблевих епізодах «Жирофлє-Жирофля» критиків вражала *синтетична* майстерність таїрівської трупи. «Хор немов складається із солістів, і хор танцює, а балет співає: ця основна вимога опереткового мистецтва не під силу професійним оперетковим театрам», — зазначав зосібно дописувач одеського видання[2]. «Скільки технічної винахідливості, скільки фантастичної вигадки, скільки дитячої, пустотливої гри і скільки артистичної зрілості»[3] продемонстрували ці «акробати, мавпи, сміхотуни», які мають «ртуть у ногах, шампанське у крові», які неймовірно спритно

[1] *Зноско-Боровский Е.* Камерный театр […]. — с. 388–389.

[2] *Б.* Московский Камерный театр: «Жирофле-Жирофля» / Б. // Вечерние известия. — Одесса, 1928. — 15 июля. — с. 3.

[3] *Бобрищев-Пушкин А.* Гастроли Камерного театра […]. — с. 94.

«День і ніч» Ш. Лекока. Московський Камерний театр, 1926

плели «один за одним узори з людських тіл, і здавалося, що не можуть рухатися вони інакше, ніж з'єднуючись кожної миті у тендітний, строго викінчений узор»[1], — захоплено вторили йому берлінські оглядачі.

На відміну від кореспондентів емігрантських видань, які майже одностайно схвалювали вказаний *росіянами* «шлях до облагородження оперетки з танцями»[2], ставлення до «Жирофлє-Жирофля» (як, власне, і до інших музичних вистав Камерного театру) їхніх московських колег по цеху певною мірою залежало від сприйняття або ж несприйняття ними того факту, що у цих, позбавлених «навіть тіні ідеологічної ускладненості, обличь, норовів і побуту», а також «бодай мінімальної історичної або національної колоритності», поставах Таїров здебільшого займався «гімнастикою театральної справи», маючи на меті підготувати трупу до «спектаклів високої драми»[3]. «Часом прикро стає, таке марнотратство кваліфікованої енергії заради "ніякого" жанру», — заявляв зосібно стійкий поціновувач мейєрхольдівського театру Владимир Блюм[4]. Натомість, нарком

---

[1] *Яблоновский С.* Московский Камерный театр [...]. — с. 89.

[2] Камерный театр в Берлине // Зрелища. — 1923. — № 35. — 8–14 мая. — с. 18. *Без подписи.*

[3] *Берковский Н.* Таиров и Камерный театр / *Берковский Н.* Литература и театр: Статьи разных лет / Наум Берковский. — М.: Искусство, 1969. — с. 425–426.

[4] *Садко* [*Блюм В.*]. Оперетка в Камерном [...]. — с. 5.

Луначарський, дуже чутливий до настроїв масового споживача пореволюційної театральної продукції, не лише вітав Камерний театр із «чудовим досягненням у сфері блискучого та беззавітного сміху», а й заохочував решту сценічних колективів нині, коли «зведені нервовими корчами <...> героїчні роки революції» лишилися позаду, приєднуватися до «благородної справи» організації «легкого і безтурботного дозвілля радянських людей»[1].

Музичні вистави нової стилістичної *рецептури*, апробованої у «Жирофлє-Жирофля», спорадично з'являтимуться у репертуарі Камерного театру до кінця 1920-х рр., презентуючи два вектори творчого спрямування трупи: з одного боку, збагачену сатирично-памфлетними прийомами *чисту театральність* — в опереті «День і Ніч» Шарля Лекока з новим лібрето Владимира Маса (1926) і комедії «Сироко» Владимира Зака та Юрія Данцигера на музику Леоніда Половинкіна (1928), з іншого — насичену сатиричним темпераментом *агітвидовищність* — у політфарсі «Вавилонський адвокат» Анатолія Марієнгофа (1924) та ревю «Кукироль» Павла Антокольського, Анатолія Глоби, Владимира Маса на музику Леоніда Половинкіна та Льва Кніппера (1925)[2]. Однак перші не стали якісно новим етапом у сценічній розробці опереткового матеріалу[3], тоді як другим явно бракувало політичної гостроти і викривальної різкості, порівняно, наприклад, з естрадною технікою синьоблузників[4]. Окрім того, слушно зауважував Наум Берковський, *музично-мімічні* видовища загалом (за винятком «Жирофлє-Жирофля») мали у масового глядача менший попит, натомість, у художній практиці Камерного театру вони формували суто експериментальний (тобто дочасний) сегмент. Тож коли наприкінці десятиліття здійснюване Таїровим оновлення театрально-драматичного мовлення охопило практично усі сфери сценічного буття, цей жанровий мікст опинився на периферії реформи, невдовзі припинивши своє існування у творчій діяльності МКТ[5].

---

[1] *Луначарский А.* «Жирофле-Жирофля» / Камерный театр [...]. — с. 36.

[2] *Державин К.* Книга о Камерном театре: 1914–1934 [...]. — с. 96.

[3] Там само.

[4] *Алперс Б.* Патентованное средство Камерного театра / Борис Алперс // Новый зритель. — 1925. — № 49. — с. 5–6.

[5] *Берковский Н.* Таиров и Камерный театр [...]. — с. 425.

З *мюзикхолізацією* також корелювалася інша переробка популярної української комедії у репертуарі «Березоля» — «За двома зайцями» Михайла Старицького (прем'єра — 25 лютого 1925 р.). У самому Об'єднанні на постановку Василя Василька покладалися ті ж завдання, що й на виставу Фавста Лопатинського, хіба що цього разу йшлося про відображення у «загостреній комедійно-сатиричній формі побуту міста, нових форм міщанства, непівців і т. п.»[1]. Утім, шукаючи естетико-художні мотивації гаданого спектаклю, режисер-дебютант, схоже, не збирався упосліджувати досвідченішого колегу, а от Курбасову настанову «знайти мистецьку форму, відповідно <...> новому розумінню змісту п'єси» виконував вельми сумлінно[2]. «Я ставлю п'єсу в плані загостреної подачі сучасного побуту, це постановка по лінії фіксації побуту, тільки тут з метою зачепити дрібне міщанство. Я замислив дати театральне загострення, не доводячи до плану цирку чи одвертої буфонади, не вдаючись у реалізм», — доповідав Василько на засіданні Режштабу[3].

Тим часом, очевидну спільну рису обох *березільських* осучаснень українського класичного репертуару становив «різко проведений» у цих постановках («особливо в останній») «принцип висування на перший план актора, а не тільки режисерської винахідливості»[4]. Василько, зі свого боку, анонсуючи прем'єру «За двома зайцями», також заявляв, що у виставі зроблено «спробу усунути чисто режисерські засоби на другий план» і поставити на перше місце актора «як головного чинника театрального дійства»[5].

Зрозуміло, сполучення у сценічній дії *традиційних* та *актуальних* театральних прийомів вимагало від режисера ретельно продуманого розв'язання, для чого Васильку, навпаки, забракло як досвіду, так і часу — до свого дебюту в *авангардному стилі* він готувався лише протягом місяця. Що ж до факторів, які зумовили цей художній симбіоз, то зосібно Павел Марков, у середині 1920-х рр. уже підбиваючи підсумки *циркізації* та *мюзикхолізації* російського театру, принциповим вважав саме *акторський*: «У цирку і мюзик-холі бачили не лише нові прийоми гри, але можливість

---

[1] *Береза-Кудрицький П.* Театральний «ЛЕФ» в Україні [...]. — с. 24.

[2] *Василько В.* Театру віддане життя [...]. — с. 236.

[3] Протоколи Режисерського штабу [Машинопис]...

[4] *Береза-Кудрицький П.* Театральний «ЛЕФ» в Україні [...]. — с. 24.

[5] Більшовик. — 1925. — 5 лютого.

протиставити застарілим принципам "переживання" та "удавання" нові принципи й нові підходи у розумінні гри актора <...> Хотілося <...> оновити та збагатити прийоми гри, оскільки новий театр вимагав дуже сильних впливів на глядача»[1]. Мабуть, не помилимося, якщо зрослий інтерес тогочасної української (зокрема *березільської*) режисури до використання елементів цирку та мюзик-холу також пояснимо насамперед намаганням зміцнити вплив сценічного видовища на глядацьку залу. Нагадаймо також, що від осені 1925 р. програму *театру акцентованого впливу* Курбас висунув як найближчу за часом художню стратегію «Березоля»[2]. Можна припустити, що «За двома зайцями» Василька певною мірою ілюстрували художні засади новоутвердженого спрямування мистецького колективу.

Здійснювати власний задум режисер почав у традиційний загалом для *лівого* і зокрема для *березільського* кону спосіб — зі створення (за участі колеги-лаборанта Хаїма Шмаїна) *каркасу* сценарію, за провідну тему обравши неп — «злободенне на той час соціально-політичне явище, яке мало свою специфічну атмосферу, свої драматичні ситуації, своїх дійових осіб»[3]. Трохи згодом Володимир Ярошенко наростив на цей *скелет* літературну *плоть* у вигляді реплік та діалогів. Остаточний варіант складався з таких епізодів: «1. Базар. 2. Промторг. 3. Халтура в клубі. 4. Вулиця. 5. У Сірків. 6. Промторг (повідомлення фінінспектора). 7. Іменини Лимерихи. 8. Ефрозінаречена. 9. Двоєженець. 10. Викриття Голохвостого»[4]. З переліку видно, що за сценарієм не передбачалося фабульного розвитку, натомість, окремі сцени, подібні до мюзик-хольних номерів, ув'язувалися між собою повсюдною присутністю головного героя — Свирида Голохвостого.

Напрямку, в якому відбуватиметься перетворення провідних персонажів класичної комедії, Василько шукає зокрема у тогочасній пресі. Наприклад, в одеській газеті «Вечерние известия» він вичитує повідомлення про приватне товариство, чиї члени уникали оподаткування торгівельних операцій,

---

[1] *Марков П.* Новейшие театральные течения / О театре: в 4 т.; Т. 1. / Павел Марков. — М.: Искусство, 1974. — с. 304.

[2] *Курбас Л.* Театр акцентованого впливу / *Курбас Л.* Філософія театру / уклад. М. Лабінський, М. Москаленко, післямов. М. Москаленко, Д. Лабінська / Лесь Курбас. — К.: Основи, 2001. — с. 79–85.

[3] *Василько В.* Театру віддане життя [...]. — с. 240.

[4] Там само. — с. 242.

«За двома зайцями» М. Старицького. Мистецьке об'єднання «Березіль», 1925
Голохвостий — Й. Гірняк, Проня — Л. Гаккебуш

користуючись пільгами, отриманими завдяки фальшивим інвалідним посвідченням. Так, *оновлений* Голохвостий стає псевдоінвалідом, який спритно обіймає посаду голови Ринкому. Отже його афери, відтепер прямо не пов'язані з гонитвою «за двома зайцями», набувають значно більшого розмаху. Водночас поведінка цього шахрая нової формації отримує потужну мотивацію — боязнь викриття. Василько навіть матеріалізує страхи Голохвостого в образі інваліда-шарманщика, в якого той вкрав документи. За сюжетом, шарманщик стежить за пройдисвітом і допомагає спіймати його на гарячому. У дусі часу крім чужого інвалідного посвідчення Голохвостий розживається липовим партквитком і «не відмовляється навіть від кар'єри лектора марксоленінської політграмоти для героїні комедії Проні Прокопівни, примадонни сцен пролетарських клубів»[1]. Сірко орендує млин, Лимериха успішно займається на ринку дрібним *купи-продай*, кредитуючи оборудки гаданого зятя, подільники Голохвостого, *червоні купці* Копилевич і Супчик спекулюють кооперативними товарами, заїжджий Режисер-халтурник, озброївшись *революційними* прийомами, ставить зі студійцями (одна із них — Проня — Ефрозі) «Червону Наталку-Полтавку». Довкола крутиться «калейдоскоп подій і типів»: спекулянти,

[1] *Ревуцький В.* Нескорені березільці [...]. — с. 29.

шахраї, авантюристи, перекупки, орендарі, ринкові злодюжки, колишній генерал і дами *з общества*, кооператори, псевдоінтелігентні міщани та ін.[1]. Номерний принцип організації *мюзикхольної* вистави дозволяє Васильку не перейматися питанням *ансамблю* у його *класичній* трактовці, а також відібрати з багатого набору мистецьких засобів, якими оволоділа *березільська* режисура, найвидовищніші — ті, що закріплювали у глядацькій уяві зорові образи. За його словами, «За двома зайцями» надаватимуть приклад «нової театральності» — реалізуватимуть «прагнення побільшити ефект від даної речі, даного переживання», коли «на сцені таке прагнення підкреслити певні положення і почуття веде до театрального загострення форми»[2]. Останній вислів якнайпотужніше увиразнював фінал спектаклю, де *дрібнобуржуазний накип*, від якого слід було очистити радянське суспільство, *лишався з носом* — на знак цього сорок п'ять акторів одночасно вкривали обличчя величезними бутафорськими носами.

Як видно з протоколу засідання Режштабу від 17 грудня 1924 р., коли після тривалого очікування Ярошенко нарешті презентував оновлений варіант «За двома зайцями», особливого захоплення цей текст не викликав. Симптоматично, що основні претензії до автора, висунуті *березільцями* на чолі з Курбасом, полягали у браку дієвості — *сірості* дії, *фотографічності побуту*, а далі — у слабких зв'язках між окремими епізодами та їхньому уповільненому ритмі, у водночас перебільшеному значенні літературної та обсценної лексики, у браку виразності образу Голохвостого і декого з решти *актуальних* персонажів. Аби уникнути перелічених вад, Курбас радив, по-перше, перетворити ринкову сцену з *картини* на *панораму* — тобто наповнити її групами яскраво типізованих персонажів, по-друге, навпаки, прибрати з сюжету фігури, котрі «не несуть ніякої дієвої енергії», по-третє, дописати кілька сцен за участі Голохвостого, аби увиразнити історію, як «чоловік потрапив у таку пастку <…> і як він з неї виплутається»[3]. Невідомо, чи було доопрацьовано Ярошенків сценарій, проте, знаємо напевно, що після генеральної репетиції «За двома зайцями» очільник «Березоля» закинув Васильку зокрема таке: «У мене не лишилося ніякого враження, ніякого присмаку після спектаклю, що визначив би його

---

[1] *Василько В.* Театру віддане життя […]. — с. 244.

[2] Протоколи Режисерського штабу [Машинопис]…

[3] Там само.

цільову установку поза всякими речами, які виправдовуються порожньою логікою <...> Ми маємо там поруч 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»[1].

А проте, цій Курбасовій зауважі прямо суперечитиме спогад виконавця головної ролі — Гірняк бо згодом стверджуватиме, що «осучаснений текст комедії, режисерський монтаж усіх епізодів, рисунок мізансцен, ритм усієї п'єси та її динаміка, освоєні й пережиті усіма виконавцями головних та епізодичних ролей — творили одну багатозвучну гармонію. Це було досягнено монолітним ансамблем єдиної думки і школи. Все і всі діяли в одному музичному ключі і стилі. У виконанні все — від головного до найменшого епізоду — було яскраве і гармонійне»[2]. Зазначена ж у процитованому пасажі увага до музичного *підспідку* дійства, загалом характерна для *березільської* режисерської *школи*, вкотре вказувала на *мюзикхольну* орієнтацію «За двома зайцями», принаймні — на намагання Василька дотримуватися основних принципів і правил організації такого типу видовища. Композитор вистави Леонід Ентеліс підтримав режисерську ідею у музичних лейтмотивах, що їх у ринкових епізодах награвав Шарманщик, дотепними, гострими жартами зриваючи *машкару* з базарних *королів*, висміюючи міщан та непманів у веселих куплетах на злобу дня.

Конструктивістської стилістики ігровий простір Валентина Шкляєва складався з кількох різнофункціональних частин. Посередині кону, залишивши вільною авансцену, художник збудував довгий станок, чия нерівна поверхня з підвищеннями та западинами уможливила у багатофігурних ринкових епізодах вільне гуртування масовки як за горизонталлю, так і за вертикаллю. Знизу поміст затуляли магазинні вивіски, з лівого боку замикали сходи, якими в одному з епізодів, типізовані представники *дрібнобуржуазного накипу*, тікаючи від червоних міліціянтів та дружинників, хто спиною, хто сідницями, хто підошвами хутко з'їжджали униз, а дехто, навпаки, незграбно дерся ними угору, перечіплюючись *на слизькому*. Ближчий до партеру ряд утворювали рекламні та кінощити на палицях, які час від часу носили вуличні перехожі, ритмічними пересуваннями істотно

[1] Там само.

[2] *Гірняк Й.* Спомини [...]. — с. 216.

динамізуючи *базарні* мізансцени. Певної миті рухливі плакати замикали куток кону, відділивши від юрби двох спекулянтів, які *справляли липу*, а згодом прикривши їх від погоні.

Простір клубної сцени позначало, натомість, велике біле шатро, прикрашене закликами в уже призабутому кубофутуристському дусі *вікон РОСТА: Быт стар — Быт спит — Бей быт*. Найвиразнішою постаттю не лише цього епізоду, але, за Ісаком Туркельтаубом, вистави загалом був Режисер, блискуче представлений Мар'яном Крушельницьким[1]. «На кін стрімко вилітав експансивний чоловічок у довгій блузі, з рудою розкуйовдженою кучмою, з величезним червоним бантом на шиї, який заважав йому повертати голову. Загрозливо вимахуючи величезним гострим олівцем (як, напевне, колись його далекий пращур потрясав списом), виблискуючи скельцями чималих окулярів, Режисер зупиняв дію і, тикаючи всім під ніс свою книжечку, де були записані помилки та накладки дієвих осіб, наставляв їх на шлях істинний. Після чого в екстазі розбивав окуляри і кричав: "У цього Мейєрхольда земля дибом стоїть[2], а у мене вона раком стане!"»[3]. Словами Василя Хмурого, то була «убійча гротескна карикатура на Гаркун-Задунайщину, що по революції вчепила червону розетку в петельку <...> Тут актор взяв за основу прийом вивертання навиворіт і в кількох моментах проби "Червоної Наталки Полтавки" вивернув такого собі Гаркуна-Задунайського підкладкою на лице, наче стару чумарку»[4].

У решті сцен нечисленні, але мобільні предмети обстановки хіба що конкретизували місце дії, аби уся увага публіка зосереджувалася на її учасниках. Так, на вечірці в Лимерихи (Ганна Бабіївна) «з міщанською танцюлькою» Туркельтаубу впали в око «і портрети й типи, що про кожний з них можна писати й писати»[5]. Схожою думкою ділився Юрій Смолич, якого

---

[1] *Туркельтауб І.* Про «Березіль» (Враження з подорожі) / Ісак Туркельтауб // Нове мистецтво. — 1926. — № 6 (15). — с. 4.

[2] Натяк на відомий спектакль Театру ім. Мейєрхольда 1923 р. «Земля дибки» за п'єсою Марселя Мартіне у переробці Сергія Третьякова.

[3] *Танюк Л.* Мар'ян Крушельницький: Школа образного перевтілення, заповідана Лесем Курбасом / Лесь Танюк. — К.: Либідь, 2007. — с. 70.

[4] *Хмурий В.* [*Бутенко Василь*]. Мар'ян Крушельницький: етюд / Василь Хмурий. — Х.: Рух, 1931. — с. 54.

[5] *Туркельтауб І.* Про «Березіль» [...]. — с. 4.

«За двома зайцями» М. Старицького. Мистецьке об'єднання «Березіль», 1925. Сцена з вистави

тут вкотре вразили фізична вправність та уміння *березільських* акторів увиразнити навіть найменший епізодичний персонаж: «Тонко передано "фольклор" міщанської вечірки. В дії на епізодичних, невеличких ролях виявили себе многі актори. Зокрема треба відзначити Масоху — матроса — в танці "сім сорок". Масоха показав дивовижно розвинене тіло та чудову міміку. Він цілком драматизував танок <...> Але не саме виконання танку вражає. Вражає манера подати танок — вульгарний, дешевий танок — з великим почуттям міри»[1].

Водночас спектаклю парадоксальним чином не поталанило із провідними дійовими особами жіночої статі. Взявши бо за основну сюжетну лінію становлення шахрая непівської формації, Василько тим самим відсунув назад історію краху його матримоніальних планів, а заразом пов'язаних із ними героїнь. Тож суто традиційна і не надто виразна у Старицького молоденька красуня Галя, не отримавши бодай кількох нових рис, загубилася поміж яскравіших фігур. Хоча цю роль було виконано добре натренованою минулими епізодичними сценічними роботами (наприклад, у кайзерівському «Газі» та поновлених Шевченкових «Гайдамаках» Курбаса) Надією Титаренко. Поряд виявилося зашироким для образу

[1] *Гудран Ж.* [*Смолич Юрій*]. «За двома зайцями» в «Березолі» / Жорж Гудран // Нове мистецтво. — 1926. — № 31. — с. 13.

Проні — Ефрозі — перезрілої дівиці з куркульської родини, яка чимдуж рядиться у пролеткультівські студійки, амплуа значно досвідченішої (зокрема у драматичних і трагедійних ролях) Любові Гаккебуш.

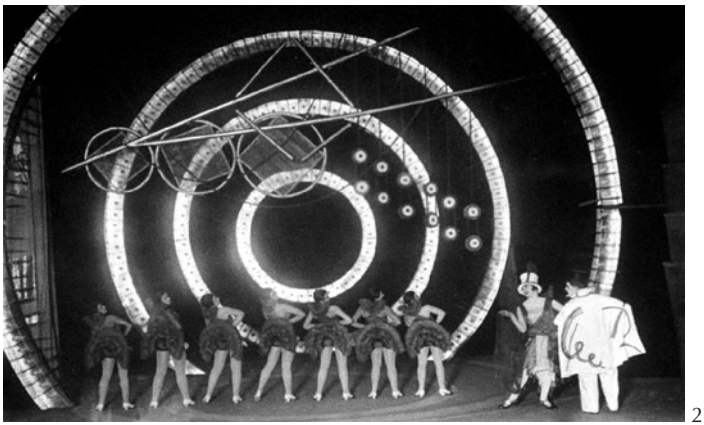
Натомість, створений Йосипом Гірняком образ Голохвостого мав тривалий позитивний ефект. Спочатку у відгуках на виставу йшлося про вельми колоритну шаржовану фігуру непівського вигодованця, що полонила глядацьку і рецензентську уяву. Як писав Ісак Туркельтауб, Голохвостий Гірняка «у галіфе і жовтих крагах з френчем — образ, від якого довго не звільнишся. Голохвостий, що танцює у Лимерихи на вечірці, — це картина, достойна всякого увічнення. Гра його з галіфе — штрих, так художній, як і історично-побутовий»[1]. Дещо згодом з'ясувалося, що намальований Гірняком портрет слугував потужним аргументом у заочній полеміці *традиційного* та *авангардного* українського театру 1920-х рр. — став міцним мотиватором *модернізацій* національної класики з метою виховання *нового масового* глядача. Василь Хмурий з цього приводу слушно зауважив таке: «І от тепер стоїть Голохвостий у галіфе, з щасливою усмішкою молодого та нахабством удосконаленого за революції шахрая. Обкручує кругом пальця подібних обивателів <...> І вже Голохвостий це і не Голохвостий. Це вже декомпозиція знайомого, класичного образу народного артиста республіки Саксаганського. Він уже саме заперечення. Він глузує з традиційного Голохвостого, іронізує з його популярних до нудоти фраз і слів, що застрягли в піднебінні людей, думка яких вік крутилася поміж Житнім базаром і Щекавицькою вулицею»[2].

На відміну від *вправи з циркізації* Лопатинського *вправу з мюзик-холізації* Василька київська, а згодом і харківська публіка зустріла із захопленням — «За двома зайцями» виявилися однією з найпопулярніших сценічних робіт Об'єднання, яка значно покращила матеріальний стан наразі, за Курбасом, *не до кінця удержавленого* «Березоля». Критика обох міст також поставилася до неї доволі прихильно, ба більше — Олександр Кисіль побачив тут обнадійливий симптом спадку «загальної гіпертрофії по всіх напрямках» (як от акторський рух, темп дії, подієвий ряд, а також «перебільшена еволюція "конструкції"»), що нібито характеризувала більшість останніх вистав театру і «дійшла свого найвищого пункту» у постановці

[1] *Туркельтауб І.* Про «Березіль» [...]. — с. 4.

[2] *Хмурий В.* [*Бутенко Василь*]. Йосип Гірняк [...]. — с. 22–23.

1



2

3

1. «Мікадо» А. Саллівана. «Березіль», 1927. Сцена з вистави

2, 3. «Алло, на хвилі 477!». «Березіль», 1929. Сцени з вистави

«Пошились у дурні». «За двома зайцями», навпаки, видалися театрознавцеві «спробою вже гармонійно поєднати деякі з придатніших засобів нового театру з здоровішими елементами старого»[1].

Накреслену Кисілем тенденцію по-своєму увиразнила перша музична вистава «Березоля» — комічна опера «Мікадо» Артура Саллівана (лібрето Вільяма Гілберта), 13 квітня 1927 р. випущена на кін вдруге запрошеним до театру російським режисером, колишнім учнем і співробітником Мейєрхольда, Валерієм Інкіжиновим. *Ризикнувши* «запроваджувати сценічний реалізм, ба навіть застарілі методи його» у минулорічній сценічній роботі — антирелігійній мелодрамі «Седі» Сомерсета Моема та Джона Колтона, і досягши із цим передбаченого успіху в харківської публіки, зосібно у студентської та робітничої молоді[2], він «вирішив перетворити на певний елегантний балаган <...> одну з найстаровинніших англійських опереток», сполучивши для переказу казкового *японського* сюжету «гостроту виразу, що характеризує китайський театр, із засобами європейської “коммедія дель’арте”»[3]. З іншого боку, «сучасна оперета “Мікадо” <...> успішно розвивала сатирико-комедійну лінію» *березільського* репертуару[4] відповідно до настанови Курбаса, що «нова українська оперета» мусила «вирости з того типу театру, що зараз найбільш потрібний — це театр сатири»[5]. Тож до англійського оригіналу кінця XIX ст. додали «кілька інтермедій та куплетів, які відгукувалися на злободенні події та ситуації в Україні, зокрема в Харкові. Авторами інтермедій та куплетів були Микола Хвильовий, Майк Йогансен та Остап Вишня»[6]. Під пером трьох висококласних українських літераторів не надто вибагливе лібрето Гілберта ускладнилося, збільшивши змістовний об’єм за рахунок реприз, «у яких легко розпізнавалася радянська дійсність, міцніюча канцелярська

---

[1] *Кисіль О.* Новий український театр / Олександр Кисіль // Життя і революція. — Х., 1925. — № 4. — с. 43.

[2] *Гірняк Й.* Спомини [...]. — с. 269.

[3] *Валерій Інкіжинов* про Леся Курбаса / Лесь Курбас у театральній діяльності [...]. — с. 448–449.

[4] *Черкашин Р., Фоміна Ю.* Ми — березільці [...]. — с. 48.

[5] Народній артист Республіки Лесь Курбас про Українську оперету // Нове мистецтво. — Х., 1927. — № 8. — с. 3. *Без підпису.*

[6] *Гірняк Й.* Спомини [...]. — с. 269, 272.

бюрократія з її "паперовим" стилем керівництва й розходженням між словом та ділом»[1]. Одночасної редакції від Богдана Крижанівського зазнав музичний матеріал — спектакль бо «було трактовано як дотепну пародію на штампи класичної оперети»[2].

Старий «шаблон та трафарет» щодо опереткового «репертуару» і щодо його «виконання»[3] *березільці* долали за кількома напрямками. Перший задавало «просто феєричне оформлення» сцени Вадима Меллера, яке «при відкритті завіси в кожній дії вітали глядачі рясними оплесками»[4]. Що й не дивно, адже, звернувшись до «матеріалу веселої травестійної вистави», сценограф «нарешті знайшов вихід» своїй «винахідливій дотепності» у «загостреній стилізації» та «барвистій театральній видовищності», якими відповідно обумовлювалися митецька палітра і стилістика просторового рішення[5]. Об'єктом фантазії художника, не скутої жодними обставинами (історичними, географічними, етнографічними, орієнтальними), стала насамперед змістовна, жива конструкція, побудована за японськими мотивами, що грала водно з усіма іншими чинниками вистави[6]. «Примхливі пагоди і імператорські палаци, що, як іграшкові будиночки, складалися з різнокольорових яскравих кубиків, хороводи легковажних ліхтариків — все створювало атмосферу жартівливої веселої гри»[7]. Не забуваючи про *казковість* сюжету комічної опери, Меллер сповнював сценічний простір різноманітними *дивами* — наприклад, від'їзд Мікадо з палацу перетворювався на захопливе видовище: завдяки зміні освітлення будівля з кожним кроком зменшувалася у розмірах, немовби залишаючись далеко позаду мандрівника, прямо на очах у публіки[8].

---

[1] *Черкашин Р., Фоміна Ю.* Ми — березільці [...]. — с. 48.

[2] Там само.

[3] Народній артист Республіки Лесь Курбас про Українську оперету [...].

[4] *Блавацький В.* Спогади / Володимир Блавацький / *Ревуцький В.* В орбіті світового театру / Валеріан Ревуцький. — Київ — Харків — Нью-Йорк: Вид-во «М. П. Коць», 1995. — с. 129.

[5] *Кучеренко З.* Вадим Меллер [...]. — с. 52.

[6] *Гудран Ж.* [*Смолич Ю.*]. «Мікадо» в «Березолі» / Жорж Гудран // Нове мистецтво. — Х., 1927. — № 16. — с. 2.

[7] *Кучеренко З.* Вадим Меллер [...]. — с. 52.

[8] Там само. — с. 52–53.

Блавацький свідчив, що костюми і реквізит у «Мікадо» красою дорівнювали декораціям[1]. Стилізоване японське та китайське вбрання вражало сміливим мікстом червоного і зеленого, синього і жовтого кольорів, збуджуючи певний настрій публіки, у даному випадку — іронічне ставлення до зображуваного[2]. Де-не-де тьмяно виблискувало бронзове оздоблення, фокусуючи на собі глядацьку увагу. Японські кімоно сусідили з оперетковими фраками, традиційні китайські зачіски рядували з лакованими циліндрами; клоунське вбрання декого з персонажів відсилало обізнаних до минулих *березільських* вправ із *циркізації*.

Йосип Гірняк у спомині особливо відзначить плідну співпрацю Меллера з Інкіжиновим — вони обоє «створили з мистецьким смаком та багатою видумкою зовнішні й унутрішні обставини, в яких актори почувались і поводились, як уявні актори театру "кабукі". Березільцям доводилося співати й танцювати в японських манерах руху, жестах та зовнішніх образах. Інтермедії на сучасні кожноденні теми в устах японських персонажів Пуба, Ко-ко, Піш-туш, Мікадо, Юм-юм та ін. звучали грайливо та дотепно. Глядачі не тільки розважалися, забуваючи про невідрадні будні, але й разом з акторами переносились у романтичну Японію. Виконавцям ролей у тій милозвучній опереті було приманливо і корисно лицедіяти на сцені. Ми, немов риби у літеплому басейні, пустували в уявній японській стихії»[3].

Проте з огляду на внутрішньотеатральний контекст та певні зовнішні обставини нібито *прохідна* (як заявляло чимало критиків) вистава стала справжнім іспитом для *березільських* акторів. Окрім вправляння у симбіотичній стилістиці, де «пародія і сатиричний гротеск» сполучалися з «ліричною задушевністю»[4], вони мали демонструвати професійний спів і танець. Попервах не впевнений у вмінні членів трупи, Інкіжинов навіть намірявся запросити на сольні партії професійних опереткових співаків. Щоправда, скоро він відмовився від цієї ідеї, а театр заходився навчати *березільців* співу[5]. Підсумовуючи враження від музичного боку «Мікадо», Роман Черкашин згодом напише: «Добре звучали оркестр, складні вокальні

---

[1] *Блавацький В.* Спогади [...]. — с. 129.

[2] *Кучеренко З.* Вадим Меллер [...]. — с. 53.

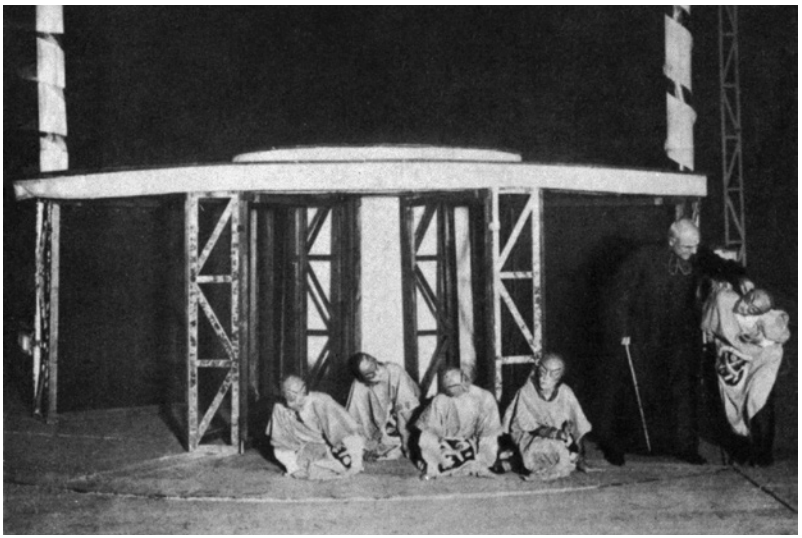
[3] *Гірняк Й.* Спомини [...]. — с. 272.

[4] *Черкашин Р., Фоміна Ю.* Ми — березільці [...]. — с. 48.

[5] *Валерій Інкіжинов* про Леся Курбаса [...]. — с. 449.

1

2



3

4

«Жовтневий огляд».
«Березіль», 1927

1. Сцена з вистави
2. Сцена капіталістичної біржі
3. Сцена колоніального визиску
4. Танок цифр

номери, куплети сатиричних коміків. Головну партію ліричного тенора дуже гарно співав актор І. Білашенко»[1]. Юрій Смолич стверджував, що Валентина Чистякова «перемогла важку задачу своєю видатною виразністю» і що «за чіткім, майстерно виконаним рисунком ролі якось навіть забулося, що акторка наразі не співає»[2]. Критик так само високо оцінив музичне обдарування Йосипа Гірняка та Мар'яна Крушельницького, які «навіть в найвідповідальніших музичних місцях почували себе так, наче вчора тільки лишили театр оперети. Обидва дали веселу, жваву буфонаду»[3]. Перший «співав легко, невимушено, легко провадив інтермедії, вправно носив кімоно і досконало танцював в японській манері»[4], другий не лише надзвичайно танцював, прекрасно співав, часом навіть інтонував музичні фрази так, як годиться справжньому оперетковому артисту, а й встигав поглузувати з традиційних прийомів та штампів жанру[5].

Петро Рулін, безперечно, мав рацію, коли наводив «Мікадо» на доказ того, «чого може досягнути режисер, що хоч і ззовні до "Березоля" прийшов, але мав до послуг своїх виключний акторський матеріал»[6]. Публіка та критика не скупилися на компліменти Борису Балабану, Дмитру Мілютенку, Єлизаветі Петровій, Петру Масоці — виконавцям безіменних епізодичних ролей, а роботу Надії Титаренко у лірико-комедійної ролі Юмюм визнали *зразковою*.

Тож дві поспіль успішні вистави російського режисера-гастролера допомогли розтопити лід у стосунках «Березоля» з харківською публікою[7]; всередині ж театру оперета «Мікадо» істотно збагатила арсенал

---

[1] *Черкашин Р., Фоміна Ю.* Ми — березільці [...]. — с. 48.

[2] *Гудран Ж.* [*Смолич Ю.*]. «Мікадо» в «Березолі» [...]. — с. 4.

[3] Там само.

[4] *Ревуцький В.* Нескорені березільці [...]. — с. 37.

[5] *Хмурий В.* [*Бутенко Василь*]. Мар'ян Крушельницький: етюд [...]. — с. 57–58.

[6] *Рулін П.* «Березіль» у Києві / Петро Рулін // Життя й революція. — Х., 1929. — № 7/ 8. — с. 144.

[7] Через багато років Юрій Шерех засвідчить у мемуарах: «"Інкіжиновський" експеримент широко відомий. Відомо й те, що він був успішний. Конфлікт Курбас — Харків знято з порядку денного. Харків погодився на Курбаса (хай із Курбасом майже невидимим)» / *Шерех Ю.* Лесь Курбас у Харкові / Юрій Шерех // Сучасність. — К., 1993. — № 12. — с. 47.

виражальних засобів *березільського* виконавця і певний час підживлювала Курбасове зацікавлення естетико-технологічними можливостями музично-мімічних жанрів для популяризації сценічного мистецтва в масового глядача[1].

---

[1] Так, незабаром представлений харківській публіці «Жовтневий огляд» (прем'єра — 11 листопада 1927 р., літературна композиція та режисура Леся Курбаса, оформлення Вадима Меллера, Дмитра Власюка, Євгена Товбіна, музика Юлія Мейтуса) презентував новий для українського театру жанр «політичного огляду, пристрасної театральної публіцистики. Драматичні епізоди чергувалися у виставі з читанням віршів, співом великого хору, що надавало їй піднесеності святкового концерту — до речі, визначеного театром як "урочисте грище". Режисер справді створив підкреслено театралізоване видовище, використовуючи найрізноманітніші засоби "перетворення", аж до засобів ляльківського театру (в одному з епізодів діяла велетенська лялька Морганфеллера, короля всесвітньої біржі) та естради: виступ балету супроводжувався демонстрацією лозунгів і цифр, в яких виражалися досягнення народного господарства» / *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас [...]. — с. 131–132.

«Алло, на хвилі 477!» (прем'єра — 9 січня 1929 р., текст колективний, режисура Володимира Скляренка, Бориса Балабана, Леонтія Дубовика, Кузьми Діхтяренка, сценографія Вадима Меллера, музика Юлія Мейтуса, Богдана Крижанівського) — перше повномасштабне українське ревю, де, патронована Курбасом, нова генерація *березільської* режисури опановувала сценічні технології з арсеналу популярного європейського естрадного жанру, декораційні ідеї Меллера водночас «цементували строкатий матеріал ревю» і створювали «таке багате видовище барв, світла й бутафорії, що його можна було б дивитись залюбки, як декоративно-речовий калейдоскоп, як своєрідну декоративну пантоміму» // *Хмурий В.* [*Бутенко Василь*]. Вадим Меллер / Василь Хмурий // Культробітник. — Х., 1930. — № 3. — с. 35. Наступне ревю «Чотири Чемберлени» (прем'єра — 14 квітня 1931 р., текст Костя Буревія, режисура Бориса Балабана, оформлення Вадима Меллера, музика Юлія Мейтуса), з одного боку, дало розвиток особливій формі конферансу, використаній спочатку в «Алло, на хвилі...», — «символістичним маскам двох симпатичних бродячих студентів» — Ляща та Свинки у виконанні Йосипа Гірняка та Мар'яна Крушельницького, з іншого — тут вперше було використано «українську форму частушок у вигляді коломийок з розрахунком, що вони стануть українською естрадною формою» / *Курбас Л.* «Алло, на хвилі 477!» / Березіль [...]. — с. 302–303.

Післямова

Феномен *синтетичного театру* остаточно сформувався на межі 1920–1930-х рр. — саме тоді, коли значна частина *авангардних* ідей і практик з їхньої реалізації втратили актуальність. Разом із тим добіг кінця процес міжвидового синтезу у сценічному мистецтві та його активної взаємодії з іншими художніми сферами. Настав, натомість, час розвитку найбільш естетично спроможних форм усередині окремих видів театру.

Однак епоха сценічного синтезу не минула марно, навпаки, вона залишила у спадок наступним театральним генераціям низку значимих ідейно-художніх принципів, у такий спосіб ствердивши свою історичну продуктивність й продовживши певним чином впливати на розвиток світового театру. Насамперед йдеться про остаточне для європейського та, на жаль, дочасне для російсько-імперського та радянського кону його звільнення від примату традиційної драми, утвердження, натомість, як самостійної інституціональної одиниці, здатної народжувати не лише літературні, а й театральні смисли. Ця тенденція, що спочатку простежується у сценічній практиці Едварда Гордона Крега і Георга Фукса, від початку минулого століття зміцнюється у діяльності зокрема «Маленького театру» й «Нового театру» Макса Рейнгардта, «Вільного театру» Костянтина Марджанова, «Камерного театру» Олександра Таїрова, «Молодого театру» Леся Курбаса, «Народної комедії» Сергія Радлова, театру «РРФСР — І» Всеволода Мейєрхольда, чий репертуар, з-посеред іншого, унаочнює відмову

їхніх очільників від власне літературних на користь суто театральних форм.

Відповідні режисерські практики перетворили театр межі 1910–1920-х рр. на інноваційний, експериментальний простір, здатний сприймати нетрадиційні й радикальні мистецькі пропозиції, переосмислювати і реформувати успадковані від минулих століть жанрові та стилістичні категорії, руйнувати бар'єри між усталеними поняттями. Новий художній досвід, сформований одночасно із запереченням штампованих реалістично-натуралістичних форм, містив інтерес до естетичних можливостей *низьких* і *квазітеатральних* жанрів, зміцнення пріоритету дієвих та візуальних чинників сценічного видовища на шкоду вербальним, та принципово інакше уявлення про способи досягнення художньої цілісності вистави.

Синтетичний театр, як один із потужних проявів *авангардної* культури, прямо або опосередковано продовжував упливати на становлення європейської сцени другої половини XX ст. (концепція *епічного театру* Бертольда Брехта) і став передумовою розвитку жанрів перформенсу та хеппенінгу.

Покажчик імен

Авдієва Ірина (1904–1984) — українська актриса
Авлов (справж. прізв. Шперлінг) Григорій (1885–1960) — російський театральний діяч, режисер, критик, педагог
Адуєв (справж. прізв. Рабинович) Ніколай (1895–1950) — російський поет, драматург, лібретист
Азарх-Грановська (уродж. Ідельсон) Олександра (1892–1980) — російська актриса, режисер, педагог
Александров Анатолій (1888–1982) — російський композитор, диригент, піаніст, педагог
Александров (справж. прізв. Мормоненко) Григорій (1903–1983) — російський актор, кінорежисер
Альтман Натан (1889–1970) — російський живописець, скульптор та театральний художник
Андреєва (уродж. Юрковська) Марія (1868–1953) — російська актриса, суспільна діячка
Анікст Олександр (1910–1988) — російський літературознавець та театрознавець
Анненков Юрій (1889–1974) — російський живописець і графік, художник театру і кіно
Арапов Анатолій (1876–1949) — російський живописець, графік, сценограф
Антонович Данило (1889–1975) — український актор
Аппіа (Арріа) Адольф (Adophe) (1862–1928) — швейцарський архітектор, сценограф, теоретик театру
Арватов Борис (1896–1940) — радянський мистецтвознавець
Арго (справж. прізв. Голденберг) Абрам (1897–1968) — російський поет, драматург, перекладач
Аркадін Іван (1878–1942) — російський актор

Бабіївна Ганна (1897–1979) — українська акторка
Бак Михайло (1903–1989) — український композитор, диригент
Балабан Борис (1906–1959) — український актор та режисер
Балла (Balla) Джакомо (Giacomo) (1871–1958) — італійський художник
Бар (Bahr) Герман (Hermann) (1863–1934) — австрійський письменник, драматург, режисер і критик
Барановська Віра (1885–1935) — російська актриса, антрепренер
Барвінська Феодосія (1899–1966) — українська актриса
Басаргіна-Блок (уродж. Менделєєва) Любов (1881–1939) — російська актриса, історик балету
Бачеліс Ілля (1902–1951) — український і російський журналіст, кінодраматург
Бебутов Валерій (1885–1961) — російський режисер
Бенеллі (Benelli) Сем (Sem) (1877–1949) — італійський драматург
Бенуа Олександр (1870–1960) — російський художник, мистецтвознавець, критик
Бенрімо (Benrimo) Джозеф Генрі Макалпін (Joseph Henry McAlpin) (1874–1942) — американський актор, драматург, режисер
Бер Борис (1893–1943) — російський композитор та диригент
Береза-Кудрицький Павло (1896–1926) — український актор, режисер
Бескін Еммануїл (1877–1940) — російський театральний критик
Бізе (Bizet) Жорж (Georges) (1838–1875) — французький композитор
Білецький Олександр (1884–1961) — український літературознавець
Блакитний (справж. прізв. Елланський) Кость (1892–1977 (?)) — український актор
Блок Олександр (1880–1921) — російський поет
Блохін Юрій (1909–2002) — український літературознавець і театрознавець
Блюм Владимир (1877–1941) — російський театральний критик
Бобрицький Володимир (1898–1986) — український художник
Бобрищев-Пушкін Олександр (1875–1944) — російський юрист і критик
Болобан (справж. прізв. Серговський) Леонід (1893–1979) — український драматург, критик, актор, режисер
Бомарше (Beaumarchais) П'єр Огюст Карон де (Pierre-Augustin Caron de) (1732–1799) — французький драматург і публіцист
Бондарчук Степан (1886–1970) — український актор, режисер
Бонч-Томашевський Михаїл (1887–1921?) — російський драматург, режисер театру і кіно, критик
Борисоглібська Ганна (1868–1939) — українська актриса
Бородін Олександр (1833–1887) — російський композитор

Бортник Януарій (1897–1938) — український актор, режисер
Брехт (Brecht) Бертольд (Bertolt) (1898–1956) — німецький поет, драматург, режисер, теоретик театру
Брік Осип (1888–1945) — російський літератор і літературознавець
Буельє (Bouhélier) Сент-Жорж де (Saint-Georges de; справж. прізв. та ім'я — Стефан Жорж) (1876–1947) — французький письменник
Бурачек Микола (1871–1942) — український художник
Буревій (справж. прізв. Сопляков) Кость (1888–1934) — український поет, драматург, перекладач, літературний та театральний критик
Буригін Веніамін — російський актор
Бурлюк Давид (1882–1967) — російський (українського походження) поет і художник
Буцці (Buzzi) Паоло (Paolo) (1874–1956) — італійський поет
Буцький Анатолій (1892–1965) — український композитор, музикознавець, педагог
Бучма Амвросій (1891–1957) — український актор, режисер, педагог

Вагнер (Wagner) Вільгельм Ріхард (Wilhelm Richard) (1813–1883) — німецький композитор, диригент, теоретик мистецтва
Валерська (справж. прізв. Мельницька) Єлена (1888–1966) — російська актриса
Вальзер (Walser) Карл (Karl) (1877–1943) — швейцарський художник, сценограф, ілюстратор
Варецька (справж. прізв. Софієнко) Валентина (1900–1981) — українська актриса
Василенко Василь (1897–1937) — український письменник, критик
Василько (справж. прізв. Миляєв) Василь (1893–1972) — український актор і режисер
Ватуля Олексій (1891–1955) — український актор
Вега і Карпіо Лопе де (Lope y Carpio Vega de) Фелікс (Felix) (1562–1635) — іспанський поет і драматург
Вегенер (Wegener) Пауль (Paul) (1874–1948) — німецький актор та кінорежисер
Верді (Verdi) Джузеппе Фортуніно Франческо (Giuseppe Fortunino Francesco) (1813–1901) — італійський композитор
Вериківський Михайло (1896–1962) — український композитор і диригент
Вертинський Олександр (1889–1957) — російський естрадний співак, композитор, поет, актор
Верхарн (Verhaeren) Еміль (Emile) (1855–1916) — бельгійський поет
Верхацький Михайло (1904–1973) — український режисер, педагог, театрознавець
Вишня Остап (справж. прізв. та ім'я Губенко Павло) (1889–1956) — український письменник-сатирик

Вінтерштайн (Winterstein) Едуард (Eduard) (1871–1961) — німецький актор
Власюк Дмитро (1902–1994) — український сценограф
Вокар Моріс — французький драматург

Гайдебуров Павел (1877–1960) — російський актор, режисер, театральний діяч
Гаккебуш Любов (1888–1947) — українська актриса, педагог, перекладач
Галицький Володимир (1907–1998) — український актор, режисер
Гвоздєв Олексій (1887–1939) — російський театрознавець
Гедберг (Hetberg) Тор (Tor) (1862–1931) — шведський письменник
Геніс Євген — український театральний критик
Георге (George) Стефан (Stefan) (1868–1933) — німецький поет, перекладач
Геральд Гейнц — німецький критик, режисер
Геронський Генадій (1900–?) — російський театрознавець
Гібшман Костянтин (1884–1942) – російський актор, естрадний конферансьє, драматург
Гілберт Швенк (Gilbert Schwenck) Вільям (William) (1836–1911) — британський драматург, лібретист, поет, ілюстратор
Гірняк Йосип (1895–1989) — український актор, режисер
Глаголін (справж. прізв. Гусєв) Борис (1879–1948) — російський актор, режисер, теоретик театру
Глаголь (справж. прізв. Голоушев) Сергій (1855–1920) — російський художник, театральний критик
Глієр Рейнгольд (1875–1956) — український композитор, диригент, педагог
Глізер Юдіфь (1904–1968) — російська актриса
Глінська Фаїна (1892–1970) — російська актриса
Глубоковський Борис (1894–1932 (?)) — російський актор, журналіст, режисер
Гоголь Микола (1809–1852) — український письменник
Голубєв Андрій (1881–1961) — російський актор
Гольдоні (Goldoni) Карло (Carlo) (1707–1793) — італійський драматург і лібретист
Гопкінс (Hopkins) Артур (Arthur) (1878–1950) — американський режисер, продюсер, драматург
Гофман (Hoffmann) Ернст Теодор Амадей (Ernst Theodor Amadeus) (1776–1822) — німецький письменник, композитор, художник, юрист
Гофмансталь (Hofmannsthal) Гуго фон (Hugo von) (1874–1929) — австрійський поет, драматург
Грановський Олексій (справж. прізв. та ім'я Азарх Абрам) (1890–1937) — російський театральний режисер

Грене-Данкур (Grenet-Dancourt) Ерне (Ernest) (1858–1913) — французький драматург

Грец (Graetz) Пауль (Paul) (1890–1937) — німецький актор

Грільпарцер (Grillparzer) Франц (Franz) (1791–1872) — австрійський поет і драматург

Гропіус (Gropius) Вальтер Адольф Георг (Walter Adolph Georg) (1883–1969) — німецький архітектор

Гросс (Groß) Георг Еренфрід (Georg Ehrenfried) (1893–1959) — німецький живописець, графік, карикатурист

Гроссман Леонід (1888–1965) — російський письменник, літературознавець

Грузинський Олександр (1899–1968) — російський актор

Губарєв Юрій — український композитор

Гумпердінк (Humperdinck) Енгельберт (Engelbert) (1854–1921) — німецький композитор

Гюльзенбек (Huelsenbeck) Ріхард (Richard) (1892–1974) — німецький поет, психоаналітик

Данилов Микола (1899–1978) — український художник

Дебюро (Deburau) Жан Гаспар Батист (Jean Gaspard Baptiste; справж. прізв. та ім'я Дворжак Ян Каспар (Dvořák Jan Kašpar)) (1796–1846) — французький (чеського походження) актор-мім

Дейч Олександр (1893–1972) — російський літературний та театральний критик, письменник

Дельварі Жорж (справж. прізв. та ім'я — Кучинський Григорій) (1882–1942) — російський цирковий артист

Демідова (справж. прзв. Гольдберг) Ольга (1890–?) — російська актриса

Деннері (Dennery) Адольф Філіп (Adolphe Philippe) (1811–1899) — французький драматург

Деперо (Depero) Фортунато (Fortunato) (1892–1960) — італійський маляр, скульптор, дизайнер, поет

Діхтяренко Кузьма (1900–1942) — український актор, режисер

Дмитрієв Владимир (1900–1948) — російський художник

Добровольська Олімпія (1895–1990) — українська актриса, режисер, педагог

Доде (Daudet) Альфонс (Alphonse) (1840–1897) — французький письменник

Долина Павло (1888–1955) — український актор, режисер

Донаньї (Dohnányi) Ерньо (Ernő) (1877–1960) — угорський композитор

Дракулі Олександр (1876–1949) — російський оперний співак, антрепренер

Дубовик Леонтій (1902–1952) — український режисер, педагог
Дуглас (Douglas) Луї Уїнстон (Loui Winston) (1889–1939) — американський танцівник, хореограф, продюсер
Дюма (Dumas) Олександр (Alexandre) (син) (1824–1895) — французький письменник

Євреїнов Ніколай (1879–1953) — російський режисер, драматург, теоретик театру
Єлагін Ніколай (1891–?) — російський актор
Єлева Костянтин (1897–1950) — український театральний художник
Єрмолова Марія (1853–1928) — російська актриса
Єфремов Сергій (1876–1939) — український громадський та державний діяч, літературний критик та історик, публіцист

Ебінгер (Ebinger) Бландін (Blandine) (1899–1993) — німецька актриса, співачка
Ейзенштейн Сергій (1898–1948) — російський режисер театру та кіно, сценарист, педагог, теоретик кіномистецтва
Ейзольд (Eisold) Гертруда (Gertrude) (1870–1955) — німецька актриса
Еккерт Олександр — німецький актор
Ексельбірт Ольга (1899–1970) — українська художниця
Екстер (уродж. Григорович) Олександра (1882–1949) — російська і французька художниця, дизайнер, графік, сценограф
Еллан-Блакитний (справж. прізв. Елланський) Василь (1894–1925) — український поет, суспільний діяч
Елліс (справж. прізв. Потоловський) Іван (1893–1963) — російський актор
Ентеліс Леонід (1903–1978) — український композитор, музикознавець, педагог
Ердман Ніколай (1900–1970) — російський драматург, поет, кіносценарист
Еренбург Ілля (1891–1967) — російський письменник, журналіст, перекладач
Ефрос Абрам (1888–1954) — російський театрознавець, перекладач

Жевержеєв Левкій (1881–1942) — російський фабрикант, меценат, колекціонер
Желкевич Євгенія — російська актриса
Жук Михайло (1883–1964) — український художник

Загаров (справж. прізв. фон Фессінг) Олександр (1877–1941) — український та російський актор, режисер, педагог
Загорський Михаїл (1885–1951) — російський театральний критик
Загул Дмитро (1890–1944) — український поет, перекладач

Зайчиков Василій (1888–1947) — російський актор
Закржевський Олександр (1886–1916) — російський літературознавець
Закушняк Олександр (1879–1930) — російський актор
Зальцман Олександр (1874–1934) — російський графік, сценограф
Запорожець Олександр (1905–1981) — радянський психолог, академік
Зозуля Юхим (1891–1941) — російський письменник

Йогансен Майк (1896–1937) — український письменник

Ігнатов Сергій (1887–1959) — російський театрознавець, літературознавець і педагог
Ігнатович-Балінський Гнат (1898–1978) — український режисер, актор, педагог
Ізралевський Борис (1886–1969) — російський композитор, диригент
Ільїнський Ігор (1901–1987) — російський актор
Ірчан Мирослав (справж. прізв. та ім'я Бабюк Андрій) (1897–1937) — український письменник, журналіст, перекладач

Казанська (уродж. Радлова) Наталія (1887–1938) — російська актриса, педагог
Кайслер (Kayßler) Фрідріх (Friedrich) (1874–1945) — німецький актор
Калло (Callot) Жак (Jacques) (1592–1635) — французький гравер, рисувальник
Калмаков Ніколай (1873–1955) — російський художник, графік, ілюстратор
Кальдерон де ла Барка (Calderón de la Barca) Педро (Pedro) (1600–1681) — іспанський поет і драматург
Кальянов Віктор — російський актор
Канджулло (Cangiullo) Франческо (Francesco) (1884–1977) — італійський поет
Каратов (справж. прізв. Карапетян) Олександр (1882–1956) — вірменський оперний співак, режисер, театральний діяч
Кармі (Carmi; справж. прізв. та ім'я Гіллі Норіна (Gilli Norina)) Марія (Maria) (1880–1957) — італійська актриса
Карпов Євтихій (1857–1926) — російський драматург, режисер
Кахане (Kahane) Артур (Athur) (1872–1932) — німецький письменник та журналіст
Керженцев (справж. прізв. Лебедєв) Платон (1881–1940) — російський державний діяч, журналіст, перекладач
Кисіль (справж. прізв. Кисельов) Олександр (1889–1942) — український театрознавець
Клабунд (справж. прізв. та ім'я Геншке Альфред (Henschke Alfred)) (1890–1928) — німецький поет, драматург
Клодель (Claudel) Поль (Paul) (1868–1955) — французький поет, драматург, есеїст

Кніна (Knina) Густав (Gustav) (1867–1920) — австрійський і німецький інженер, сценограф
Козачківський Доміан (1896–1967) — український актор, режисер
Козинцев Григорій (1905–1973) — російський театральний та кінорежисер
Козинцова Любов (1899–1970) — російський живописець і графік
Козицький Пилип (1893–1960) — український композитор, музикознавець
Козюков Олексій (псевдо Алексіс Казіні) (1890–1965) — цирковий та естрадний артист
Колтон (Colton) Джон (John) (1887–1946) — американський драматург і сценарист
Комардьонков Василій (1897–1978) — російський сценограф
Коонен Аліса (1889–1974) — російська актриса
Корінт (Corinth) Ловіс (Lovis) (1858–1925) — німецький художник
Корляків Михайло — український театральний критик
Корольов Владимир (1885–1972) — російський актор, режисер
Косарєв Борис (1897–1994) — український сценограф, живописець, графік
Кошевський Костянтин (1895–1945) — український актор, режисер
Краус (Kraußß) Вернер (Werner) (1884–1959) — німецький актор
Кречетов Рафаїл (1891–1955) — російський актор
Крига Іван (1886–1967) — український актор, режисер, художник, драматург
Крижанівський Богдан (1894–1956) — український композитор і диригент
Крижицький Георгій (1895–1976) — російський режисер
Кроммелінк (Crommelynck) Фернан (Fernand) (1886–1970) — бельгійський драматург, журналіст
Крузе (Kruse) Карл Макс (Carl Max) (1854–1942) — німецький скульптор, сценограф
Крупська Надія (1869–1939) — російська політична діячка
Круті Ісак (1890–1955) — український театральний критик
Кручених Олексій (1887–1967) — український та російський поет, художник
Крушельницький Мар'ян (1897–1963) — український актор, режисер
Кторов (справж. прізв. Вікторов) Анатолій (1898–1980) — російський актор
Кугель Олександр (1864–1928) — російський театральний критик, режисер
Кузмін Михаїл (1872–1936) — російський літератор і композитор
Кулик Іван (1897–1937) — український письменник, перекладач, партійний діяч
Курбас Олександр (Лесь) Зенон (1887–1937) — український актор, режисер, теоретик театру

Лавінський Антон (1893–1968) — російський скульптор, графік, театральний художник
Лазаренко Віталій (1890–1939) — російський цирковий артист
Лазоришак Олексій (1892–1937) — український театральний діяч, режисер
Ларіонов Михаїл (1881–1964) — російський художник
Лаутеншлегер Карл — німецький архітектор і механік
Лєвшин Олександр (1899–1982) — російський актор, режисер
Лебедєв Владимир (1891–1967) — російський художник, графік, плакатист, ілюстратор
Лекок (Lecocq) Шарль (Charles) (1832–1918) — французький композитор
Либединський Юрій (1898–1959) — російський письменник
Лисенко Микола (1842–1912) — український композитор, диригент, педагог, фольклорист, суспільний діяч
Лисицький Лазар (Ель) (1890–1941) — російський художник, архітектор
Лівшиць Бенедикт (1887–1938) — український та російський поет, перекладач, літературознавець
Лісовський Володимир (?–1940(?)) — український актор
Лондон (London) Джек (Jack) (справж. прізв та ім'я Чейні Джон Гриффит (Chaney John Griffith)) (1876–1916) — американський письменник, журналіст, суспільний діяч
Лопатинський Фавст (1899–1937) — український актор, режисер
Лук'янов Леонід (1884–1967) — російський актор, режисер.
Луначарський Анатолій (1875–1933) — російський державний діяч, публіцист, мистецтвознавець
Львов Ніколай (1893–1982) — російський театрознавець, педагог
Любарт Варвара (1898–1967) — українська актриса
Любченко Микола (1896–1937) — український письменник, критик

Майо (Mayo; уродж. Слаттен Ліліан Елізабет (Slatten Lilian Elisabeth)) Маргарет (1882–1951) — американська актриса, драматург, сценарист
Макарова (уродж. Шевченко) Віра (1892–1965) — російська оперна співачка
Малевич Казимир (1878–1935) — український та російський художник, теоретик мистецтва
Малек Пьотр (1893–1970) — російський актор
Мамонтов Сергій (1867–1915) — російський поет, драматург, критик
Мандельштам Осип (1891–1938) — російський поет, есеїст, перекладач, літературний критик

Мануйлович Софія (1892–1971) — українська актриса, режисер, драматург
Марголін Самуїл (1893–1953) — російський театральний критик
Марджанов (справж прізв. та ім'я Марджанішвілі Коте) Костянтин (1872–1933) — грузинський та російський режисер, театральний діяч
Марієнгоф Анатолій (1897–1962) — російський письменник, теоретик мистецтва, мемуарист
Марінетті (Marinetti) Філіппо Томмазо (Filippo Tommaso) (1876–1944) — італійський письменник, теоретик мистецтва
Марков Павел (1897–1980) — російський театрознавець
Мар'яненко (справж. прізв. Петлішенко) Іван (1878–1962) — український актор, режисер, педагог
Маслюченко Варвара (1902–1983) — українська актриса
Масоха Петро (1904–1991) — український актор
Масс Владимир (1896–1979) — російський драматург і сценарист
Маткович Микола (1900–1973) — український сценограф
Матюшин Михаїл (1861–1934) — російський художник, композитор, теоретик мистецтва
Маціївська Лідія (1889–1955) — українська актриса
Маяк Йосип (1882–1975) — український актор
Маяковський Владимир (1893–1930) — російський поет
Мгебров Олександр (1884–1966) — російський режисер, актор
Меженко (справж. прізв. Іванів-Меженко) Юрій (1892–1969) — український та російський бібліограф, літературознавець, театрознавець
Мейєрхольд Всеволод (1874–1940) — російський актор, режисер, теоретик театру
Мейтус Юлій (1903–1997) — український композитор
Меллер Вадим (1884–1962) — російський та український театральний художник, ілюстратор, архітектор
Мендельсон Бартольді (Mendelssohn Bartholdy) Якоб Людвіг Фелікс (Jakob Ludwig Felix) (1809–1847) — німецький композитор, піаніст, диригент, педагог
Мерінг (Mehring) Вальтер (Walter) (1896–1981) — німецький письменник
Метерлінк (Maeterlinck) Моріс Полідор Марі Бернар (Maurice Polydore Marie Bernard) (1862–1949) — бельгійський драматург
Микитенко Іван (1897–1937) — український драматург
Міклашевська Августа (1891–1977) — російська актриса
Міклашевський Костянтин (1886–1944) — російський актор, письменник
Мілютенко Дмитро (1899–1966) — український актор

Мілявська Ірина — російська оперна співачка
Міхоелс (справж. прізв. Вовсі) Соломон (1890–1948) — єврейський актор, режисер
Мовшензон Олександр (1895–1965) — російський театрознавець, мистецтвознавець, педагог
Могилянський Михайло (1873–1942) — український літературний та театральний критик
Моем (Maugham) Вільям Сомерсет (William Somerset) (1874–1965) — британський письменник
Мозер (Moser; справж. прізв. та ім'я Жюл'є Жан (Juliet Jean)) Ганс (Hans) (1880–1964) — австрійський актор, артист вар'єте, цирку, кіно
Моїссі (Moissi) Олександр (Сандро) (Alexander) (1879–1935) — австрійський актор
Мокульський Стефан (1896–1960) — український та російський театрознавець
Монахов Ніколай (1875–1936) — російський актор, оперетковий співак
Мосхайм (Mosheim) Грете (Grete) (1905–1986) — німецька актриса
Музикант Віра — російська актриса
Мусоргський Модест (1839–1881) — російський композитор
Мухін Михаїл (1889–1963) — російський актор

Надемський Микола (1892–1937) — український актор, режисер
Надлєр Олександр — російський актор
Неллі Володимир (1895–1980) — український актор, режисер, педагог
Ненашева Любов (1887–?) — російська актриса
Нефьодов Степан (1887–?) — російський актор
Нещадименко Харитина (Рита) (1887–1926) — українська актриса
Ніжинська Броніслава (1891–1972) — російська балерина, хореограф, педагог
Нікітін Леонід (1896–1942) — російський художник, сценограф
Носєнков Владимир (1878(?)–1916) — російський актор
Нятко (уродж. Табачникова) Поліна (1900–1994) — українська актриса

Осмяловська Катерина (1904–1997) — українська актриса
Островський Олександр (1823–1886) — російський драматург
Оффенбах (Offenbach) Жак (Jacques) (1819–1880) — французький композитор і диригент

Палленберг (Pallenberg) Макс (Max) (1877–1934) — австрійський актор, співак, комік
Парнах Валентин (1891–1951) — російський поет, перекладач, музикант, хореограф

Пєтніков Григорій (1894–1971) — російський поет, перекладач, видавець
Пеладан (Péladan) Жозефен (Joséphin) (1858–1918) — французький письменник
Петіпа Маріус (1850–1919) — російський актор
Петрицький Анатолій (1895–1964) — український живописець, сценограф, педагог
Петроліні (Petrolini) Етторе (Ettore) (1884–1936) — італійський актор, драматург, сценарист
Петроній (справж. прізв. та ім'я Пільський Пьотр) (1876–1941) — російський журналіст, критик
Пилипенко Михайло (1888–1953) — український актор
Пир'єв Іван (1901–1968) — російський кінорежисер, сценарист, актор, педагог
Пігулович Зінаїда (1896–1983) — українська актриса, режисер
Піотровський Андріан (1898–1938) — російський театрознавець, перекладач
Піскатор (Piscator) Ервін Erwin (1893–1966) — німецький режисер, теоретик театру
Поплавський Ніколай (1903–?) — російський актор
Попов Олександр (1897–1949) — український актор
Попова Любов (1889–1924) — російська художниця, сценограф
Пруслін Наум (1900–1943) — український композитор
Пустинін Михаїл (справж. прізв. та ім'я Розенблат Герш) (1884–1966) — російський письменник

Рабинович Ісак (1894–1961) — український і російський сценограф
Радлов Сергій (1892–1958) — російський режисер
Райт Рита (уродж. Чорномордик Раїса) (1898–1988) — російська письменниця та перекладачка
Рейнгардт (Reinhardt; справж. прізв. Гольдман) Макс (Max) (1873–1943) — австрійський актор, режисер, антрепренер, педагог
Репнін Пьотр (1894–1970) — російський актор
Риков Олександр (1892–1966) — російський художник
Рингельнац (Ringelnatz; справж. прізв. та ім'я Бьотіхер Ганс Густав (Bötticher Hans Gustav)) Йохам (Joachim) (1883–1934) — німецький поет, прозаїк, артист, художник
Разумний Михаїл (1890–1956) — російський та американський актор, режисер, антрепренер
Роллан (Rolland) Ромен (Romain) (1866–1944) — французький письменник, суспільний діяч, музикознавець
Романицький Борис (1891–1988) — український актор, режисер

Ростан (Rostand) Едмон Ежен Алексіс (Edmond Eugène Alexis) (1818–1868) — французький поет і драматург
Рулін Петро (1892–1940) — український театрознавець, педагог
Румнєв Олександр (1899–1965) — російський актор, мім, балетмейстер, педагог
Руссо (Rousseau) Жан-Жак (Jean-Jacques) (1712–1778) — французький філософ, письменник, музикознавець, композитор

Сабанєєв Леонід (1881–1968) — російський музикознавець, композитор
Савченко Микола — український актор
Савченко Яків (1890–1937) — український письменник, публіцист, літературний критик
Садовський (справж. прізв. Тобілевич) Микола (1856–1933) — український актор, режисер, антрепренер, театральний діяч
Салліван (Sullivan) Артур Сеймур (Arthur Seymour) (1842–1900) — британський композитор, диригент, педагог, органіст
Самійленко Поліна (1889–1984) — українська актриса
Санін (справж. прізв. Шенберг) Олександр (1869–1956) — російський актор, режисер
Сараджев (вірм. Сараджянц) Костянтин (1877–1954) — російський диригент
Сєров Олександр (1820–1971) — російський композитор, музичний критик
Семенко Михайло (1892–1937) — український поет
Семдор Семен (1888–1926) — український актор і режисер
Семенова Людмила (1899–1990) — російська актриса, танцівниця
Сен-Санс (Saint-Saëns) Каміль Шарль (Camille Charles) (1835–1921) — французький композитор
Симашкевич Милиця (1900–1976) — український сценограф
Симов Віктор (1858–1935) — російський сценограф
Сисоєв Валерій (1897–?) — російський актор
Сіманцев Борис — український театральний критик
Сінклер (Sinclair) Білл Аптон (Beall Upton) (1878–1968) — американський письменник
Скляренко Володимир (1907–1984) — український режисер
Сладкопєвцев Владимир (1876–1957) — російський актор, літератор, педагог
Слісаренко Олекса (справж. прізв. Снисарь) (1891–1937) — український письменник
Смишляєв Валентин (1891–1936) — російський актор, режисер, педагог, театрознавець
Смолич Юрій (1900–1976) — український письменник, журналіст, театральний критик, публіцист

Соболєв Юрій (1887–1940) — російський драматург, літературний і театральний критик
Соколов Владимир (1889–1962) — російський та американський актор
Соловйов Владимир (1887–1941) — російський режисер, педагог, театрознавець
Сомов Костянтин (1869–1939) — російський живописець і графік, ілюстратор
Сосюра Володимир (1898–1965) — український поет, перекладач, журналіст
Спендіарова Єлена — російська актриса
Стабовий Георгій (1894–1968) — український драматург, кінорежисер
Станіславський (справж. прізв. Алексєєв) Костянтин (1863–1938) — російський актор, режисер, теоретик театру, педагог
Старицька-Черняхівська Людмила (1868–1941) — українська письменниця, перекладачка, суспільна діячка
Стерн (Stern) Ернст (Ernst) (1876–1954) — німецький художник
Стеценко Кирило (1882–1922) — український композитор
Стешенко Ірина (1898–1987) — українська акторка, письменниця, перекладачка
Стрєлкова Євгенія — українська актриса
Стріндберг (Strindberg) Юхан Август (Johan August) (1849–1912) — шведський письменник і публіцист
Сумароков Олександр (1884–1967?) — російський актор, режисер

Таїров (справж. прізв. Корнбліт) Олександр (1885–1950) — російський актор, режисер
Такошимо (Takoshimo) Татсуносукі (Tatsunosuki) (1873–?) — японський артист цирку
Тарабукін Ніколай (1889–1956) — російський мистецтвознавець
Тартаковський Семен (1901–1965) — український композитор
Тастевен Генріх (1880–1915) — російський літературний критик
Таурег Іван (1888–?) — російський артист цирку
Тєнін Борис (1905–1990) — російський актор
Тервін (Terwin) Йоганна (Johanna) (1884–1962) — німецька актриса
Терешкович Макс (1897–1939) — російський актор, режисер
Терещенко Марко (1894–1982) — український актор, режисер
Титаренко Надія (1903–1976) — українська актриса
Тичина Павло (1891–1967) — український поет
Тіміг (Thimig) Елен (Helene) (1889–1974) — австрійська актриса театру і кіно
Товбін Євген — український сценограф

Токар Хаїм (1889–1965) — український журналіст, театральний критик
Толстой Лев (1828–1910) — російський письменник
Толстой Олексій (1817–1875) — російський письменник, перекладач
Трауберг Леонід (1901–1990) — російський кінорежисер і сценарист
Третьяков Сергій (1892–1939) — російський драматург
Трир (Trier) Вальтер (Walter) (1890–1951) — німецький художник
Труханова (уродж. Бастунова) Наталя (1885–1956) — російська балерина
Тугендхольд Яків (1882–1928) — російський мистецтвознавець
Туркельтауб Ісак (1890–1938) — український критик
Тухольський (Tucholsky) Курт (Kurt) (1890–1935) — німецький журналіст, письменник
Тцара (Tzara; справж. прізв. та ім'я Розеншток Самі (Rosenstock Sami)) Трістан (Tristan) (1896–1963) — румунський і французький поет, теоретик мистецтва

Уайльд (Wilde) Оскар Фінгал О'Флаєрті Уіллс (Oscar Fingal O'Flahertie Wills) (1854–1900) — ірландський письменник
Ужвій Наталя (1898–1986) — українська актриса
Уоттерс (Watters) Джордж Манкер (George Manker) (1892–1943) — американський сценарист і драматург
Уразов Ізмаїл (1896–1965) — український письменник, журналіст, театральний критик

Февральський (справж. прізв. Якобі) Олександр (1901–1984) — російський театрознавець
Фербенкс (Fairbanks; справж. прізв. Ульман (Ullman)) Дуглас Елтон Томас (Douglas Elton Thomas) (1883–1939) — американський актор
Фердинандов Борис (1889–1959) — російський актор, режисер, художник
Филипович Павло (1891–1937) — український письменник, літературознавець, перекладач
Філонов Павел (1883–1941) — російський художник
Фішер фон Ерлах (Fischer von Erlach) Йоганн Бернгардт (Johann Bernhard) (1656–1723) — австрійський архітектор
Фокін Михаїл (1880–1942) — російський та американський танцівник, хореограф
Фольмеллер (Vollmöller) Карл Густав (Karl Gustav) (1878–1948) — німецький філолог, поет, драматург, сценарист
Фореггер Ніколай (1892–1939) — український та російський (австрійського походження) режисер, хореограф, сценограф, теоретик театру

Фортер (Fortier) Анрі (Henri) (1882–1958) — французький композитор і диригент
Фреліх Олег (1887–1953) — російський актор, режисер
Фріче Владимир (1870–1929) — російський літературознавець
Фурер Веніамін (1904–1936) — радянський партійний діяч, журналіст, редактор

Хаймс Ельза — німецька актриса
Хвильовий (справж. прізв. Фітільов) Микола (1893–1933) — український письменник, публіцист
Хвиля (справж. прізв. Брессем) Олександр (1905–1976) — український та російський актор
Хвостенко-Хвостов (справж. прізв. Хвостенко) Олександр (1895–1968) — український художник
Хейзелтон (Hazelton) Джордж Кокрейн (George Cochrane) (1868–1941) — американський актор і драматург
Хельд Бертольд — австрійський актор, режисер, педагог
Хефліх (Höflich) Люсі (Lucie) (1883–1956) — німецька актриса
Хлєбніков Велемір (справж. ім'я Віктор) (1885–1922) — російський поет
Хмурий (справж. прізв. Бутейко) Василь (1896–1940) — український театральний критик, мистецтвознавець
Хованська Євгенія (1886–1977) — російська актриса
Ходасевич Валентина (1894–1970) — російська малярка, сценограф
Холландер (Hollaender) Фридрих (Friedrich) (1896–1976) — німецький актор, режисер, композитор, співак
Холль (Holl) Гасі (Gussy) (1888–1966) — німецька актриса, співачка
Хохлов Олександр (1892–1966) — російський актор
Хохлов Костянтин (1885–1956) — російський актор, режисер, педагог
Храковський Владимир (1893–1984) — російський маляр
Хюттер (Hütter) Едуард (Eduard) (1880–1967) — австрійський архітектор

Церетеллі Ніколай (справж. прізв. та ім'я Хан Саїд Мир Худояр) (1890–1942) — російський актор, режисер
Цірський П. — російський актор

Чабров (справж. прізв. Подгаєцький) Олексій (1888–1935) — російський актор
Чайковський Пьотр (1840–1893) — російський композитор, диригент, педагог
Чапек (Čapek) Карел (Karel) (1890–1938) — чеський письменник

Чаплін (Chaplin) Чарльз Спенсер (Charles Spencer) (1989–1977) — британський та американський актор, кінорежисер, сценарист, композитор
Черепнін (справж. прізв. Нудель) Олександр (1876–1927) — російський музичний критик, теоретик танцю
Черкашин Роман (1906–1993) — український актор, режисер, педагог
Чернявський Владимир (1889–1948) — російський актор
Чехов Михаїл (1891–1955) — російський та американський актор, режисер, педагог
Чистякова Валентина (1900–1984) — українська актриса, педагог
Чуковський (справж. ім'я та прізв. Ніколай Корнійчуков) Корній (1882–1969) — російський поет, літературознавець, перекладач
Чумак Василь (1901–1919) — український поет, суспільний діяч

Шагайда Степан (1896–1938) — український актор
Шагал Марк (1887–1985) — єврейський та французький художник, сценограф, поет
Шаляпін Федір (1873–1938) — російський оперний співак
Шаруєв Василій — російський актор
Швачко Олексій (1901–1988) — український актор, кінорежисер, сценарист
Шевченко Йона (1887–1937) — український актор, театрознавець
Шевченко Тарас (1814–1861) — український поет, драматург, художник
Шелдон (Sheldon) Едвард Брюстер (Edward Brewster) (1886–1946) — американський драматург
Шерех (уродж. Шнайдер; справж. прізв. Шевельов) Юрій (1908–2002) — український і американський філолог, літературознавець, письменник
Шершенєвич Вадим (1893–1942) — російський поет, драматург, перекладач, режисер
Шкловський Віктор (1893–1984) — російський письменник, літературо і кінознавець, кіносценарист
Шкляєв Валентин (1895–1937) — український сценограф
Школьник Йосиф (1893–1926) — російський художник
Шкурупій Гео (1903–1937) — український письменник
Шлеммер (Schlemmer) Оскар (Oskar) (1888–1943) — німецький художник, скульптор, сценограф
Шмаїн Хаїм (справж. ім'я Ханан) (1902–1969?) — український актор, російський кінорежисер
Шніцлер (Schnitzler) Артур (Arthur) (1862–1931) — австрійський драматург
Шоу (Shaw) Джордж Бернард (George Bernard) (1856–1950) — ірландський драматург

Штраус (Strauss) Ріхард (Richard) (1864–1949) — німецький композитор, диригент
Штраух Максим (1900–1974) — російський актор
Шумський справж. прізв. Чесноков) Сергій (1820–1878) — російський актор, педагог
Шумський Юрій (1887–1954) — український актор, режисер
Шутько Олексій — український актор

Юдін Ніколай (1899–1986) — російський актор
Юра Гнат (1888–1966) — український актор, режисер, театральний діяч
Юра-Юрський Олександр (1895–1968) — український актор
Юрцев Борис (1900–1954) — російський кінорежисер
Юткевич Сергій (1904–1985) — російський художник, кінорежисер

Яблоновський (справж. прізв. Потресов) Сергій (1870–1953) — російський журналіст, літературний і театральний критик, поет, перекладач
Язиканов Іван (1898–1974) — російський актор
Якобсон (Jacobsohn) Зігфрид (Siegfried) (1881–1926) — німецький письменник і театральний критик
Якулов Георгій (1884–1928) — російський художник
Якуніна Єлизавета (1892–1964) — російська художниця
Яловий Михайло (1895–1937) — український письменник
Яновичева (уродж. Тейхман) Ванда (1867–1950) — українська актриса
Яновський (справж. прізв. Зігль) Борис (1875–1933) — український композитор, диригент, педагог
Янукова Віра (1904–1939) — російська актриса
Яременко Василь (1895–1976) — український актор
Ярошенко Володимир (1898–1937) — український поет, драматург, літературний критик, кіносценарист
Ярцев Пьотр (1870–1930) — російський театральний критик, драматург, режисер

Покажчик вистав

«R.U.R» К. Чапека. Театр ім. М. Заньковецької, 1926. Переклад і режисура — О. Загаров, художник — П. Пахітонов. У ролях: О. Загаров, Б. Романицький, В. Любарт, В. Яременко, Д. Козачківський та ін.

«Алло, на хвилі 477!». «Березіль» (Харків), 1929. Текст колективний, режисер — В. Скляренко, художник — В. Меллер, композитори — Ю. Мейтус, Б. Крижанівський. У ролях: Й. Гірняк — Лящ, М. Крушельницький — Свинка, Б. Балабан, В. Чистякова, Д. Мілютенко та ін.

«Артисти» Дж. М. Уотерса та А. Гопкінса. Німецький театр (Берлін), 1928. Режисер — М. Рейнгардт. У ролях: В. Соколов, М. Чехов — Скід, Г. Мосгейм — Бонні, Г. Мозер, Л. Дуглас, М. Денуен та ін.

«Багато галасу даремно» В. Шекспіра Одеський театр російської драми, 1927. Режисура та сценографія — Б. Глаголін.

«Бунт машин» О. Толстого за К. Чапеком. Великий Драматичний театр (Петроград), 1924. Режисер — К. Хохлов, художник — Ю. Анненков. У ролях: Н. Монахов — Обиватель та ін.

«Витівки Смеральдіни» В. Соловйова. Театр «Народна комедія» (Петроград), 1920. Режисер — В. Соловйов, художник — Є. Якуніна. У ролях: Л. Басаргіна-Блок, Ф. Глінська — Смеральдіна, Н. Єлагін — Панталоне, Н. Казанська — Ауреліа, В. Чернявський — Сільвіо, Є. Желкевич — Діана, Ж. Дельварі — Арлекін, О. Козюков — Брігелла, К. Гібшман — Пікколо, Серж — Д'яболо, Таурег — Малатеста.

«Вій» М. Гоголя — О. Вишні. Український драматичний театр ім. І. Франка (Харків), 1925. Режисер — Г. Юра. Художник — А. Петрицький, композитор — Н. Пруслін. У ролях: Г. Борисоглібська, Ф. Барвінська, О. Рубчаківна, М. Пилипенко, О. Юра-Юрський, Д. Мілютенко та ін.

«Віндзорські кумасі» В. Шекспіра. Театр «Народна комедія» (Петроград), 1921. Режисер — С. Радлов, художник — В. Ходасєвич. У ролях: В. Чернявський — Форд, С. Нефьодов — Пейдж, Є. Желкевич — місіс Пейдж, Л. Басаргіна-Блок — місіс Форд, Б. Анненков — Каюс, К. Гібшман — Фальстаф, О. Козюков — Слеміль та ін.

«Владимир Маяковський» В. Маяковського. Театр «Луна-парк» (Петербург), 1913. Постановник — В. Маяковський, художники — П. Філонов, Й. Школьник. У ролях: В. Маяковський — Поет та ін.

«Газ» Г. Кайзера. Великий Драматичний театр (Петроград), 1922. Режисер — К. Хохлов, художник — Ю. Анненков. У ролях: В. Софронов — Син мільярдера, Г. Музалевський — Інженер та ін.

«Газ» Г. Кайзера. Мистецьке об'єднання «Березіль» (Київ), 1923. Режисер — Л. Курбас, художник — В. Меллер, композитор — А. Буцький. У ролях: Ф. Лопатинський — Інженер, Р. Нещадименко — Мати, Н. Титаренко — Дружина, В. Чистякова — Дочка, Г. Ігнатович — Син мільярдера, С. Шагайда — Робітник, М. Савченко — Писар, М. Домашенко — Білий пан, Д. Антонович, Б. Балабан та ін.

«Диктатура» І. Микитенка. «Березіль» (Харків), 1930. Режисер — Л. Курбас, художник — В. Меллер, композитор — Ю. Мейтус. У ролях: А. Бучма, Ф. Радчук — Дудар, М. Крушельницький — Малоштан, Й. Гірняк — Чирва-Козир, О. Хвиля, Р. Черкашин — Гусак, Д. Мілютенко — Півень, Н. Титаренко, В. Чистякова — Паранька, О. Шутько — Горох та ін.

«Джіммі Хіггінс» за Е. Сінклером. Мистецьке об'єднання «Березіль» — театр «Березіль» (Київ — Харків), 1923, 1927. Інсценізація та режисура — Л. Курбас, художник — В. Меллер. У ролях: В. Василько — Англія, Л. Гаккебуш — Франція, І. Мар'яненко — Німеччина, С. Карпенко — Сербія, С. Бондарчук — Росія, І. Стешенко — Бельгія, А. Бучма, Й. Гірняк — Джіммі Хіггінс, Г. Бабіївна — Ліззі, М. Крушельницький — Георг V, П. Масоха — Вілсон, Пол — І. Мар'яненко, О. Добровольська — Елен, Г. Ігнатович — Чоловік, П. Нятко — Мабель Сміт та ін.

«Добре ставлення до коней» В. Масса. Майстерня Фореггера (Москва), 1922. Режисер — Н. Фореггер, художник — С. Юткевич.

«Жирофлє-Жирофля» Ш. Лекока. Московський Камерний театр, 1922. Лібрето — А. Арго, Н. Адуєв, режисер — О. Таїров, художник — Г. Якулов. У ролях: А. Коонен — Жирофлє-Жирофля, Л. Фенін — Мурзук, Н. Церетелі — Мараскін, В. Соколов — Болеро, Є. Уварова — Аврора та ін.

«Жовта кофта» Г. Бенрімо, Дж. Хейзенлтона. Вільний театр (Москва), 1913. Режисер — О. Таїров, художник — А. Арапов. У ролях: В. Носєнков — Бутафор, Н. Монахов — Конферансьє, А. Коонен — Чау-ван та ін.

«Жовтень». Мистецьке об'єднання «Березіль» (Київ), 1922. Текст, режисура — Л. Курбас, художник — В. Меллер.

«За двома зайцями» В. Ярошенка за М. Старицьким. Мистецьке об'єднання «Березіль» (Київ), 1925. Режисер — В. Василько, художник — В. Шкляєв, композитор — Л. Ентеліс. У ролях: Й. Гірняк — Голохвостий, Л. Гаккебуш — Проня, Н. Титаренко — Галя, М. Крушельницький — Режисер, Г. Бабіївна — Лимериха, П. Масоха — Матрос та ін.

«Зорі» Е. Верхарна Театр «РРФСР-І» (Москва), 1920 р. Режисер — Вс. Мейєрхольд, художник — В. Дмитрієв. У ролях: О. Надлер — Шарль Ено, В. Кальянов — Ле-Бре, О. Закушняк — Жан Ереньєн, О. Фрелх — Орд*е*н, О. Демідова — Клара та ін.

«Карнавал» за Р. Ролланом. Театр ім. Г. Михайличенка (Київ), 1923. Режисер — М. Терещенко, художник — В. Меллер.

«Крадійка дітей» А. Деннері Майстерня Фореггера (Москва), 1922. Режисер — Н. Фореггер, художники — В. Комардьонков, С. Ейзенштейн.

«Лілюлі» Р. Роллана. Театр ім. Т. Шевченка (Харків), 1922. Режисер — Б. Глаголін, художник — О. Хвостенко-Хвостов.

«Мавпа-доношиця» С. Радлова. Театр «Народна комедія» (Петроград), 1920. Режисер — С. Радлов, художник — В. Ходасєвич. У ролях: Серж — Джіммі та ін.

«Мандат» Н. Ердмана. Одеська Держдрама, 1925. Режисер — Б. Глаголін, художники — М. Данілов, О. Ексельбірт. У ролях: М. Тінський — Гулячкін, Л. Мацієвська — Мати, П. Нятко — Сестра, Н. Ужвій — Настя, І. Замичковський — Генерал, Ю. Шумський — Денщик, В. Лісовський — Ширінкін та ін.

«Мандат» Н. Ердмана. Театр ім. І. Франка, 1925. Режисер — Б. Глаголін, художник — А. Петрицький. У ролях: О. Попов — Гулячкін, О. Ватуля — Ширінкін, Г. Борисоглібська, В. Варецька, Н. Горленко, М. Петлішенко та ін.

«Мексиканець» за Дж. Лондоном. Центростудія Пролеткульту (Москва), 1922. Інсценізація — Б. Арватов, режисер — В. Смишляєв, художник — С. Ейзенштейн,

Л. Нікітін. У ролях: О. Колобов — Феліпе Рівера, Н. Юдін — Макл Келлі, П. Малек — Джон Келлі, О. Антонов — Денні Ворд, Ю. Глізер — Танцівниця, О. Грузинський — Японець та ін.

«Мікадо» А. Саллівана. «Березіль» (Харків), 1927. Лібрето — В. Гільберт, текст куплетів та інтермедій — М. Йогансен, Остап Вишня, М. Хвильовий. Режисер — В. Інкіжинов, художник — В. Меллер. У ролях: Й. Гірняк, М. Крушельницький, В. Чистякова. І. Білашенко, Б. Балабан, Д. Мілютенко, П. Масоха, Є. Петрова, Н. Титаренко та ін.

«Міракль» М. Метерлінка — К. Фольмеллера. Олімпія-хол (Лондон), 1911. Режисер — М. Рейнгардт, художник — Е. Стерн, композитор — Е. Гумпердінк. У ролях: М. Кадмі — Мадонна, Н. Труханова — Мониня, М. Палленберг — Музикант та ін.

«Містерія-буф» В. Маяковського. Театр музичної драми (Петроград), 1918. Режисер — Вс. Мейєрхольд, художник — К. Малевич. У ролях: В. Маяковський — Людина просто, Кузьмін — Американець, Шадурський — Батрак, Желкевич — Праля, Новгородцев — Купчина та ін.

«Містерія-буф» В. Маяковського. Театр «РРФСР-І» (Москва), 1921 р. Режисер — Вс. Мейєрхольд, художники — А. Лавінський, В. Храковський. У ролях: В. Лазаренко — Чорт, І. Ільїнський — Угодовець, М. Терешкович — Інтелігент, Є. Хованська — Дама з картонками, В. Зайчиков — Американець, П. Репнін — Панотець, Б. Тєнін — Лев Толстой, Слуга, А. Голубєв — Червоноармієць, О. Хохлов — Батрак, І. Елліс — Ліхтарник, Іван Гризунов — Столяр, М. Мухін — Коваль, В. Сисоєв — Людина просто, Смєлков — Машиніст та ін.

«Містерія-буф» В. Маяковського. Московський цирк, 1921. Переклад — Р. Райт, режисер — О. Грановський, художники — Н. Альтман, Є. Равдель, композитор — Ю. Сахновський. У ролях: С. Міхоелс — Угодовець та ін.

«Моб» за Е. Сінклером Театр ім. І. Франка (Харків), 1925. Сценарій та режисура — Б. Глаголін, художник — О. Хвостенко-Хвостов, композитор — С. Тартаковський. У ролях: К. Кошевський — Ісус, В. Варецька — Мері Магн, М. Пилипенко — Кольберг, Й. Маяк, О. Ватуля — Релфус, М. Надемський — Незаможник та ін.

«Надприродний син» Г. Данкура, М. Вокара. Майстерня Фореггера (Москва), 1922. Режисер — Н. Фореггер, художник — С. Юткевич. У ролях: Н. Поплавський — Марсель та ін.

«Наречена мерця, або Сватання хірурга» С. Радлова. Театр «Народна комедія» (Петроград), 1920. Режисер — С. Радлов, художник — В. Ходасєвич. У ролях: Ж. Дельварі — Матрос, Боб — Слуга, Серж — Бабуся та ін.

«На усякого мудреця доволі простоти» О. Островського — С. Третьякова. Пересувна робоча трупа Пролеткульту (Москва), 1923. Режисер і художник — С. Ейзенштейн, композитори — С. Бендерський, К. Лістов. У ролях: М. Штраух — Мамілюков, І. Язиканов — Глумов, О. Антонов — Крутицький, В. Янукова — Мамаєва, І. Пир'єв — Горедулін, В. Буригін — Манефа, Г. Александров — Голутвін, Б. Юрцев — Рудий, Глафіра Глумова, К. Кочін, О. Лєвшин, О. Семеняк — Курчаєв, В. Музикант — Мері Мак-Лак, В. Шаруєв — Мулла, О. Курбатов, М. Насонов, Д. Дебабов — уніформа, П. Мартинов — какаду та ін.

«Небо горить» О. Слісаренка, М. Семенка, Г. Шкурупія. Театр ім. Г. Михайличенка (Київ), 1921. Режисер — М. Терещенко, художник — В. Меллер.

«Нові йдуть» Є. Зозулі. Мистецьке об'єднання «Березіль» (Київ), 1923. Режисер — Ф. Лопатинський, художник — В. Меллер.

«Перемога над Сонцем» М. Матюшина. Театр «Луна-парк» (Петербург), 1913. Лібрето — А. Кручених, пролог — В. Хлєбніков, художник — К. Малевич.

«Перший будинок Нового Світу» П. Тичини, В. Чумака, В. Сосюри, М. Семенка, В. Еллана-Блакитного Театр ім. Г. Михайличенка, 1921. Режисер — М. Терещенко, художник — А. Петрицький, композитор — А. Буцький.

«Перший винокур» Л. Толстого. Ермітажний театр (Петроград), 1919. Режисура та сценографія — Ю. Анненков. У ролях: Дельварі — Анюта, К. Гібшман — Мужик, О. Жилинський — Старий та ін.

«Покривало П'єретти» А. Шніцлера. Вільний театр (Москва), 1913. Режисер — О. Таїров, художник — А. Арапов, композитор — Е. Донаньї. У ролях: О. Каратов, Р. Кречетов — П'єро, Коонен — П'єретта, О. Чабров — Арлекін та ін.

«Полум'ярі» А. Луначарського. Український драматичний театр ім. І. Франка (Харків), 1924. Режисура та сценографія — Б. Глаголін, художник — М. Драк. У ролях: В. Варецька — Діана де Сегонкур та ін.

«Полум'ярі» А. Луначарського Одеська Держдрама, 1925. Режисер — Б. Глаголін, художник — Маткович У ролях: Ю. Шумський — Власик Перебій,

К. Блакитний — Руделіко, Н. Ужвій — Діана де Сегонкур, І. Замичковський — Дурцев, В. Лісовський — Барон, П. Нятко — Рірет та ін.

«Пошились у дурні» М. Кропивницького — В. Ярошенка. Мистецьке об'єднання «Березіль» (Київ), 1924. Режисер — Ф. Лопатинський, художник — В. Шкляєв, М. Симашкевич. У ролях: М. Крушельницький — Кукса, Й. Гірняк — Дранко, З. Пігулович — Оришка та ін.

«Принцеса Брамбілла» Е. Т. А. Гофмана. Московський Камерний театр, 1920. Режисер — О. Таїров, художник — Г. Якулов, композитор — А. Фортер. У ролях: І. Аркадін — Бескапі, П. Цірський — Челіонатті, О. Румнєв — Арлекін, А. Міклашевська — Коломбіна, Б. Фердинандов — Джіліо та ін.

«Просто класична! Орестея зі шасливим закінченням» В. Мерінга. «Галас і дим»-II (Берлін), 1919 р. Текст і постановка — В. Мерінг, художник — Г. Грос, композитор — Ф. Холландер.

«Протигази» С. Третьякова. Пересувна робоча трупа Пролеткульту (Москва), 1923. Режисер і художник — С. Ейзенштейн.

«Рур». Мистецьке об'єднання «Березіль» (Київ), 1923. Сценарій і постановка — Л. Курбаса, художник — В. Меллер.

«Саломея» О. Уайльда. Маленький театр (Берлін), 1902 р. Режисер — М. Рейнгардт, художники — Л. Корінт і М. Крузе. У ролях: Г. Ейзольд — Саломея та ін.

«Саломея» О. Уайльда. Московський Камерний театр, 1917. Режисер — О. Таїров, художник — О. Екстер, композитор — І. Гютель, балетмейстер — М. Мордкін. У ролях: А. Коонен — Саломея, Н. Церетеллі — Іоканаан, І. Аркадін — Ірод, Л. Ненашева — Іродіада, Б. Глубоковський — Тігеллін, В. Корольов — Сирієць та ін.

«Свята Іоанна» Б. Шоу. Театр ім. І. Франка, 1924. Режисер — Б. Глаголін, художник — М. Драк. У ролях: В. Маслюченко, П. Самійленко — Жанна Д'арк, Й. Маяк та ін.

«Сон літньої ночі» В. Шекспіра. Новий театр (Берлін), 1905 р. Режисер — М. Рейнгардт, художник — Е. Стерн, костюми — К. Вальзер, світло — Г. Кніна. У ролях: С. Моїссі — Оберон, Г. Ейзольд — Пек, Е. Хіммс, Л. Хефліх, О. Еккерт, Е. Вінтерштейн та ін.

«Сорочинський ярмарок» М. Гоголя. Вільний театр (Москва), 1913. Сценарій — К. Марджанов, режисер — О. Санін, художник — В. Симов, композитор — М. Мусоргський (ред. Ю. Сахновського). У ролях: О. Дракулі — Солопій Черевик, В. Макарова-Шевченко — Хівря, І. Мілявська — Парася, О. Каратов — Грицько, Н. Монахов — Афанасій Іванович та ін.

«Сумурун» Л. Фрекзи. Мюнхенський Художній театр, 1910. Режисер — М. Рейнгардт, художник — Е. Стерн. У ролях: С. Моїссі — Нур-Альдін та ін.

«Султан і Чорт» С. Радлова. Театр «Народна комедія» (Петроград), 1920. Режисер — С. Радлов, художник — В. Ходасєвич. У ролях: Ж. Дельварі — Єгорка, Такошимо — Принц, Серж, Таурег — Чорт та ін.

«Танці машин» Н. Фореггера Майстерня Фореггера (Москва), 1923. Режисер — Н. Фореггер.

«Універсальний некрополь» за І. Еренбургом. Театр ім. Г. Михайличенка (Київ), 1924. Режисер — М. Терещенко.

«Усяк» Г. фон Гофмансталя. (Берлін), 1911 — (Зальцбург), 1921. Режисер — М. Рейнгардт. У ролях: П. Вегенер — Мамон, С. Моїссі — Усяк, Е. Тіміг — Доброчинність, Й. Тервін — Віра та ін.

«Фаміра-кіфаред» І. Анненського. Московський Камерний театр, 1916. Режисер — О. Таїров, художник — О. Екстер. У ролях: Н. Церетеллі — Фаміра, Н. Коллен — Німфа, А. Коонен — менада та ін.

«Чуєш, Москво!» С. Третьякова. Пересувна робоча трупа Пролеткульту (Москва), 1924. Режисер і художник — С. Ейзенштейн. У ролях: В. Шаруєв — Граф, Ю. Глізер та ін.

«Шевченківська вистава» («Шевченківський вечір» — «Гайдамаки») за Т. Шевченком. Перший театр УРР ім. Т. Шевченка (Київ), 1920. Режисер — Л. Курбас, сценографія — А. Петрицький, Л. Курбас, композитори — М. Лисенко, Р. Глієр, К. Стеценко, Н. Пруслін. У ролях: Г. Юра — Тарас Шевченко, М. Терещенко, П. Долина — вартові, М. Терещенко — Іван Гус, І. Мар'яненко — Гонта, Д. Антонович — Залізняк, А. Бучма — Лейба, О. Загаров — Благочинний, В. Чистякова — Оксана, В. Яновичева — Черниця, В. Василько — Волох та ін.

Зміст

Передмова 5

Розділ 1. Синтетична театралізація театру 9

Розділ 2. Синтетичний театр майбутнього 109

Розділ 3. Синтетична механізація театру 195

Розділ 4. Синтетична кабаретизація театру 291

Післямова 388

Іменний покажчик 390

Покажчик вистав 408

Наукове видання

Марина Гринишина

Синтетичний театр

Літературний редактор — *О. В. Кунцевська*
Верстання, макет, обкладинка — *О. С. Червінський*

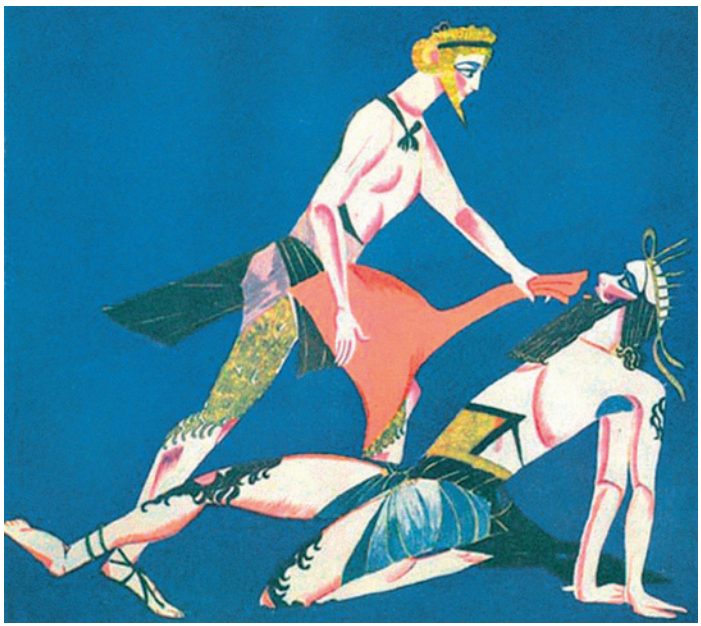
Формат 70× 100 $^{1}/_{16}$. Ум. др. арк. 33,8 + 1,3.
Обл.-вид. арк. 20,85 + 0,07. Наклад 100 прим. Зам. ДФ-988

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Офіційний сайт ІПСМ НАМ України: www.mari.kiev.ua
Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002

Видавець і виготовлювач ПП «Видавництво "Фенікс"»
03067, м. Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б
www.fenixprint.com.ua
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 271 від 07.12.2000

1

2



3

«Фаміра Кіфаред»
І. Анненського
Московський Камерний
театр, 1916

О. Екстер

1. Ескіз костюму менади
2. Афіша вистави
3. Ескіз костюмів фавна
(всі — ДЦТМ
ім. О. Бахрушина)

1

2

«Саломея» О. Уайльда
Московський камерний театр, 1917

О. Екстер

1. Ескіз костюму Саломеї
2. Ескіз костюмів садукеїв

1

2

3

4

5

6

«Принцеса Брамбілла» Е. Т. А. Гофмана
Московський Камерний театр, 1920

Г. Якулов

1. Панно з теми вистави. Приватна колекція (Росія)
2. Ескіз декорації III дії. 3–4. Ескізи мізансцени карнавальної ходи. 5. Ескіз декорації I дії (всі — ДЦТМ ім. О. Бахрушина)
6. Портрет Аліси Коонен. 1920. Приватна колекція (Росія)

1

1. Ф. Деперо. Патріотичний вихор (портрет Ф. Т. Марінетті). 1924

2. Дж. Балла. Ескіз декорації вистави «Феєрверк» І. Стравінського. «Російський балет» С. Дягілєва. Рим, 1916

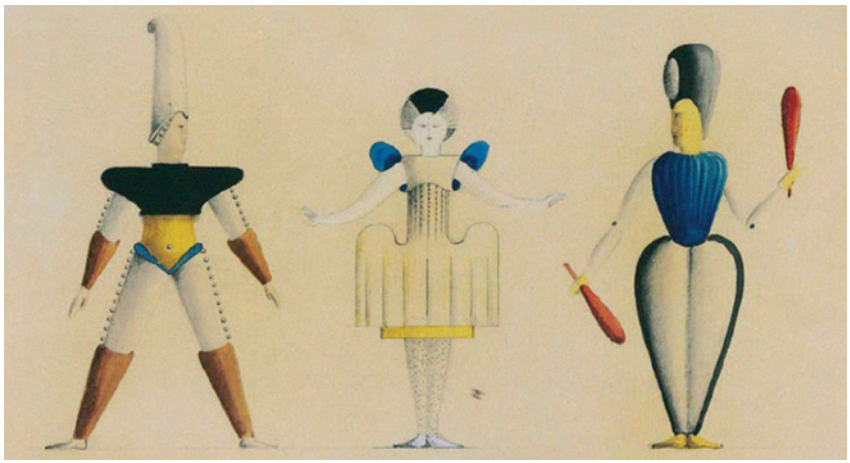
2

1

2

Ф. Деперо. Ескізи до «Солов'їної пісні» І. Стравінського. «Російський балет» С. Дягілєва, 1916
1. Ескіз костюму танцівниці.
2. Ескіз костюму мандарина
3. О. Шлеммер. Ескізи костюмів до «Тріадного балету». Баугауз, 1922

3



К. Малевич. Ескізи костюмів до опери «Перемога над Сонцем» М. Матюшина.
Театр «Луна-парк». Санкт-Петербург, 1913

1

3

2

В. Маяковський. «Містерія-буф». 1919

1. Ескізи костюмів «Сім пар чистих»
2. Ескізи костюмів «Сім пар нечистих»
3. Ескіз декорації 1-ї дії «Потоп»

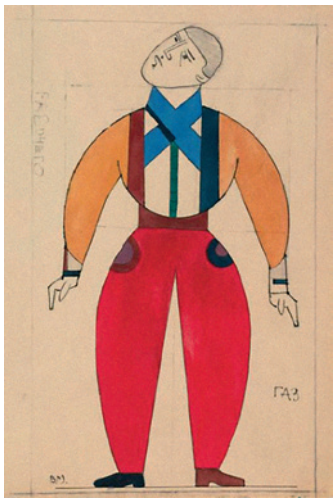
1

В. Меллер

1. Ескіз костюму до композиції «Небо горить». Театр ім. Г. Михайличенка, 1921
2, 3, 4. Ескізи жіночого костюму, костюму Офіцера і костюму Робітника до вистави «Газ» Г. Кайзера. МОБ, 1923.
ДМТМКМ України

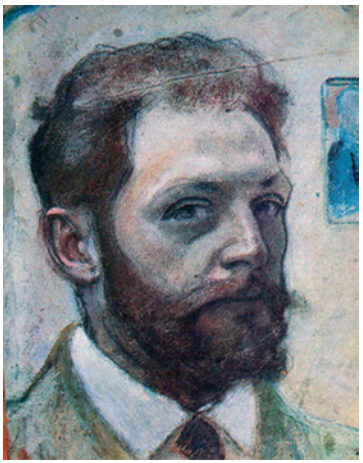
2

3



4

1

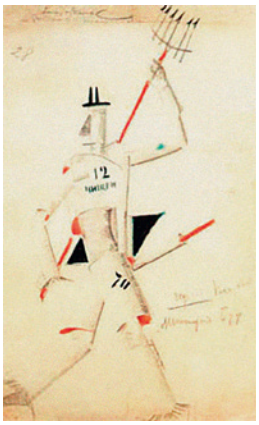


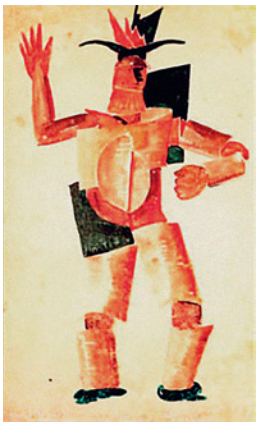
2

В. Меллер

1. Ескіз декорації до оперети «Мікадо» А. Саллівана. Березіль, 1927. ДМТМКМ України
2. Автопортрет. 1914

1



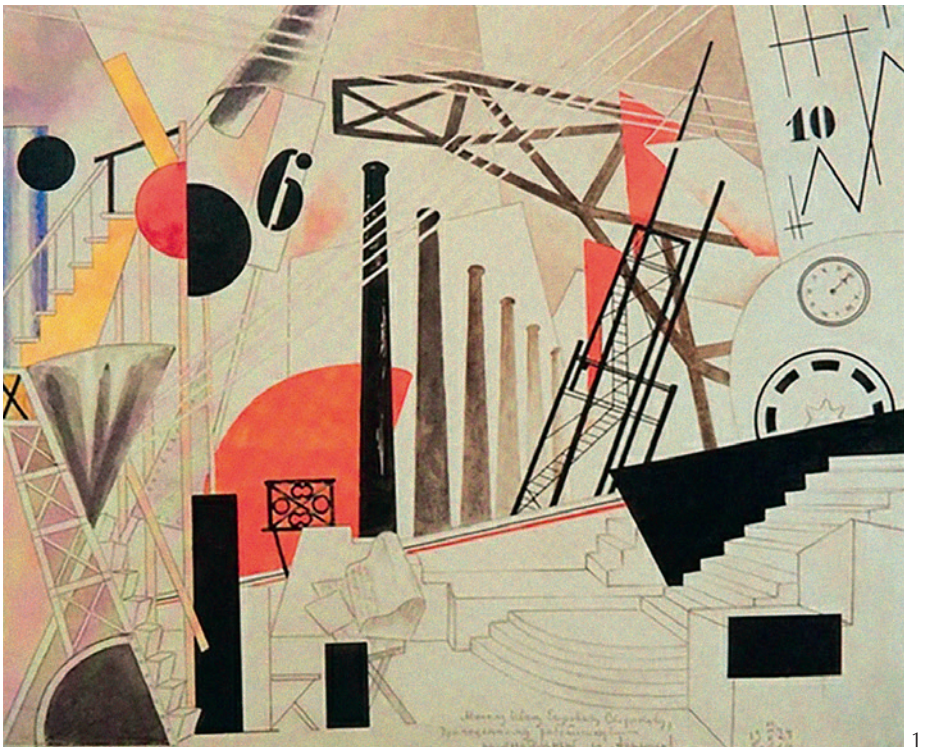


«Перший винокур» Л. Толстого.
Ермітажний театр, 1919

Ю. Анненков

1. Ескіз декорації епізоду «У пеклі». Музей театрального та музичного мистецтва (СПб)
2. Ескізи костюмів

2



1

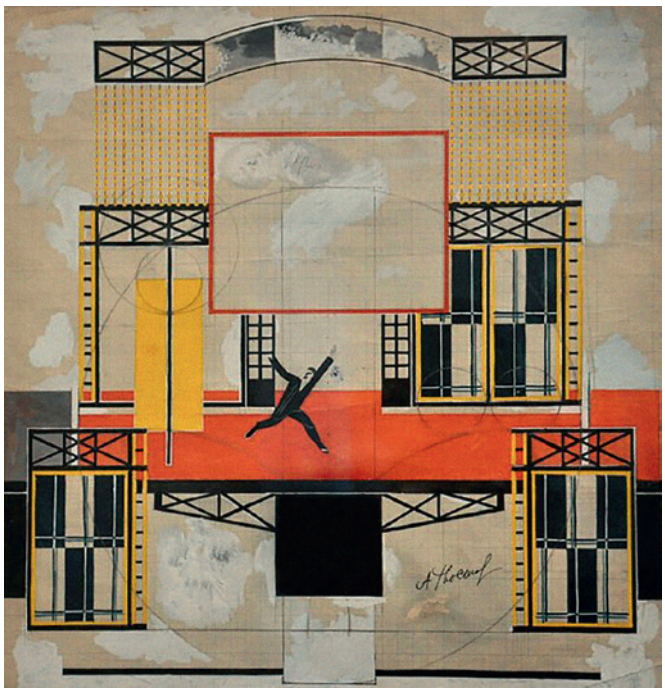
2

Ю. Анненков

1. Ескіз декорації.
«Газ» Г. Кайзера. Петроградський Великий Драматичний театр, 1922. Музей театрального та музичного мистецтва (СПб)
2. Автопортрет. 1918

1

2



3

Ю. Анненков

1. Афіша вистави «Бунт машин» О. Толстого. Петроградський Великий Драматичний театр, 1924

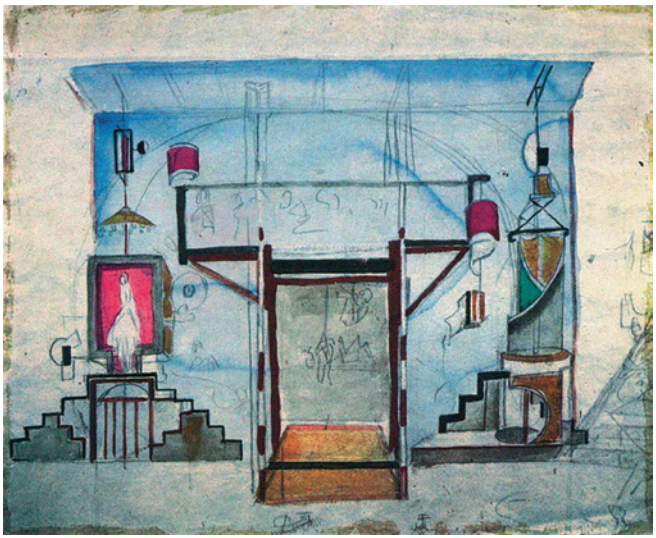
О. Хвостенко-Хвостов

2. Ескіз завіси до вистави «Містерія-буф» В. Маяковського. Героїчний театр (Харків), 1921
3. Проект декорації до вистави «МОБ» за Е. Сінклером. Театр ім. І. Франка. 1925

В. Ходасєвич. Ескізи чоловічого костюма, костюмів Панталоне, Вельзевула, Астарти. «Султан і Чорт» С. Радлова. Театр «Народна комедія», 1920

1

2



3

«Жирофлє-Жирофля»
Ш. Лекока. Московський
Камерний театр, 1922

Г. Якулов

1. Ескіз декорації
2. Ескіз костюму Аврори
3. Ескіз декорації

1

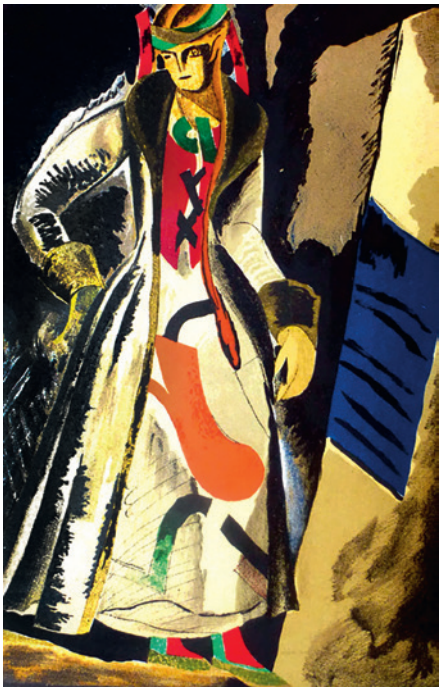
2

3

«Жирофлє-Жирофля»
Ш. Лекока. Московський
Камерний театр, 1922

Г. Якулов

1. Ескіз костюму пірата
2. Ескіз костюму Мурзука
3. Ескіз ходи маврів



1

2

3

«Вій» М. Гоголя — О. Вишні.
Театр ім. І. Франка, 1924

А. Петрицький

1. Ескіз костюму Відьми
2. Ескіз костюму Хорунжого
3. Ескіз костюму Бурсака-Смерті