

49

Библиотека музея  
Историко-художественного музея  
и библиотеки  
Книга вступу  
Inv. № 8928 (9)

Михайло Верхацький.

Скарби великого майстра.

У С С Р  
Киевский Совнархоз



Арт 2434      Цена 3 коп.  
Цех ширпотреба.

СКАРБИ ВЕЛИКОГО МАЙСТРА

Втрата українським радянським театром такого видатного режисера яким був Олександр Степанович Курбас дуже негативно відбилася на розвитку нашого театру.

Леся Курбас був не лише талановитим постановником вистав, режисером-філософом, але і педагогом, вихователем великої плеяди режисерів і акторів. Вони - назвемо кількох з них: М. Крушельницький, А. Бучма, В. Василько, Б. Тягно, В. Скляренко, Б. Болобан, Я. Бортник, О. Сердюк, Н. Ужвій, С. Федорцева, Д. Антонович, В. Чистякова та багато інших, стали основним на десятиріччя фондом режисерських та акторських кадрів, творців знаменитих вистав і образів.

Леся Курбас створив школу, принципи якої витримали багаторічний іспит в творчості його режисерів і акторів. Фактично саме його робота дістала високої оцінки, урядових нагород, великого потоку позитивних рецензій, хоча його ім'я і не було названо за часів панування культу особи. І дійсно, якого б режисера і актора старшого покоління ви не назвали б, виявляється, що він учень Леся Курбаса. Ніхто інший в ті часи, та й довго пізніше таких режисерів та акторів не виховав. В парадоксальному положенні опинився їх навчитель. Його кваліфікували, як режисера-формаліста, але цей формаліст виховав таких режисерів і акторів, які творили впродовж багатьох років реалістичні, яскраві за формою і глибокі за змістом вистави і ролі.

Критики і історики намагаються твердити, що ці учні Курбаса знаходили свої реалістичні шляхи і ігноруючи педагогічні настанови Леся Курбаса створювали <sup>вали</sup> по своєму вистави і ролі.

Протягом багатьох років мені не доводилось бачити і знати жодного факту, щоб будь який актор чи режисер вис<sup>ав</sup>ив би свої контрпропозиції і не пішов би тим шляхом у роботі над виставою і роллю, який вказував Курбас. В деяких солідних за розміром книжках і брошурах, автори їх з усієї сили намагаються довести, що видатні актори як Бучма, Мар"яненко, Крушельницький, Сердюк, Ужвій, Мілютенко та інші <sup>пропонува</sup>ли свої творчі задуми образів чи позиції в принципових творчих питаннях, всупереч трактовці і позиціям Курбаса. Це, делікатно кажучи, неправда. В театрі не було таких акторів і режисерів і не було таких фактів. Багатьом відомо, що неодноразово найвидатніші актори театру "Березіль" підкреслювали, що вони жадібно сприйма<sup>ли</sup>ли задуми Курбаса бо його пропозиції розкривали глибше суть вистави і ролі, і одноразово ростили актора і режисера, збагачуючи їх майстерність.

Молодому поколінню режисерів і акторів та глядачів доводилося чути лише гостру критику на адресу Курбаса. До речі, часто критикували ті, хто не бачив його вистав, не чув його лекцій, не знав як Курбас створював вистави.

А в останні роки виступали критики, що або високо оцінювали всю роботу Лесь Курбаса, або продовжували безапеляційно обвинувачувати його в націоналістичній і формалістичній платформі. Отже і досі об"єктивної оцінки ще немає; ні перші, ні другі не можуть претендувати на це.

А шкода! Шкода тому, що ми не такі безмірно багаті на режисуру, щоб викидати з української культури такий творчий доробок, який дав нам за своє коротке життя талановитий син українського народу режисер Лесь Курбас.

Разом з тим ми не можемо прийняти з його доробку те, що не зміцнює наші позиції, не збагачує скарбницю культури, тобто його помилки.

Мушу з відповідальністю сказати що О.С. Курбас так само думав про свою творчість, так само оцінював її. В гострій полемиці Лесь Курбас не припускав ні самокритики ні критичних поглядів на свою творчість чи театр, але згодом продумавши не одну ніч, вбачав у своїй роботі і в роботі своїх режисерів не лише досягнення, а як писав він у своєму щоденнику: " Не подобається нікому і на виставі" / "Макбет"/, або "найгірша вистава сезону" / "Сава Чалий"/ і т.інші. х/

Мені довелося протягом багатьох років / 1926-1933/ спостерігати, як О.С. створював вистави, чути / майже щоденно/ його думки, виконувати, як асистент, його доручення, часом секретарювати в режисерському штабі / ~~пізніше лабораторія~~/, вести практичні заняття в студії під керівництвом О.С., бути присутнім при кропіткій роботі О.С. з режисерами театру над їх виставами, працювати над його особистим архівом, подорожувати з ним / Сванетія/, відпочивати разом / Гадяч, Миргород/. Тому я маю право навести безліч прикладів гострої самокритики Олександра Степановича і критики на адресу його режисерів і акторів. Самокритика його була ніщивною. На доказ цього можна було б навести багато фактів з його щоденника. Наприклад, 14 липня 1920 року Олександр Степанович записав: "Увесь наш репертуар треба викинути. Цей провал для мене ще одна лекція", або: " Газ " - мій екзамен, заловідає виразний провал" / 7 квітня 1923 року. Київ/.

х/ Посилаюсь <sup>на документи</sup> на матеріали, що чудом збереглися і зараз в архіві інституту мистецтвознавства АН УРСР.

"Архів театру "Березіль". Вх. 2876, індекс фонду - Ф-42.

Але О.С. знав собі ціну і не безпідставно. Такого освіченого режисера як він, такого, що знався добре на театрі, філософії, літературі, живопису, музиці / вільно володів роялем і диригентським мистецтвом/, такого, що знав кілька європейських мов і пройшов неабияку театральну школу, на Україні не було, немає і зараз.

Курбас увесь час шукав нових шляхів і засобів в режисурі і майстерності актора. Тому, починаючи роботу над кожною виставою, він завжди ставив для себе і колектива експериментальні завдання. Були вистави: "Гайдамаки", "Жакерія", "Пролог", "Бронепоезд 14-69", "Змова Фієско в Генуї", "97", "Маклена Граса", "Диктатура" та інші, на яких вчилися і будуть вчитися десятиріччями, а були також вистави, яких не можна записати в актив режисера - Курбаса, вистави ідейно-помилкові / "Народний Малахій", "Мина Мазайло" /, а в ранньому періоді і формалістичні / "Газ", "Нові ідуть" і "Машиноборці"/.

Але нас, якщо підійти до цього по хозяйському, перш за все повинно цікавити усе те позитивне, що було зроблено талановитим режисером Курбасом, (і те), що збагачувало історію українського радянського театру, культуру українського народу.

Олександр Степанович ставив собі за мету на все своє життя виховати загін режисерів і акторів, які були б по європейському освічені і володіли б своєю професією так, щоб змогли підняти культуру українського театру до рівня передових театрів світу. Він вважав, що українська театральна культура за період 300-річчя пригноблення народу царизмом відстала у своєму розвитку як від російської, а також європейської

5.

культури. Він часто повторював, що діячам не тільки українського, а інших радянських театрів треба засвоїти усе те, що надбано світовою театральною культурою і стати в рівень з нею, що стати майстром можна лише через високу розвинену свідомість, культуру і мистецьку досконалість.

Саме з цим пов'язані і організаційні заходи: заснування кількох студій в різних містах України, створення при мистецькому об'єднанні "Березіль" режисерського штабу / пізніше переіменованою в режисерську лабораторію / першого на Україні театального музею, тощо.

В творчому складі театру було дев'яносто п'ять відсотків акторів та і режисерів, що не мали фахової підготовки і тому О.С. був по-справжньому схвильованим думкою про те, що треба зробити для піднесення майстерності актора і режисера; він вічно шукав заходів у цьому напрямку, щоденно дбав про виховання акторів і режисерів, для цього скликав свій режисерський штаб і обговорював окремі питання з майстерності актора і режисури. Це був своєрідний інститут на виробництві, поєднання творчої роботи з навчанням. (Наводимо тематику його лекцій і співбесід, які можуть бути цікавими і на сьогодні:

### 1. З "Практики сцени"

- 1/ Про свідомий підхід до творчої роботи. Про суть майстерності. / 17.ІІ.1925 р. стеногр. 10 стор. /;
- 2/ Про зв'язок театру з сучасністю / 31.ІІ.1925 р. стеногр. 14 стор. /;
- 3/ Про перетворення, як один із образних засобів розкриття глибокої суті життя. / 5.ІУ.1925 р. стеногр. 13 стор. /;

- 4/ Аналіз студійних робіт акторів і уточнення методу роботи актора. / 16.ІУ.1925 р. стеногр. 9. стор./; 5/ Укріплення в масах класової ідеології - завдання мистецтва. Театр і глядач / 25.ІУ. 1925 р. Стеногр. 20 стор./; 6/ Аналіз практичних робіт акторів. Питання ідеї і форми / 28.ІУ.1925 р. Стеногр.14 стор./.

### П. Практика режисера

- 1/ Про виховання самостійно думачо**б**, творче активного режисера /Засідання Режштабу від 17 січня 1926 р. Стеногр.16 ст/  
 2/ Про роль світогляду та ідеї в мистецтві; про суть різних видів мистецтва /19.І.1926 р. стеногр.10 стор./; 3/ Про студіювання творів видатних вчених і митців, про мистецтво, як науку; про всесвітню естетику./ 24.І.1926 р. стеногр. 8 сторінок/  
 4/ Про вироблення широкої ідейної концепції, яка відповідала б сучасності / 27.І.1926 р. стеногр. 10 стор./; 5/ <sup>Стан</sup>Сучасного мистецтва і завдання театру /4.ІІ.1926 р. стеногр. 16 стор./;  
 6/ Продовження попередньої теми /10.ІІ.1926 р. Стеногр. 7 стор./;  
 7/ Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів /25.ІІ.1926 р., стеногр.7 стор./; 8/ Питання аналізу п'єси, як театральної проблеми /27.ІІ.1926 р. Стеногр. 9 сторінок/; 9/ Аспект і театральні жанри. /2.ІІІ.1926 р.Стеногр. 11 стор./; 10/ Продовження попередньої теми /4.ІІІ.1926 р. Стеногр. 9 стор./; 11/ Про закони просторовості у побудові мізансцени / 15.ІІІ.1926 р. Стеногр. 13 стор./. Додаток - " Матеріали до теорії просторової наголошеності і реальності на сцені" - /рукопис на 9 стор./; 12/ Продовження теми / 6.ІУ. 1926 р. Стеногр. 8 стор./.



Я не маю можливості зазначити теми таких же лекцій в наступні роки в Режлабараторії /1927-1934/, бо лекції в цей період вже систематично не стенографувалися, а мої особисті записи не збереглися.

Збереглося лише 3 лекції для студентів Харківського музично-драматичного інституту.)

(На підставі цих матеріалів можна стверджувати що О.С.)

Курбас підводив наукову базу під мистецтво режисера і актора, (переводив мистецтво українського театру на наукові рейки), які до цього часу було аматорським, мистецтвом талановитих корифеїв і окремих видатних акторів.

(Ці) Лекції активно будили теоретичну думку, [режисерів і акторів. Вони зобов'язані були під час цих лекцій давати спочатку свої визначення проблем і питань.] Цей метод виховував у слухачів здібність до самостійної творчості.

В цих лекціях було розглянуто більшість проблем мистецтва театру та драматургії, перед режисерами і акторами розкривалась суть мистецтва театру і його закономірності.

(О.С. давав визначення тим чи іншим питанням не беззаперечно, не стверджував їх докторальним тоном.)

При театрі в 1924 р. була організована Станція фіксації та систематизації досвіду. Головою станції, до якої входили Курбас, Василько, Долина, Кудрицький, Лішанський, Крига, було обрано Василька В.С. Потреба в цій станції була продиктована тим, що не було ще тоді вироблено ні термінології театрального мистецтва, ні методики підготовки акторів, ні шляхів створення режисером вистави. Учасники станції, за пропозицією О.С. Курбаса, повинні були зафіксувати досвід творчості майстрів театру акторів та у режисерів, художників-декораторів, театральних композиторів і техніків сцени.

Курбас ставив перед режисерами основне завдання: знайти відповідний сучасності метод творчості і для цього вимагав вивчити і використати "досвід театрів минулих і теперішніх майстрів" / протокол № 1, 9 грудня 1924 р. п.б./, і особливо "налагодити зв'язок з спорідненими театральними організаціями, з метою використання їхніх матеріалів". Шляхи і методи роботи над виставою О.С.Курбас думав виробити на підставі власного досвіду і "досвіду робітників інших театрів / Мейерхольда, Станіславського, Смишляєва/".

Пізніше / 3 січня 1926 року / О.С.Курбас, повернувшись з Москви, доповідав колективу про наслідки цієї подорожі. В Москві він дивився кілька вистав, (в тому числі "Цар Федір Іоанович", про яку сказав на зборах колективу: "... я помилявся думаючи, що в цьому театрі немає культури, є культура театру одна у всіх акторів...") Пізніше О.С. говорив про виставу "Гаряче серце" в Мхаті, що це вистава геніальна. І О.С., не приховуючи заздрив цьому.

Ол.Ст. неодноразово повертався на лекціях в Режлабі і бесідах з членами Станції фіксації та систематизації досвіду до питання формалістичних розрішень деяких своїх постановок в минулому, зокрема "Газу".

Наприклад в лекції з "Практики сцени" від 28 січня 1925 року він говорив, що театр "Березіль" зараз шукає нових шляхів "Ми - казав О.С. - звикли думати методом формальним"...х/, а, переглядаючи практичні етюдні роботи акторів з "Практики сцени", підкреслював, аналізуючи їх, що треба оцінювати їх виходячи з того, чи відповідають вони як принципи нашої

---

х/ Завжди О.С. говорив замість "формалістичних" - формальний / М.В./;

майбутньої роботи, чи ні? (Стенограма лекції № 6 "Практика сцени" від 28 січня 1925 р./). Цікаво, як О.С. визначав принцип підходу до рішення вистави "Газ". Він каже, що "ми взяли частину людини, її пластичний момент" ..., "ми заставляли всю людину <sup>хх/</sup> на сцені спеціально витримувати особливі пози, спеціально вести рух рукою ... і тим самим звертали увагу глядача і скеровували його сприйняття на іменно цей бік людини", яка "має якусь поверхню, якийсь малюнок свого тіла", що вона "є моментом об'ємним" і ми на цьому зосередилися, ізолювавши всякі інші історії ... <sup>ххх/</sup>"

Ще кілька слів з тієї ж лекції, точніше практичних занять: " ... все мистецтво до "Газу" ішло по цій лінії. Це був формальний момент..." , "... і буде ціла революція у нас, це буде колосальний переворот у всій нашій роботі, коли ми зуміємо, відвикнемо від цього способу думання і навчимося інакше думати. Мистецтво дійшло до певного тупіка ... Може ви бачили малюнки Сезана, який являється пробатьком повставшого пізніше кубізму, футуризму. У нього такі історії: малює скатертку, на ній яблука. Ця скатерть не звичайна скатерть, ... а ідея об'ємного моменту в скатерті, і в цьому весь формальний момент розоблачається.

... Це був момент, який завів все мистецтво в тупік. Мистецтво втратило певні змісти ... Тепер ми почали бачити життя цілком інакше ... ми тепер бачимо живих людей, за якими ... можемо знаходити відбиття і переломлення певних,

---

<sup>хх/</sup> актора

<sup>ххх/</sup> суттєві сторони людини.

цікавлячих нас соціальних і економічно-політичних процесів,  
які відбуваються ... ми бачимо ці процеси не у тих самих лініях  
ритму, а бачимо в людях, яких зустрічаємо щодня".

Це настільки важливо для характеристики позиції О.С. Кур-  
баса в ці роки, що я дозволю собі подати тут з цієї цитати <sup>кін-</sup>  
цівку його думки.

" ... Воно вимагає тонкої роботи. Ми звикли до формально-  
го. Але ж цілком новий метод в роботі з'явиться і новий крите-  
рій оцінки в цій роботі, ... який зможе нам передати певну ідею  
і іменно не ідею формального порядку, аналітичного, ідею просто-  
ру чи часу і відповідних їм підрозділів, а ідею порядку громадсь-  
кої боротьби ... нового побуту ... нової психології ..." /там  
же стор. 5 /.

На перших же засіданнях Станції фіксації і системати-  
зації досвіду Ол. Ст. зазначав, що режисерам і акторам треба  
добре простудіювати історію і теорію, як мистецтва театру, так  
і літератури, зокрема драматургії. Багато днів і годин було  
присвячено бесідам з режисерами і акторами, з якими О.С. уточ-  
нював розуміння основних категорій мистецтва <sup>літ</sup> літератури. Кіль-  
ка засідань обмінювались думками, щоб визначити, що є ідеоло-  
гія, ідея, тема, фактура, мізансцена і яке вона місце посідає <sup>у</sup> у  
творчому процесі, яка їх суть, якими шляхами і коли художник  
приходить до їх визначень.

Це були бесіди, в яких панувала думка усіх присутніх,  
розвивалась ініціатива самостійного мислення, ширшав обрій,  
познішав <sup>міц</sup> фундамент ще дуже зелених юнаків, <sup>і юнок</sup> які присвятили себе  
мистецтву.

Кожен, читаючи ці протоколи переконався б, що

Наведу один приклад.

На засіданні станції фіксації досвіду О.С. виведено закон залежності творчості режисера від глядача. А саме: "Все, що ти робиш спочатку і до кінця завжди орієнтуйся на сприймання!"

Пізніше Курбас розвиваючи цю думку, говорив, що режисер, пропонуючи акторові мізансцену повинен думати, чого цим він добивається і яка утворюється <sup>✓</sup> результат цього в залі в процесі сприймання глядачем вистави, мізансала.

О.С. підкреслював, що глядач тільки тоді є сотворцем вистави, одним із її компонентів, коли він сидить "відірвавшись спиною від крісла", коли у нього активно працює уява, фантазія — які дотворюють те, що на сцені недосказано, недодіяно. А коли глядачеві нема чого додумувати, доуявляти, дофантазувати, коли йому усе розжовано і вичерпно висвітлено банально примітивний скет, то на такій виставі він не буде компонентом вистави, *і вона йде мимо глядача.*

Театральна вистава повинна збуджувати у глядача творчу діяльність, збагачувати палітру почуттів, гострити естетичні смаки, поширювати обрії його духовного світу, примушувати задумуватися над різноманітними проблемами життя і вирішувати їх. Театр, що залишає глядача в стані пасивного спостереження, — не виконує свого призначення.

Уже на другому засіданні Станції фіксації та систематизації досвіду / Протокол № 8 15.XII.1924 р./ Курбас клопочеться, щоб режисери починаючи роботу над виставою, розуміли, що треба спочатку виплекати ідею вистави, що вистава народиться тільки тоді, коли режисер глибоко зрозуміє ідею п'єси і відчує як

громадянин потреби часу, прагнення глядача.

При чому О.С. підкреслював що орієнтуватися режисерові треба на - передову частину глядача і кожною виставою вести глядача далі по щаблях великої культури, а не принижуватися до смаків відсталого глядача. І тих, хто виступаючи, говорив, що він виступав від імені глядача, а захищав відсталі смаки - тих О.С. справедливо називав демагогами.

Читаючи в II томі "Історії Українського драматичного театру" / Вид. АН УРСР, К. 1959/ розділи присв'ячені театру "Березіль" / див. стор. 138 - 150 / дивуєшся як автор не об'єктивно оцінює творчість О.С.Курбаса і всього театру "Березіль" / нині Харківський драмтеатр ім. Т.Г.Шевченка/. Автор пише, що "в уявленні Курбаса та його однодумців література здатна була тільки шкодити театрові". Це ж нісенітниця! Курбас і його однодумці в "Березолі" ставили п'єси, тоб-то літературні твори, і присв'ятили немало часу аналізу їх, створенню сценічних образів на підставі літературних образів. Це ж елементарна правда історії театру б. "Березіль". Один перелік їх спростовує вигадку / а точніше, наклеп / на Курбаса і театр. [Вище подано список п'єс в якому не так важко пізнати, що перед вами літературні твори.]

Курбас в лекції від 30 квітня 1925 р. говорив про сучасний стан театру.

"Відносно репертуару - це питання страшно важке і при тому страшно важке ... Намітили і дали для розробки одну п'єсу Меріме "Жакерію" - грандіозна вистава ... намічено і піде "97". Це буде п'єса, яку зможемо давати на ранкові вистави ... дуже доцільна і хороша п'єса ... т.Лопатинський буде ставити "Саву Чалого..."

Трохи раніше / 17.ІІІ.1925 р. / О.С.Курбас зазначав

"Дальше - занедбано питання слова - це речі, на які треба звернути увагу - найбільше на слово і звук - два надзвичайно важливі моменти ... " Це, ясна річ, торкається знову ж таки уваги до літератури, яка ніяк не шкодила театрові, а була його зброєю і мова йшла проте щоб цю зброю зробити досконалішою, а не знехтувати нею.

А 2-го березня 1926 року в лекції № 9 на режисерській лабораторії О.С. говорив що режисер " мусить мати уміння побудувати виставу так, щоб усе попереднє було зв'язано з послідуєчим і вся вона / вистава / була просякнута єдністю".

Ще 35 років тому О.С. стверджував, що любовий, як кажуть, "розжований" автором зміст п'єси словами самих дійових осіб не свідчить що твір художній, а навпаки. І не диво, що п'єси в яких самі дійові особи розповідають усе, що повинен би дізнатись глядач сам в процесі сприйняття вистави, - надто нудні, не цікаві і не художні. В таких п'єсах не лишається місця для творчості, для асоціацій. Таке твердження ніяк не означає, що О.С. дивився на усю драматургію, як на привід для режисерських вирав. Йшлося як бачите про примітивну драматургію. Тепер такий погляд є ординарним.

Усі знають, що відображення " не є звичайний, безпосередній, дзеркально-мертвий акт, а складний, роздвоєний, зігзагообразний, що включає в собі можливість відльоту фантазії від життя" / В.І.Ленин "Философские тетради", М., 1947, стор. 308/, та проте, критики робіт О.С.Курбаса дорікали його за той самий відліт фантазії, що є одною із неодмінних властивостей митця, за те, що він відображав життя специфічними засобами

театрального мистецтва – образною дією, образною мізансценою, а не лобово, не ілюстрував текст.

А якщо і були у виставах О.С. надто ускладнені рішення сцен і образів то це було як виняток із його блискучих знахідок. О.С. в практичній роботі з акторами вимагав від них творити образ так, щоб кожен окремий момент життя дійової особи, як і все в цілому, було б логічним, органічними, " бо всяка невідповідність розбиває нашу зосередженість". Дія актора повинна створюватися так органічно, " як в житті бачимо, що не видно де починається жест, а [ де ] вступає в право емоція, а де слово і т.д." / Практика сцени № 4, 16/1У-1925 р. стор. 3-4/. Це елементарна вимога, абеткова істина, на якій О.С. не вважав за потрібне щоразу акцентувати увагу акторів, бо це було зрозумілим і без нагадування. Легко було це пам'ятати та важче добитися органіки у актора. О.С. йшов далі цієї основи. Він не міг, ставлячи виставу задовольнитися тільки пасивним відображенням життя, а він водночас і творив його, творив новий об'єктивний предмет – сценічний образ. В цьому принципова різниця від інших режисерів, що працювали в той час в українських театрах. Причому і дійсність він відображав не як повторення зовнішнього виразу подій і дійових осіб, а він умів знаходити / їх глибоку внутрішню суть, схоплювати не окремі риси, події і виники, а цілосний внутрішній світ дійових осіб і знаходив для цього гостру виразну художньо-образну форму.

Цінність створеного актором сценічного образу для О.С. була в – інтенсивності сприйняття його творіння глядачем, багатство викликанних образом сценою, виставою асоціацій. Через асоціації до суті образу – такий шлях сприйняття глядачем суті вистави. Процес творчості образу це створення завжди нового, невідомого раніше нікому, ні самому творцю.



Зрозуміло, що йшлося про людину, її внутрішній світ, його приховані глибини та відкриття цього світу засобами театрального мистецтва, а не про ізольовану від зміста форму. Безперечно, траплялося, що цей світ відкривався так, що зміст і форма були надто суб'єктивними, не для всіх зрозумілими. І коли О.С. це відчував, або на це звертали його увагу, то в одному випадку він говорив: "Нехай підтягуються до цього", а в другому переробляв. Дехто стверджував, що коли О.С. міняв щось у сцені чи у ролі, то це він робив більш доступною форму. Це не так. О.С. завжди казав: "Змінюючи щось у сцені, образі, міняється зміст в тій же степені, як і форма. Не можна міняти лише зміст. Безформеного змісту не буває."

О.С. виховав в театрі такого актора, що умів аналізувати, знаходити рішення образу, розуміти його розвиток і композицію, який осмислював процес створення образу, уявляти сценічний образ і відповідно до уявленого творити розплановано.

О.С. вимагав, щоб актор установив час і місце дії, вчинку, розробив і перевірів усі частки своєї ролі і планівку мізансцени.

Гра актора, як кажуть, "нутром", або точніше "виведення своїх власних рефлексів на уявлену тему" в зв'язку з п'єсою чи по п'єсі – це була примітивна, безграмотна гра, делитанський підхід багатьох акторів. Цим прийомам О.С. давно оголосив бій, і вимагав від своїх акторів усвідомлення суті п'єси, її структури, визначення конфлікту, етапів його розвитку, уявлення образу, розуміння характеру в його неповторній індивідуальності і типовості, розпланування розвитку ролі, встановлення ритму і змін, точної планівки /мізансцен/, властивого характеру жесту, до того ж ураховувати весь час

сприйняття глядача і уміти відповісти точно, що в кожному етапові розвитку ролі актор доносить до глядача. О.С. додавав до всього цього "І це не має бути розрізнено внутрішньо, (що) воно має почуватися, як щось (таке) органічне, неспяне" /Практика сцени № 4.16/1У-1925 р/

Майже з самих перших репетицій нафантазувалось дуже багато з життя дійової особи подій, а також і прикладів рішення сцени, ролі, шукались виразні, стосовно до характеру, вчинки, яскраве пластичне втілення образу, поодинокого жесту, але такого що розкриває природу характеру, О.С. шукав не "етикеток", до дійової особи, які можна приклеїти механічно до актора,, не примушував його маршувати знайдене, а) вимагав, щоб актор розумів характер дійової особи як "зерно" людини і мислив усе це у зовнішньому виявленні. Поза зоображенням в мистецтві театру неповторних людських індивідуальностей виразних по (ївої соціальній суті - існують нудні стереотипи, стандартизовані схеми, а не люди, манікени - така була настанова О.С. у роботі над образом. Більшість створених образів у виставах <sup>О.С.</sup> були дійсно неповторними і тому вони надовго запам'ятовувалися глядачами, як справжні мистецькі твори.

Коли актор нічого не приносив для проб, то тоді О.С. сам шукав виразу логіки характеру персонажа п"еси, суті образу. Іноді находив швидко і показавши гостро і виразно кілька моментів з ролі, так що актор і усі присутні по двох - трьох вчинках, местах, оцінках бачили цю людину так ясно, що ставала зрозумілою уся його істота, його характер, як "зерно" людини. А іноді О.С. бився над пізнанням і втіленням характеру дійової особи дуже довго.

Бувало, спинить О.С. репетицію і стоїть з п'єсою / точніше з аркушем із п'єси/, шукаючи рішення, стоїть довго і усі актори стоять тут же тихо на своїх мізансценах чекаючи знахідки ... потім, якщо не знаходить, то хвилини через 20-30 оголосить перерву, а сам побіжить / ! / на 3ій поверх і може довго битися над розв'язанням задачі. Знайдене, показане чи підказане завжди вражало своєю некравністю, точністю і неповторністю характеру, і актор, відштовхнувшись від знайденого, уже знає що йому робити далі.

Кожна постановка О.С. була завжди експериментальною бо він ставив усе нові, і нові <sup>творчі завдання</sup> такі що не вирішені в українському театрі, цікаві і корисні як для режисерів / включаючи і себе / так і для акторів, маючи на увазі удосконалення майстерності творців вистав. І незавжди він залишався задоволеним, особливо із своєї роботи, бо вже в процесі практичного здійснення своїх ідей, знаходив нові, більш цікавіші задачі.

Над однією із таких експериментальних вистав мені почастило працювати протягом кількох місяців з О.С. як його асистент. Це була "Диктатура" І. Микитенка. О.С. думав над створенням сучасних українських різноманових театрів: коме-

дії, сатири, оперети, рев"ю, читця, естради, опери і т.д. В цьому напрямку в Харкові ніхто не вів творчої роботи і тому О.С. вважав за свій обов'язок провес ти її. Він організував театр "Веселий пролетар", Театр читця/книги/, запросив режисера В.І.Інкізінова для постановки оперети "Шікадо", яка йшла в театрі з колосальним успіхом, доручав режисеру Б.О.Болбану і групі акторів освоювати жанри циркового мистецтва для майбутнього театру малих форм /внаслідок були здійснені дві вистави рев"ю "Ало на хвилі 477" та "4 Чемберлена"/, рекомендував режисерів з театру "Березіль" для керівництва театрами оперети, юного глядача і т.д.

Ці заходи були продиктовані державними інтересами, а не бажанням підкорити усі театри своїй владі, як це дехто тлумачив. = *ДУ* ✓ *судити нечесно 38-17* ✓

Про народження нової радянської опери було багато опубліковано статей і інших матеріалів ще задовго до спроби О.С. поставити "Диктатуру".

Пам'ятаю, що О.С. називав промову і статті А.В.Луначарського, які рекомендував проштудіювати, зокрема промову на відкритті інституту музичної драми і інші.

Ставити "Диктатуру" як драматичний твір О.С. не думав, вважаючи фабулу п'єси зведеною автором тільки до боротьби за хлібозаготівлю. Разом з тим він зазначав що можна зняти цей акцент в п'єсі і перевести її в більш значний план, поглибити ідею, акцентувати боротьбу *д* за диктатуру. Донести цю ідею можна тільки в іншому плані вистави, а саме в плані музичного видовиська.

В кінці 1929 року О.С. Заявив, що буде ставити "Диктатуру" і що "це буде спроба/ досить нашвидку зроблена/ як треба будувати оперу"

Другого січня 1930 року на бесіді з акторами О.С. декларував свої режисерські настанови, які мною занотувувались. Він говорив: "будемо ставити як високопатетичну агітку. Вистава має бути повчальною, що по характеру свого матеріалу примушує звернутися до такої форми як опера... Це не значить, що ви будете співати. Це буде музичне видовисько, в якому драматична мова інтонується таким чином, що іноді вона може переходити в буквальні музичні інтервали. Використовуємо музику. Де можна дамо хор. Сприйняття буде більш оперове, а ніж драматичне..."

"Актор мусить зібрати свою увагу на ухо і на жест... Завдання по п'єсі: "поглибили тему "Диктатури"... Хлібозаготівля є фабула і ... на ній, як на фабулі, розгорнути ідею диктатури. Дати глядачеві... безпосередньо і наочно, чітко і грубо всемірно почути, що це є пролетаріат, а це село, а це завод... які і створюють диктатуру як таку...."

Ризикований план роботи і я не зважаючись без проби з музиком..."

Разом з композитором Ю.С. Мейтусом було велике число проб. Основне чого добивався О.С., це знайдення речитативу, побудованого на основі ладу української музики. О.С. вважав, що в сучасній опері чи музичному видовиську, як він називав, - речитатив буде основним засобом виразу. "Вся проблема - говорив О.С. 16/І-1930 року на репетиції, - у винаході речитативу."

В деяких роботах театру ми помічали підхід до цього, але не досконально".

І акторові Мільтенку Д./ він грав роль Півня/ О.С. пояснював, що "говорити треба щоб голосівки були широкі... Від широкої голосівки до співу дуже близько... Суть опери... це те, де не пропадає музика, де спів став визначати форму. Треба заставити слухати "Диктатуру".

О.С. і Ю.С. Мейтус, працюючи разом у рояля, знаходили мелодичний хід діалогів переважно в речитативі, що тут же і занотовувався. В процесі підготовки до репетиції О.С. іноді сам шукав для окремих сцен речитативу, які занотовувала Г.О.Тюменева.

О.С. увесь драматургічний матеріал підкоряв музиці, і "омузиченому" слову. "В зв'язку з тим, — говорив він 2 травня 1930 року на репетиції сцени " У сільраді", — що основа покладається не на рух тіла, а на рух слова, на мелодику, то руху, мало, буде.../ Це буде/ відхід від драматичних моментів, а акцентція звукової побудови..."

Відповідно до цього був знайдений принцип мізансценування і жестів. На сцені був збудований високий планшет з 6 частин-планів, кожна розміром в 1 метр ширини, 4-5 метр довжини. Кожна частина могла при потребі підніматися на 1-2 м. вгору і опускатися. Так, наприклад, друга і шоста частини піднімалися вгору, а четверта і п'ята нахилилися краями вниз і вгору по вісі, встановленій посередині цих двох планшетів. Таке оформлення давало дуже багато можливостей для задуманого в цьому плані. Дійсно, у виставі було обмаль руху, мізансцен.

Акторів, здебільшого "подавали" на сцену станки-планшети, а якщо і входив актор на сцену, то його вхід починався з місця, яке було в присмерках, а ступивши кілька кроків по сцені, актор попадав в освітлену частину сцени, або /третій варіант/ в той час як актор ступав на визначене своє місце, - його висвітлювали прожектори /тубуси/. В сцені "У Сільраді" велику групу селян разом з Дударем /А.Бучма/ і Малоштаном /М.Крушельницький/ піднімав 6-й планшет на рівень 5-го планшета, де була сільрада. Так селяни "входили" в сільраду. Це вхід вражав глядачів своєю монументальністю, нагадуючи колосальні картини революційних подій минулого і сучасного.

" Подача" актора на сцену засобами театральної машинерії уможливлювала значно скоротити звичайні мізансцени і тим самим зосередити увагу глядача на слові. Це і було принципом вистави.

У сцені "Сходу" селяни були розташовані на шести планшетах, які піднімалися та опускалися, подаючи і забираючи дійових осіб. Дійові особи в цій сцені яскраво освітлювалися лише тоді, коли вони безпосередньо включалися в дію, а в інший час глядач бачив їх у присмерках.

Освітлення у виставі мало свою партитуру, в якій було розроблено до найтонших нюансів його ритм, динаміка, характер, кольористика і ураховано емоційний вплив. Монтировочні репетиції зі світлом були справжньо творчими, а число їх і тривалість було колосальним. Взагалі О.С. і В.Г. Меллер надавали освітленню в театрі величезного значення.

Сход селян це одна із монументальних сцен вистави.

О.С. добивався втілення і другого принципу вистави, це торкалося зовнішнього вигляду дійових осіб і сцен. Цей принцип, декларовано 2 травня 1930 р., а саме: "За принцип зовнішнього вигляду взято те як буде виглядати наша доба на фото через 100 років, так приміром, як виглядає Паризька Комуна на фото, — цебто в костюмі, гримі, в рухові взято від всієї епохи характерне. В рухові — принцип прильоду".

В рухові <sup>принципі</sup> прильоду він мав на увазі, що жест буде раптовим, коротким, (лаконічним) таким, що виражає один психологічний стан, жест, як вступ до дії х/

Наприклад : актор, що грав куркуля Чирву, починаючи промову на сході селян /"От, що я Вам скажу..." / піднімав праву руку з розкритою долонею в гору, як пророк величав, урочисто, впевнено, попереджаючи, що він зараз буде оголошувати вельми значну / як думав він / для селян істину. Цей жест був дійсно вступом до промови. І інші жести його / а їх було мало / — такого ж характеру.

Усе у виставах О.С. було підкорено обгрунтованому принципу, який, як правило, був творче цікавим і таким, що перед акторами поставала <sup>але</sup> задача втілення <sup>образу</sup> новими засобами майстерності.

Ідеї, плани і принципи вистав, як і їх оформлення виношувались місяцями, робилося безліч ескізів, режисери, художники, композитори і актори проводили в бесідах і <sup>пробах</sup> репетиціях / О.С. посилався зокрема на "Патетичну прелюдію" Шопена, ор. 20-та, Скрибіна



~~Ще~~ іноді космічне число годин, а траплялося, що по кілька днів не виходив творчий склад із театру /"Народження велетня"/.

Перед прем'єрою "Диктатури" О.С. був впевнений, що у виставі далеко ще не все зроблено, так як задумано, що вона ще не готова. Та вже не можна було знову і знову переносити строк прем'єри.

Фактично глядач бачив експериментальну роботу ~~а~~ не по закінченні. Думалось, що експериментальні вистави взагалі не варто було показувати широкому глядачеві. Цим і пояснюється, що вистава широкого успіху у глядача не мала, хоча була високо оцінена критикою.

Можливо, що сприйняття заважала незнайома і незвична форма музичного видовища. Збоку вокального у виставі дійсно не було рівноваги, якто буває завжди в опері, мелодійно закінчених форм/арій, ансамблей, хору і т.д./ і речитативу. Речитативного матеріалу було значно більше. Хоча відома опера Верді "Отелло" побудована цілком на речитативі, має у глядача постійний успіх. В наш час з'явилася опера <sup>Дзержинського</sup> ~~Кремлінова~~ "Доля людини", побудована так само переважно на речитативі.

Для фахівців вистава безліччю режисерських прийомів і рішень була дуже навчальною, гострою за формою і художньо майстерною.

В наш час такі режисерські рішення називаються новаторськими, образними, знахідками, а в ті часи панування уніфікованого ультранатуралізму і примітивного реалізму в українських театрах оцінювалось як формалізм, хоча у виставі і тіні його не було.

~~Приклади~~ <sup>Для</sup> приклади : Перший. В п'єсі є сцена підготовки куркуля Чирва, середняка Півня і незаможника Малоштана до приїзду в село робітника Дударя.

Ця сцена вирішена так. Замість вулиці з справжніми хатами, тинами, заборами і хвіртками, як в інших театрах, є планшет шириною в метр, довжиною на всю сцену, піднятий на півтора метри.

На цьому планшеті сидять Чирва, Півень, і Малоштан один від одного на віддалені в метр біля своїх хаток, художньо зроблених макетів хат, висотою в п'ятьдесят сантиметрів, сидять обіпершись на них, відповідно до характеру і ведуть сцену не сходячи, точніше, не встаючи з місця.

Другий приклад. Коли пішла чутка, що на село приїздить двадцятип'ятитисячник робітник Дудар то усе село захоплювалось... Замість того, щоб будувати на сцені декорацію вулиці з хатами і ще на заднику намалювати село, чи зробити збоку села, О.С. вирішив разом з В.Г.Мелером /художником вистави/ зробити невеличкі макети селянських хаток і улаштувати з них <sup>не</sup> вдалені сцени вулицю. Кожна хатка трималася на паличці і у вечері світилися у хатці вікна. Як же було передано це хвилювання села? Усі хатки / макети / забігали, заметушилися, зібранися заметушилися, зібралось на "нараду" усе село <sup>2</sup> схвилюване. <sup>1</sup> Зміст ~~їх~~ <sup>обох цих сцен</sup> ясний, елементарно зрозумілий. Можна сперечатися чи так треба вирішувати сцену чи інакше, чи це виразно чи ні, але ніхто не став би зараз обвинувачувати О.С. за це в формалізмі / як тоді було/, не ризикуючи попасти у

смішне положення. <sup>79</sup> Для підкріплення нашої позиції, звернімося до філософського словника / Видавництво політичної літератури УРСР Київ, 1964 р. / Розкриваємо його на 461 сторінці і читаємо: "Формалізм... протиставлення мистецтва і дійсності, відрив художньої форми від ідейного змісту, проголошення автономності й примату форми в творах мистецтва".

Вищенаведене рішення, <sup>другої сцени</sup> ~~як сказав~~, виразно, наочно ілюструє <sup>76</sup> зміст і є ніщо інше як сама звичайна метафора, <sup>-Тобто</sup> перенесення змісту із світу духовного, як написав Гегель у своїх лекціях з естетики, на світ наочно-почуттєвий / "захвилювались хатки" /. А у першому прикладі ~~і~~ саме звичайне ілюструє вне перетворення, <sup>про що скажу пізніше.</sup>

О.С. стояв на тій позиції, що мистецтво дійсно відображує життя, але не ототожнював життєву правду з художньою. ~~Протилежно цьому міцно підтримувалась інша позиція: якщо~~ <sup>як це бувало</sup> в селі є вулиця з хатами, то і на сцені повинна бути вулиця з хатами, в такихи ж, як в житті.

Ця вимога в теорії і в художній практиці завжди приводила до перемоги фактографізму і натуралізму, які завдали великої шкоди театральному мистецтву, особливо на Україні, <sup>режисерів, художників, акторів</sup> знецінивши творчу фантазію і специфічні особливості мистецтва, арсенал його засобів і прийомів. <sup>Відомо, що</sup> ~~це~~ <sup>дуже довгий</sup> час обстоювалось на театрі <sup>(щоб не потрапити у число формалістів ??)</sup> вимога відображення життя, як відзеркалення.

Ще Гегель у своїх лекціях з естетики писав: "Намалювані Зевксисом виноградні лози наводились в аттичному світі і пізніше як приклад тріумфу мистецтва і разом з тим

принципу наслідування природі, тому що, як розповідають, живі голуби намагалися клювати їх...

... Але в цих і в інших подібного характеру прикладах в нас повинна, бодай в туж мить, народитися думка: замість того, щоб хвалити художні твори за те, що вони обдурити навіть голубів... варто було б лише зганьбити / порицати / тих, хто уявляє, що прославляють художні твори, стверджуючи, що такий зроблений ними жалюгідний вплив є їх останньою і вищою метою".

Це начеб то про тих сказано, хто вдавався в 30-х роках до вихваляння саме таких вистав в українських театрах.

Я вже говорив, що О.С. обстоював право художника привнести творче начало у відображення життя, в передачу фактів і подій бо художник не лише відображає, а творить життя і тому правда мистецтва не дорівнюється правді життя, не копіює його і не дублює об'єкта, що відображається. Разом з тим, художня правда може бути тільки тоді правдою, коли вона не заперечує і не перекреслює реальність як свій об'єкт.

О.С. вважав мистецтво винаходом / термін Леонарда да Вінчі /, а творчу фантазію найголовнішим і найціннішим скарбом і прикметою художника, без якої немає ні режисера, ні актора...

Він гостро критикував тих акторів / в першу чергу своїх /, які задовольнялися в грі ілюстрацією випадкової емоційної збудженості, від ролі, хоч емоційна збудженість і була зафіксована акторами в певну форму.

Він жадав справжнього творчого винаходу свідомо і доцільно створеного, втіленого знайденими саме для цього засобами

театрального мистецтва, у відповідному плані, образу який в результаті сам би за себе говорив, що він мистецький твір, а не емоційна випадковість.

В пошуках цього О.С. осмислював разом з режисерами і акторами таємницю природи і безмежну суть багатьох елементів театрального мистецтва.

Театральне мистецтво повинно мати свою науку, як має його музика, живопис, — говорив О.С. і систематично шукав і відкривав на засіданнях режлабораторії його закономірності.

О.С. часто підкреслював, що справжня, театральна вистава має дуже багато спорідненого з музичним твором, що її розвиток і композиція схожа на композицію і розвиток музичних творів. А жест, наприклад, схожий з музичною формою, і він повинен так само мати початок, розвиток і завершення.

Особливу увагу О.С. приділяв театральним жанрам. Усім своїм режисерам О.С. давав спеціальні завдання вправи на жанр. Був один етюд, спеціально створений для вправ на засвоєння природи великого числа різних жанрів.

Наприклад: 2 персонажі — Іван і Хома.

- І. — Як там почуває себе наша Лариса?
- Х. Непогано.
- І. Про мене не згадує?
- Х. Сумніваюсь.
- І. Чого це ви такі холодні зі мною?
- Х. Негарячий.
- І. Адже ви знаєте мої помисли?

Х. Хотів би їх забути.

І. Як бачу ви неприхильні до мене?

Х. Як бачу, ви не вмієте бачити.

І. Господиня думає інакше.

Х. Інакше?

І. Нічого проти мене не має.

Х. А хіба я маю?

І. Ввічливо мене приймає.

Х. А хіба я не ввічливий?

І. Відклала справу на пізніше.

Х. Той пізніше побалакаєм і часу в нас багато.

І. Ще одну новину я вам розкажу.

Х. Кажіть, кажіть я люблю новини.

І. Кажуть, що вуса у нас заборонять.

Х. До чорта. Що я чую.

Текст цього етюдю, так би мовити, нейтральний. Група режисерів мала завдання зробити цей епізод в кількох жанрах: комедії, детективу, гротеску, буфонади, фарсу і т.д.

Нафантазовувався сюжет, події, вчинки, яких в уривкові не було, а можна лише йому щоразу додавати це все і засобами майстерності актора збудувати зміст у певному жанрі.

Усі етюдю на показі були різними за змістом природи жанрів. Після перегляду цих уривків О.С. аналізував їх і розкривав особливості природи кожного жанру.

2 Вивчення жанрів постійна турбота О.С. | Режисери і актори не обмежувалися роботою над "нейтральними" уривками, а працювали і над різними драматургічними матеріалами.

3 О.С. зупиняв увагу режисури ще на одній особливості вистави. На існуванні її в просторі і часі. Цю особливість треба було теж осмислити. Із аналізу цих елементів вистави було здобуто чимало закономірностей, що торкалися ритму, часу і простору.

Просторовість це один із об'єктивних елементів театральної вистави. Так само час і ритм є неодмінними елементами кожної вистави і режисер повинен розуміти суть цих елементів, і уміти ними користуватися в своїй творчості.

Природа цих об'єктивних елементів вистави не була до цього часу режисерами українських театрів вивченою і осмисленою. О.С. приділив цьому чимало часу і енергії. [Він спочатку сам проштудіював колосальний матеріал, як літератури так і мистецьких творів і розкрив природу, суть і роль у виставі кожного із цих елементів.

Зупинюсь зараз лише на одному із цих елементів - на відчутті просторовості.) Суть основного закону відчуття просторовості - це одночасність руху в протилежних напрямках. Коли на сцені одна з дійових осіб зрушилась, то і друга повинна відповісти їй зрушенням, в протилежному напрямку. Можуть зрушитись в один бік дві чи три фігури /об'єднавшись, як одна/, а в другий бік лише одна, а може й десять - це залежить від змісту сцени.

Отже, не можна рушити на сцені дійову особу в одному місті, щоб не дати одночасно відповідаючого відтягаючого руху в другому місці сцени.

Такий рух дійових осіб на сценічній площадці утворює у глядачів відчуття простору і об'єму тіла. Коли режисер не користується цим законом, то глядач не відчуває сценічного простору, а дійових осіб сприймає не в трьох вимірах /об'єм/, а в двох /площинно/.

Цей закон є основою у геніальних грецьких скульпторів. Їхні скульптури сприймаються як трьохмірні, бо в рухові є одночасна протилежність. Наприклад, рух правої руки скеровано вгору, в тому ж напрямку скерована і права нога, і одночасно їм впротилежність скеровано рух лівої руки і голови.

Глядач сприймає дійових осіб вистави і їх оточення не ізольовано одне від одного, а одночасно, синтезовано. Проте сприйняти абсолютно усі сторони, навіть одної і тої ж речі чи особи, неможливо. Тому режисер та й інші художники в мистецтві наголошують, підкреслюють найбільш важливе.

Просторову природу сценічної дії і оформлення режисер спеціально не акцентує, не наголошує до степені відриву її від змісту дії. Режисер, здійснюючи постановку, мислить в такий спосіб, що просторова природа дії не від'ємна від суті дії.

Важно, що режисер, бачучи в своїй уяві якусь сцену, бачив би її в просторовій природі. Коли дія подана в якомусь акцентовано одному плані, напр. в просторовому, ритмічному, ча-



совому, то це приводить до абстрагування дії від змісту.

О.С. у своїх нотатках чітко підкреслював, що наголошену просторовість на сцені сприймаємо, коли виключені наголоси психологічного, побутово-реалістичного, ритмічного, часового порядку.

В етюдах, які робили студенти, студійці і актори було спеціальне завдання наголосити просторовість. Цим законом майстерно користувалися і користуються великі художники. Відчуття просторовості і об'ємності доносить художник саме тим, що його фігури зрушені одночасно в протилежності: одна проти другої чи група проти групи чи ще в якихось інших комбінаціях. А комбінацій може бути безліч. І не лише фігури протиставлені в одночас другим, а і в самій фігурі відчувається просторовість /об'ємність/.

О.С. наводив студентам такий елементарний приклад наголошеного відчуття простору:

"Ось на зупинці зустрілись два трамваї. Скажіть, коли ви гостріше відчуєте простір, чи тоді коли тільки один із них поїхав, а другий стоїть? (О.С. ілюструє своїми долонями) Чи тоді коли вони обидва одночасно рушають в протилежних напрямках?"

Скільки разів наводив О.С. цей приклад і ні разу актори, студенти, студійці, не роздумуючи відповідали, що вони гостріше відчувають простір безперечно в другому випадкові.

О.С. підкреслював, що його вистава "Газ" була формалістична, бо донесення до глядачів відчуття просторовості було єдиним і основним завданням, якому підкорялося все у виставі, було самоцінним її елементом.

Для кожної вистави режисер створює особливий метод просторової наголошеності. В основі цих різних методів лежать різні ідеї простору і об'єму.

"Певна ідея просторовості — пише у своїх нотатках О.С., — лежить в основі всякого стилю". Порівняйте ідею просторовості в готиці, бароко, ренесансі і т.д....." І далі: "Всякий сценічний твір в процесі ставання виходить від певної ідеї простору, або якось мусить її для себе розв'язати".

Просторова наголошеність — засіб гостріше подавати глядачеві і просторову природу дії. Наприклад, убивство, хід народу до царя, у виставі "Пролог", весілля у Кулака Чирви, сход селян у виставі "Диктатура" і т.д.

Підкресленість просторової суті — цього елементу подій на сцені, — створює в процесі прийняття здорову рівновагу у глядача, тобто відчуття естетичної норми цього елементу у виставі.

(Зупинимось ще на одному елементі вистави, якому) О.С. приділяв дуже багато уваги у режисерській практиці. (Йдеться про) перетворення.

Перетворення не перевтілення, як часто тлумачить дехто з сучасної молоді, ті що чули цей термін з якихось неточних

джерел. О.С. так визначить суть перетворення на лекції з "Практики сцени" 5-го квітня 1925 року.

Він говорив "... перетворення являється іменно тим методом театру, який будучи зновні, чи може бути для свого часу зновні реалістичним, абсолютно не буде повторювати того, що діється на вулиці у певній більшій чи меншій ілюзії дійсності, а, навпаки, іменно зі змагання зосередити глядача на ідеї, вкладеній в наш твір, щоб зконцентрувати його увагу, зробити так з цією подією, щоб вона на сцені була введена у такому вигляді, у такому перетворенні, у такій інакшості, відмінності, у такій новій комбінації, яка... мусить викликати саму велику кількість асоціативних процесів". І далі О.С. пояснював, що внаслідок цього глядач емоційно гостріше і глибше сприйме суть подій у виставі.

Дехто ототожнював перетворення і метафору. Але перетворення за принципом не метафора. Принцип утворення метафори такий: "Вона виникає на основі порівняння якостей різних предметів і їх синтезування в новому уявленні" /Б.Мейлах "Вопросы литературы и эстетики" СП, Л.1958 г. стр.194/.

"Розкриваючи властивість і особливості одного явища шляхом перенесення на нього ознак і властивостей другого явища, метафора збагачує зображення" /там же, стор.202/.

Наприклад: "Пчела из кельи восковой летит за да~~н~~ью полевой".

Вираз "Келья восковая" та "даль полевая" – метафори, перша натякає на вулик, друга на межа.

Наведу два приклади перетворення. Перший із вистави "Пролог", що висвітлювала події напередодні революції 1905 р., найбільш важливі етапи діяльності Каляєва, похід народу до царя 9 січня, розстріл цього походу та убивство Каляєвим 4-го лютого 1905 р. великого князя Сергія Олександровича.

В п'єсі є сцена, коли цар Микола диктує ад'ютантові нотатки в щоденник.

Актор, що грав роль царя, урочисто з достоїнством ходив від столика, де сидів ад'ютант, по одній і тій же лінії вздовж рамп, розмірено повільними кроками. Він робив від столу кроків 12-15, потім зупинявся на якусь мить, повертався навколо себе на одній нозі, начебто ухиляючись чи то від удару, чи від якоїсь загрози, раптом становився спиною до глядача, робив два кроки вправо/схоже на "ПА" в танці, а може на виконання військової команди/, знову ухилявся, робився якимсь непевним, навіть переляканим. Кожного разу він доходив до одного і тогож місця, начебто далі йти було небезпечно і знову продовжував йти до столика ад'ютанта. Так усю сцену.

Цей образний прийом /перетворення/ викликав у глядача цікаві асоціації. Текст сцени дуже невеликий / на 5 хвилин не більше/, за цей час актор, встигав кілька разів повторити свою мізансцену, що викликала багато асоціацій, емоційно загострювала сприйняття суті сцени, суть образу царя, як некчіми, маріонетки...

Ця режисерська знахідка його багатой і безмежної творчої фантазії завжди викликала оплески глядачів.

Сцена перетворювалась в тонку карикатуру.

Цей образний прийом/перетворення/ значно ширший ніж метафора. Метафора однозначна, в ній перенесена прикмета по схожості з одного явища на друге. В перетворенні немає такого перенесення тут відбулася заміна одної події /цар диктує ад'ютанту події дня/ другою.

Ця друга подія глибша за змістом від першої події /диктування царем щоденника/, вона поглинає першу. Глядач сприймає подію, але сприймає перетворену в іншому сценічному варіанті. Зміст перетвореної сцени, глядач формує в своїй уяві на підставі тих асоціацій, які викликає цей прийом...

Перетворення за вимогою О.С., повинно сприйматися органічно, "як в житті бачимо, що не видно де починається жест, де вступає в права емоція, а де слово і т.д." Поєднання окремих моментів життя дійової особи /царя/ відбувається послідовно логічно й органічно і не було ніякої невідповідності, яка б розбивала зосередженість глядача.

І якщо зустрічалися в роботі театрі такі перетворення, що були неограниченими в житті дійових осіб - в грі акторів, - то це треба віднести за рахунок недосконалості перетворень, а не як зразок втілення режисерських настанов і задуму.

У деяких виставах були іреальні перетворення /"Макбет"/, або надто складні, ~~безплідні~~ /частково в "Джиммі Хіггінсі"/, такі, що не могли викликати потрібних асоціацій у глядача.

І Ол.Ст. відчув це і говорив своїм режисерам/ і собі теж/, що від таких перетворень треба відмовитися!

{Ось другий приклад перетворення.} У п'єсі "Диктатура" куркуль видає заміж свою доньку Параньку за Гусака і святкує весілля. О.С. перетворює весілля в іншу подію. Власне, весілля відбувається, глядач бачить, що воно є, але сприйняття весілля відбувається, якщо можна так висловитись, на периферії уваги, в якусь мить та і то не самостійно, а разом з іншою подією, що створена на сцені режисером і акторами.

На всю ширину <sup>сцени</sup> стіл /це планшет/ вкритий аляповатою з українським орнаментом скатертиною, по краях столу з обох боків стоять, в ріст високі <sup>9/</sup> людини, дві величезні скульптури вельми огрядних тіток, наче випечених із пшеничного тіста, добре підрум'яненого. На столі-двоє чи троє також величезних поросят і таких же розмірів уся закуска та чотири "журавлі" /сулії/ самогону. Молоді, батьки і гості стоять за столом...

Ця сцена викликає безліч асоціацій. Це не стіл, а якась лад"я в широкому морі з піратами. Вони веселі, отчайдушні, заліхвацькі, такі, що їм море по коліна. Відбувається якийсь переможний наступ, згуртування сил, нахваляння. Кульмінацією цієї сцени є спів на весь світ піратського гімну "Ревела буря дощ шумел..." Вони співають гучно, сильно, згуртовано, поклавши руки один одному на плечі... Кожний з них одною ногою стоїть на 4-му планшеті, а другою на 5-му....

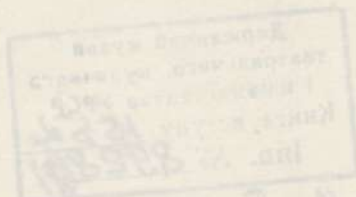
І раптом, під час співу, лівий кінець 4-го планшету піднімається вгору, а правий вниз, а у 5-го планшета рух нав-

паки, так, що обидва планшета утворюють літеру "X". Планше-  
ти під час співу то піднімаються, то опускаються, це щось  
схоже на ладню в морі, під час великого шторму... Начебто хви-  
лі її кидають і люди хиляться то на один бік, то на другий  
ось-ось зараз впадуть, перекинеться піратський паром. **И.**

4и "Плот" "Медузи"/Меріко/. Чи може земля під ногами у  
куркулів не твѣда... ще, ще і ще одна із можливих асоціацій,  
викликані цією сценою.

Глядач на кожній виставі / а я був на усіх / з захоплен-  
ням сприймав цю сцену, - побудовану відповідно до (суті) прийо-  
му - перетворення. Вона розширює суть авторової сцени, викли-  
кає у глядача істинно творчий процес - потік асоціацій, тим  
самим збагачує його і активізує.

НАЧАТО \_\_\_\_\_ 19 \_\_\_\_\_  
ОКОНЧЕНО \_\_\_\_\_ 19 \_\_\_\_\_



1919. 1. 4

© 1914