

Лариса Брюховецька

# ПРОДОВЖЕННЯ КУРБАСА. ЛЕСЬ КУРБАС І ЮРІЙ ІЛЛЕНКО

*„Я розпрощався з Курбасом у Харкові 1933 року, – думалося, навіки. Курбас загинув на Соловках. Але я зустрівся тепер з ним поновно і проти всяких сподівань. Зустріч відбулася проти ймовірностей географії, проти, здавалося б, ймовірностей історії. Але у згоді з закономірностями творчого духу. Можна було знищити Курбаса-особу. Показалося, що не можна було знищити того, чим він запліднив мистецтво».*

Юрій Шевельов



Кадр з фільму «Вечір на Івана купала». Режисер Юрій Ілленко. 1968.

Історія мистецтва знає збіги і схожі мистецькі явища, що виникають незалежно одне від одного. Звичніше, якщо такий збіг відбувається в один і той же час, але якщо в різні часи? Які незримі механізми в цьому випадку вступають у силу?

Поштовхом для заявленої теми стало висловлювання Юрія Шевельова у його статті «Зустріч з «Березолем», де він підкреслив тождність в режисурі Леся Курбаса та Юрія Ілленка, об'єднавши їх спільним творчим методом, під назвою ПЕРЕТворення.

Тлумачення цього методу можна знайти у працях дослідників Курбаса. Пошлюся на Михайла Верхацького – в об'єднанні «Березиль» він записував думки Курбаса про театр, робив за вказівкою Курбаса виписки з його режисерського щоденника. У 1960-х роках, коли після реабілітації Курбаса колишні березильці взялися готувати спадщину свого Майстра для публікації, Верхацький висловлював побоювання, що у терміни Курбаса, в тому числі в «перетворення», кожен вкладає свій зміст, не заглиблюючись у суть. У листах до березильців Василя Василька та Валентини Чистякової, надрукованих у цій книзі, Михайло Верхацький пише, що хотів би якнайточніше донести до своїх сучасників суть Курбасової теорії. Про це йдеться у книжці «Михайло Верхацький. Дні і праця. Листування. Спогади сучасників», виданій до його сторіччя. Там же, у статті «Хай не зупиниться річка», його учень, режисер і актор Микола Мерзлікін, який утілював настанови свого вчителя, розкриває значення цього терміну у викладі Верхацького:

«Курбас вимагав оволодівати цією природою перетворення, тобто мислити сценічними образами і творити з них ролі і вистави.

М.П.Верхацький залишив нам визначення Курбасом суті перетворення так:

«Це поетичне відображення ідей і змісту драматичного твору, окремих його сцен або дійових за змістом, завершених уривків життя персонажів у якісно новому, сценічному виявленні. Цього дійового, емоційного сценічного виявлення (перетворення) можна досягти різноманітними театральними засобами і прийомами або й сукупністю засобів і прийомів, метафорами, алегоріями тощо. Справжні перетворення – завжди глибокі за змістом, яскраві за формою, різноманітні й своєрідні, зумовлені конкретним матеріалом п'єси й творчою індивідуальністю митців сцени. Перетворення є щоразу новим оригінальним виявом, новою знахідкою. Канони, догми і рецепти несумісні з перетворенням».

І, говорячи про вистави Курбаса, Мерзлікін продовжує: «Безліч прикладів перетворень, що викликали у глядачів цікаві асоціації,

оповідав нам професор. Бо сила образної концентрації вражала глядача своєю глибиною і вишуканістю. Синтезована єдність усіх компонентів театральної виразності в режисерських руках Курбаса створювала необхідну і бажану йому мізансцену.

Зрозуміло, що за такого єднання сцени і глядача відбувається ідеальний контакт у видовищному процесі<sup>1</sup>. Реального факту продовження творчості Курбаса в наш час ні Мерзлікін, ні інші учні Верхацького не наводять.

1979 року виставу «Кавказьке крейдяне коло» театру ім. Шота Руставелі в режисурі Роберта Стуруа показували в Києві. Вона мала sensationний успіх. Але у відгуках про виставу ніхто не згадав Курбаса і його театральної мови. Це зробила людина, любов до театру якій прищепив саме «Березиль» і яка, будучи театроманом, уважно відстежувала розвиток світового театру. Маю на увазі жителя Нью-Йорка, видатного українського мовознавця Юрія Шевельова, який народився і до війни мешкав у Харкові, дивився там вистави, про що написав дуже цікаву статтю-спогад «Лесь Курбас у Харкові». Є в нього ще одна стаття – «Зустріч з «Березолем», приводом до якої і слугувала згадана грузинська вистава «Кавказьке крейдяне коло», яку Шевельов переглянув у серпні 1979 року на фестивалі в Единбурзі і яка там також стала справжньою sensationю. Шевельов згадав, що цей грузинський театр на початку 1930-х, як і «Березиль», належав до п'ятірки найкращих театрів на теренах СРСР, але його керівника Ахметелі, як і Курбаса, було репресовано. Шевельова найбільше вразило те, що сучасна грузинська вистава «зовсім, категорично, доглибно вільна від приписів «соцреалізму» і шаблонів провінційного своєю істотою сталінського і післясталінського радянського театру, що це вистава новаторська, відважна, революційна і в цьому сенсі перекидає місток до осягів театрів різних націй, утримуваних в межах Радянського Союзу, театрів двадцятих років»<sup>2</sup>. Юрій Шевельов побачив у ній творче продовження тогочасних пошуків і стверджував, що вона є ближчою не так до традицій Ахметелі, як до традицій Курбаса. На конкретних фактах Шевельов показує подібність стилю і творчої манери постановки Стуруа і Курбаса – одна із спільних рис – «театр не намагається відтворити життя. Його інтонації й жести умовні. Настанова на те, щоб театр (...) не ілюстрував літературний твір, а щоб говорив своєю мовою театру як такого. І публіка тут, – додає він, – виступає співтворцем, дарма що лишається на своїх місцях»<sup>3</sup>.

Як приклад протилежного – ілюстративного театру – Шевельов згадує виставу «Марні зусилля любові» за Шекспіром у канадсько-

му Стратфорді: «Вона не збагатила тексту, — пише він, — не захопила глядача, лишаючи його в стані, близькому до того, що Хвильовий називав роздериротазівотністю». Але, виявляється, що Стратфордський театр — один із найкращих «на яловому тлі пустопорожнього американсько-канадського театру, де актори так чудово витренувані, але на штампи».

Кінорежисер Юрій Ілленко, як відомо, не мав стосунку до жодного з учнів Курбаса, за винятком актора Дмитра Мілютенка, якого зняв у головній ролі в своєму режисерському дебюті «Криниця для спраглих». Закінчив ВДІК у Москві і після блискучої операторської роботи у «Тінях забутих предків» став кінорежисером, принісши в українське кіно високу культуру зображення. Після «Криниці для спраглих», яку було заборонено, 1968 року він створив фільм «Вечір на Івана Купала» за Гоголем. Про високу концентрацію образності фільму відразу заговорили в колах шанувальників кіно (статті Миколи Бажана, Івана Драча), розголос вийшов за межі України і СРСР. Фільм дуже хотіли взяти на МКФ у Венецію, але влада не дозволила, очевидно, будучи незадоволеною яскравою національною визначеністю фільму та його небажаними історичними алюзіями. Мотивуючи тим, що глядачі не розуміють фільму, його взагалі зняли з екранів.

Прорвався він за кордон через 20 років і побував на МКФ у Сан Франциско та інших містах світу. Чимало відгуків на фільм з'явилося в американській пресі. Переглянув цей фільм і Юрій Шевельов. Він виявив його подібність з тим, що в 20-х роках робив у театрі Лесь Курбас. Через десять років Шевельов у постскрипті до статті «Зустріч з «Березолем» зазначив: «Як міг я знати, що коли я писав цей нарис, уже існував фільм Юрія Ілленка «Вечір на Івана Купала», що його цензори з яловими душами зховали були в неприступних сейфах київської кінофабрики і не пустили до глядача. А був він вибухом режисерської енергії, вигадки і буянства образів і кольорів, вибухом, що тільки тепер відкрився зорам і душам глядача (...) Фільм не імітує, не цитує поодиноких засобів Курбаса, але є в ньому три вирішальні складники, що кореняться в Курбасовій традиції, що становлять її суть: не повторення і не відтворення життя, а його ПЕРЕТворення; перетворення засобами конденсованої театральності (як це сказати для кіна — кінарності?); філософський (у випадку Ілленка — історіософський) зміст кожного образу, кожного деталю, коли глядач мусить співмислити й самостійно мислити, фільм живе Курбасовим, творчим пафосом, його традицією вічного розриву з традиціями. Дух Курбаса, істотні риси його стилю, методу й погляду на мистецтво ожили, отже, десь 1969 року, коли Ілленко робив свій фільм. І сьогодні фільм і Ілленко живі й дивляться в майбутнє»<sup>4</sup>.

Юрій Ілленко не бачив вистав Курбаса. Йдеться про близькість типологічну, жодною мовою не про прямі впливи чи про запозичення окремих якихось елементів. Та все ж збіг естетики й поетики не випадковий. Треба думати, що спільними були джерела, з яких випливали природа Ілленкового фільму. Природа українського національного видовища, в основі якого — давні традиції вертепу, народних дійств, звичаїв. Йдеться також про новаторство, відкритість до пошуків нового, збагачення власної творчості найновішими світовими досягненнями. Збереження національної своєрідності й здатність розширювати мову свого мистецтва, спираючись на образи, закладені в архетипах. Саме цим і пояснюється спорідненість між виставами Курбаса та фільмом Юрія Ілленка, що повторилася в Україні через 40 років.

Очевидно, метод, який у Курбаса дістав назву перетворення, животворний і плідний. Він час від часу повертається в Україну у творчості найталановитіших її митців.

Віталій Юрченко

# ДОВЖЕНКО

## СТАЛІН

Починати доведеться зі Сталіна, бо саме він ініціював подію, про яку піде мова далі.

31 січня 1944 року відбулося засідання Політбюро ЦК ВКП(б). Можна сказати, що було воно розширене, бо на нього запросили ще й діячів культури.

Заради чого ж зібралося таке поважне товариство? Йшла війна, і країна жила тим, що відбувалося на фронті. Але не воєнні справи зібрали всіх цих людей у Кремлі. Військових не покликали.

Мало відбутися обговорення кіноповісті Олександра Довженка «Україна в огні». Автор був присутній, а разом з ним інші представники української літератури. 1944-й рік — це рік 10-ти знаменитих сталінських ударів, коли мала бути звільнена від німецько-фашистських загарбників уся окупована територія Радянського Союзу. Після першого удару було ліквідовано лінградську блокаду, а в результаті другого, третього — визволено Україну. Отже, треба було, мабуть, очікувати генеральних настанов вождя про завдання літератури і мистецтва у житті визволеної України.

Але перші ж слова Сталіна поставили все з ніг на голову, або, навпаки, з голови на ноги. Це вже кожен з присутніх вирішував для себе сам. Сталін з перших же слів звинуватив Довженка у ревізіонізмі. Автор, мовляв, ревізує ленінізм, ревізує політику партії в основних, корінних питаннях. Кіноповість містить грубі помилки антиленінського характеру, вона являє собою відвертий випад проти політики партії.

Це був вирок. З Довженком усе зрозуміло. Про подальшу творчість можна було навіть не думати. І за менші провини людей позбавляли життя. Саме у чомусь подібному звинувачував Сталін своїх друзів по партії, коли вирішував, що вони будуть заважати йому у будівництві вимріяної соціалістичної імперії.

Кожен із присутніх після цих слів думав про себе. Берія почувався майже спокійно. Він вирішив, мабуть, що перший допит Довженка проведе особисто. Ворошилов, Маленков і Молотов розуміли, що від них очікуватимуть конструктивних пропозицій. Хрущову було важче. Адже Довженко читав йому свою кіноповість, і Хрущов схвально поставився до неї. Він розумів, що Берія може «потурбуватися» і про нього.

Бажанові, Корнійчуку та Рильському залишалося тільки покласти на долю. Бо вони також високо оцінили «Україну в огні». Коротше кажучи, всім усе було ясно, та Сталін продовжував. Він уважно прочитав кіноповість і зараз демонстрував присутнім свою залізну логіку та феноменальну пам'ять. Кожне звинувачення супроводжувалося прикладами з літературного тексту. (Хоча цитати з кіно-

<sup>1</sup> Микола Мерзлікін. Хай не зупиниться річка. // Михайло Верхацький. Дні і праця. Листування. Спогади сучасників. К. — Проза. — 2004. — С. 195.

<sup>2</sup> Юрій Шерех. Зустріч з «Березолем». // Юрій Шерех. Третя сторожа. К. — Дніпро. — 1993. — С. 552.

<sup>3</sup> Там само. — С. 554.

<sup>4</sup> Там само. — С. 560.