

**Наталія Єрмакова**  
кандидат мистецтвознавства

## МИСТЕЦЬКА ДОЛЯ І ДОЛЯ МИСТЕЦТВА. ЧАСТИНА ДРУГА

### Березільські кінорефлексії

**Анотація:** Стаття присвячена взаємозв'язку Мистецького Об'єднання «Березіль», керованого Лесем Курбасом, із кіноорганізаціями України першої половини 1920-х рр. Зауважуються різні форми «кіноадаптації» окремих представників березільської театральної школи до кінопроцесу, який головним чином реалізувався на Одеській кінофабриці ВУФКУ. Аналізується дискусія щодо участі МОБу в кіновиробництві. Всі ці процеси розглянуто як передумова майбутньої роботи Майї Симашкевич в українському кіно кінця 1920-х — початку 1940-х років.

*Ключові слова:* Лесь Курбас, Вадим Меллер, Майя Симашкевич, формування березільського кінодосвіду.

У сезоні 1927–1928 років закінчилася березільська кар'єра Майї Симашкевич. Отримавши пропозицію «оформити один з фільмів Одеської кіностудії», вона «з власливою їй енергією взялася за вивчення специфіки кіно і техніки побудови декорацій, кінооптики та ін. Через деякий час М. Симашкевич стає кадровим кінематографістом» [1, с. 6].

Життя вимагало неабияких зусиль для розв'язання задач, з якими вона раніше не стикалася. На успішну адаптацію до інакшої творчої та виробничої ситуації годі було сподіватися без опанування нових технологій.

Крутий поворот долі гранично загострив проблему її внутрішнього налаштування і водночас вияскавив роль березільської практики в її мистецькому становленні. На новому шляху М. Симашкевич опинилася не такою вже «кінонеозброєною», власне, як і решта березільців, яким випало випробовувати долю в кіно. Недаремно ж їх сформувало Мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ), створенням якого Лесь Курбас рішуче змінював увесь український культурний ландшафт.

Поміж багатопрофільних станцій та комісій МОБ (1922–1926 рр.) знайшлося місце і для фоно-, фото- і кінолабораторії, очолюваної майбутнім кінооператором світової слави — Д. Демущьким. Досить симптоматичною виглядає (документально поки не підтверджена) версія Ю. Бобошка, що «...в час створення МОБу, в складі його підрозділів передбачалася організація власної кіностудії» [2, с. 106–107]. Втім, березільська увага до кіно тим не обмежувалася і остаточно ніколи не згасала, даючись звнаки, як тоді казали, «по всьому театрофронту».

Взяти хоча б їхній часопис «Барикади театру» (1923–1925) — щедрий на висвітлення різних кіноподій у широкому спектрі форм літературної подачі. Вже на шпальтах першого числа знаходимо кілька таких матеріалів. Зокрема, привертає увагу допис «Чума», презентований як «...уривок свіжо отриманий з-за кордону фільми в писаній формі Вальтера Газенклевера (один з найвидатніших німецьких експресіоністів). Фільма в українському перекладі буде видана нашою редакцією в найближчому часі» [3, с. 6]. Поруч — білий вірш режисера-лаборанта С. Бондарчука «Чарлі Чаплін», задекларована декларація творчої солідарності автора з американським митцем:

— Чарлі, який перекида догори ногами загально прийняте розуміння «психології», «гри», «естетики» і т. п. і т. п...

Людина і кіноапарат. Не поза перед екраном, а праця двох механізмів поруч: кіно-машина і кіно-актор.

Декорації — к чорту.

Грим? — за ними ж.

Убрання — постійний бриль.

Реквізит — ціпок. Покаже все.

— Природність, вивчення, виховання, знання, уміння, точність.

Чаплін дає початок школі, кидає формули. Школа розгортає їх, популяризує.

Чаплінізм.

Наслідують...

Пристосовуються...

Нам сьогоднішні фільми Чапліна потрібні дуже [4, с. 12].

За кілька сторінок, ніби в унісон із цими рядками, ще один режисер-лаборант, Ф. Лопатинський, анонсує власний дебют «Нові йдуть» (1923) як «грандіозну трюкову фільму» (!). Текст — декларація у дусі гасел, заяв, маніфестів, характерних для авангардного мистецького середовища: «Принцип постановки? Про це можна б сказати у чотирьох словах: точність, ясність, організованість, економіка... А ширше — це кінофільма» [5, с. 10].

Не знехтували «Барикади театру» й кінохронікою, сповіщаючи про «зйомки російської казки “Мороз, Червоний ніс”. Як цю, так і інші короткі дитячі картини ставить і знімає А. Желябужський» [6, с. 19]; про широкомасштабний агіт-тур (майже сорок міст) «Севзапкино» з показом власної кінопродукції («Теорія Ейнштейна», «Версальська угода», «Дипломатична таємниця»). Навіть трудові будні Голівуду потрапили на березільські шпальта: «Мері Пікфорд, режисер Гріффіт, Фербенкс і Чарлі Чаплін розійшлися з одним із Трестів за заробітню платню і зорганізували власне підприємство» [6, с. 19].

Окремо представлені київські новини познайомили читачів із заснуванням нового кіноосвітнього закладу й початком «лекції на кіно-факультеті театральної майстерні ім. Г. Михайличенка. Прийнято коло 80 душ студентів по командіровках профспілок, комнезамів та інш. пролеторганізацій» [6, с. 15]. (Невдовзі цей осередок увійде до складу Київського музично-драматичного інституту ім. Миколи Лисенка. Нині історію цього процесу досліджує Р. Росляк, допомагаючи зрозуміти логіку формування одного з етапів поставання національної кіноосвіти) [45].

Варто нагадати: саме у театральному відділенні Центростудії, керованій М. Терещенком — учнем Леся Курбаса ще з часів Молодого театру — Центростудії, згодом перейменованої на Театр ім. Гната Михайличенка, у 1921 році відбувся акторський дебют М. Симашкевич [46, с. 181–219].

Увесь час існування часопису, який, на жаль, невдовзі «сконав», мобівці не полишали кіно увагою. Режисер-лаборант В. Василько згадував: «...лежали в друкарні подальші номери журналу “Барикади театру”, бо не було грошей на кліше. Я запропонував позичити кліше в журналі “Глобус” або в “Новій громаді”... Другого виходу не було. З цими кліше, хоча й блідо, але вийшли останні номери. На цьому існування журналу “Барикади театру” припинилось» [7, с. 236].

Принциповим лишається питання кінопріоритетів лідера МОБу. Зараз хіба що відомо про його особливу увагу до Е. Янінгса. Стосовно Л. Гіш, то тут усе пояснюється участю актриси у фільмах Д. Гріффіта, який незмінно викликав підвищений інтерес у Леся Курбаса. Врешті, його самого із цим велетом американського та світового кінематографа колись порівнював одеський кіносценаріст і завліт ВУФКУ 1920-х — 1930-х років С. Радзинський (псевдонім Уейтінг) — батько відомого сучасного письменника Е. Радзинського.

Втім, найвищий щабель у кіноієрархії Леся Курбаса належав Чарлі Чапліну. Його український режисер надзвичайно цінував за «особливу логічність дії», переконливе розкриття характеру, якого б парадоксального вигляду це не набувало. Неприхований захват мистецтвом великого актора позначився на практиці березільського лідера, головним й незаперечним свідченням чого стала постановка «Джиммі Гігінса» за Е. Сінклером (1923).

З моменту появи на сцені головного героя (його у чергу грали А. Бучма та Й. Гірняк) — невисокого на зріст, в одязі ніби з чужого плеча (комбінезон — мішкуватий, чоботи — завеликі) — здавалося, що на український кін прямо з американської «комічної» потрапляв дещо пролетаризований молодший брат чапліновського волоцюжки. Близькість березільських Джиммі до знаменитого кіноперсонажа була надто очевидною, щоб поява в день прем'єри вірша «Чарлі Чаплін» С. Бондарчука не виглядала наперед спланованою акцією. Недвозначний «натяк» на це знаходимо у наступних рядках:

Нові ідуть.  
І Курбас...  
Мейєрхольд.  
І... Чаплін...  
Чарлі Чаплін. Так природно.  
Що? Талант? Пророк? Чи геній?» [4, с. 11].

Нарешті, в образній матерії вистави «Джиммі Гігінс» режисер вперше застосував кіномову, поклавши початок використання кіно для побудови драматичної дії. Тут доречно згадати про коментарі Леся Курбаса газеті «Більшовик», де зауважена різниця між театральним кінопоказом та використанням кіно як органічної частини сценічної дії. Йдеться про сукупність усіх кінообразів у «Джиммі Гігінсі», що розглядалися «як момент і зовнішньої і внутрішньої дії, заміни зоровим слухового, механічним — органічного» [8].

Очевидно, що одна з провідних ролей у «щепленні» кіно театральній дії належала художнику цієї вистави — В. Меллеру. Час зберіг для нас окрім кількох фотографій «Джиммі Гігінса» ще й короткий опис сценічного простору, який залишив один з виконавців центральної ролі — Й. Гірняк: «На чорному фоні сценічного простору, посередині, на другому плані був щит у висоту вище чоловічого зросту, у ширину трьох метрів. Увесь щит заклеєний афішами вистави «Джиммі Гігінс». У глибині сцени з правого боку розміщені сім квадратних площадок, ніби трибуни різної висоти. На кожній площадці ніби стовп чи антена. Площадки з трьох боків огорожені бар'єрами. На них треба підніматися східцями. По тому ж правому боці сцени великий станок від першого пляну до третього, високий на два зрости людини, теж із стовпом, на якому прикріплений білий квадратний екран. У відповідних сценах він може служити вітрилом корабля, його можна теж згорнути, щоб звільнити всю площадку, на якій відбуваються сцени. З лівого боку, на задньому плані розвішені полотнища, що символізують прапори воюючих держав у 1-ій світовій війні. По середині авансцени низький невеличкий станок, що його можна було легко пересувати з місця на місце, залежно від потреби» [10, с. 175–176].

Керівник макетної майстерні зробив можливим раніше у театрі неможливе, завдяки чому кінозображення підхоплювало й продовжувало драматичну дію: в епізоді вибуху на заводі стрімкий біг Джиммі на екрані зупинявся вже безпосередньо на сцені, а його гримаса жаху завмирала на крупному плані кінокадру (цьому прийому більше як через тридцять років Празький театр *Laterna Magika* та його засновник Йозеф Свобода значною мірою завдячать світовим визнанням). Або — сходження солдатів на корабель та його відплиття дотепно комбінувалося поєднанням руху людей, які піднімалися на станок-трап, та руху зависи,

створюючи разом із кінозображенням ілюзію відходу пароплаву від пірсу. Зняті «під хроніку» напівобморожені солдати продовжували на сцені пантомімічно проживати ті самі стани і ситуації. Справжня кінохроніка створювала паралельний сюжет драматичній сценічній дії — зображувала реальні епізоди підготовки до війни у Росії та Німеччині.

У винятковому семантичному розмаїтті «Джیمмі Гігінса» засобам кіномови належала структуроутворююча роль. Це стосувалося й технологій акторської гри. Лесь Курбас наполегливо вимагав віртуозності від виконавців. Інакше навряд чи такий особливий глядач, як О. Мандельштам, сказав би про А. Бучму в «Джиммі Гігінсі»: «...грає так, що мороз йде поза шкірою» [9].

Потроєну режисерську прискіпливість до кожного сценічного руху, жесту жорстко вмотивувала специфіка будови вистави та ролі: і Й. Гірняк, і А. Бучма «...були зобов'язані дотримуватись одного ритму й руху, встановленого режисером, одного рисунку жесту й одного інтонаційного звуку слова, бо найменше відхилення від режисерської партитури руйнувало всю симфонію видовища і дуже складні синхронізовані компоненти цієї вистави: перехід персонажів із сцени на кіноекран, моментальне переміщення Джиммі з одного середовища персонажів і місця дії у друге тощо» [10, с. 178].

Й. Гірняк згадував насамкінець і про фінальну сцену вистави, коли через тортури Джиммі божеволів і починав марити. У цю мить герой хапався за мотузку, «яка моментально переносить його на середину сцени, де на авансцені є маленька площа, оточена гуртом людей. Він опустився в інші часи, в минуле... Люди у темряві, чути тільки їхні голоси: “Джиммі, 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 Джиммі відчувається яскраве усвідомлення дійсності. Шнур перекидає його знову на станок. Знову допит, але Джиммі уявляє собі, що він покинув своє тіло, його немає. Тільки думки його доносяться від гурту людей у темряві» [10, с. 183].

Важко тут не помітити ознак кінонапливу, транспонованого для сцени Лесем Курбасом та В. Меллером. Про використання цього суто кінематографічного засобу у виставі «Секретар профспілки» (1924) за Л. Скотом (підготовлена Борисом Тягном під керівництвом Лесея Курбаса) писав відомий український кінодіяч, а о тій порі молодий березілець О. Перегуда: «в одній з масових сцен... Курбас застосував кінематографічний прийом — наплив. Це значно посилило динаміку масовки й надало їй узагальнюючого змісту. Сцену “на ура” прийняли на репетиціях, а потім і глядач на виставі» [11, с. 185].

Ці рядки автора «кінотексту» вистави мають особливу вагу. Він був переконаний: саме з «Джиммі Гігінса» розпочалася березільська «кіноісторія», включно з оволодінням специфічними кінотехнологіями. «Про це красномовно говорять кінематографічні епізоди, які Курбас вставив у драматургічне тіло “Джиммі Гігінса”, вперше використавши кіно як засіб експресивного діяння на театрі. У цих уривках, епізодах вражають монтажні стики кінематографічних і театральних сцен і усвідомлена тривалість монтажних кусків, не кажучи вже про суто кінематографічну мізансценіровку, побудову дії тощо» [11, с. 178].

Фізичне та духовне життя Джиммі на кону «Березоля» уривалося несподівано: змучений, самотній він раптом починав чимдужче сміятися. За кілька літ трагічним, моторошним сміхом закінчиться життя іншого знакового березільського героя — Малахія Стаканчика («Народний Малахій» М. Куліша, Лесея Курбаса, В. Меллера). А ще за два роки, вже на кіноекрані, захлинетесь у пароксизмі божевільного реготу німецький вояк А. Бучми в експресіоністично бездоганному образі з «Арсеналу» (1929) О. Довженка (оператор — березілець Д. Демуцький).

Винайдена у Театрі Леся Курбаса «формула сміху» як знак біди стає трагедійним виразом екстатичної напруги. Її піднесеність і мистецька відчайдушність образного виразу збуджували у глядача гостре співчуття людині. Така «формула» в українській театральній та кінокультурі остаточно ніколи не щезала, запобігаючи нищенню універсальних етичних цінностей в національному мистецтві, нищенню, для якого майже невідворотному в часи панування догм соціалістичного реалізму.

Від середини 1920-х взаємовплив театру і кіно в Україні помітно зжавішає. Особливо інтенсивно діяв «Березіль», а найдужче поміж усіх березильців — Леся Курбас та Ф. Лопатинський. Останній в «Нові йдуть» (за «Оповіданням про Аку та людство» Ю. Зозулі) застосовував як циркові так і кіноприйоми, посівши в Україні одне з чільних місць поміж послідовних adeptів синтезу різних мистецтв у драматичному театрі. Саме березильське походження актуалізувало потяг до міжвидових запозичень та їхніх трансформацій. Недаремно фокусом його творів часто є трюк. На ньому Ф. Лопатинський будував дію, що зауважувала критика, сповіщаючи про створення вистави «ексцентричним трюковим методом» [12]. Трюк — модуль образної матерії його першого спектаклю, охрещеного самим автором як «кінофільма».

Згадка в одній із рецензій про «яскраву чаплінаду» підтверджує нериторичність визначення Ф. Лопатинського. Ім'я Чапліна постає в контексті вистави закономірно — і з точки зору її художнього змісту, і з точки зору березильського «табелю про ранги»: посилення на Чапліна звучало в їхньому колі постійно (Леся Курбас завжди згадував про американського актора, коли хотів навести приклад найвищого рівня майстерності).

Відгукуючись на режисерський дебют учня, лідер Об'єднання найбільше тішився використанням нових технологій, чия роль у розвитку української сцени важко переоцінити: «Економно. <...> Глибоко і шляхетно. Велике почуття міри. Точність. Режисер як органічний конструктивіст не любить “малої режисури”. Він увесь у кістяку спектакля... Ритмічно спектакль крайно переконуючий. <...> Певне зловживання темнотою. Проте місцями вона навіває трепет. <...> Початок 2-ої дії по яскравості замислу мало знайде собі рівних у сучасній режисурі. Прегарно використані слухові фони. Трюки живі» [13, с. 10].

Зважаючи на особливі вимоги до середовища трюкової вистави, В. Меллер створив простір без будь-яких інших ознак, окрім функціональності. Так постав один з найортодоксальніших зразків театрального конструктивізму в березильській практиці, що в оцінці Д. Чукіна виглядало наступним чином: «...конструкції “Нові йдуть” побудовані на легко захоплюваних, однонастрійованих ритмах, створюючи враження суцільності» [14].

Йдеться про лаконічну й виразну споруду «з непофарбованих дошок і рейок, що нагадувала кількаплиновий ешафот, з драбинами й кількома площадками. Із задньої стінки сцени проходила через ту конструкцію сталеві линви, через усю залу глядачів аж до балкона другого поверху. З цього поверху підіймалася мотуз'яна драбина до четвертого поверху (гальорки). З правого боку з гальорки була протягнена така ж линва до конструкції на сцені. Із стелі залу глядачів висіла трапеція — поміж канделябром у центрі залу і порталем сцени. Трапеція була прив'язана до бар'єра гальорки з лівого боку» [10, с. 166].

У засобах дієвого «опанування» такого сценічного простору відчувалися резонанси кінодетективу. І тут і там дію, по суті, утворювали: трюк, гет, атракціон.

Впливи популярного кіножанру на акторську техніку, прийоми побудови сценічного образу відбиті в споминах Й. Гірняка — виконавця однієї з головних ролей. Йдеться, приміром, про мізансцену, коли його персонаж, ухопивши пристрій над «...найвищим станком конструкції, пролітає понад головами глядачів через усю залу аж до балкона другого поверху. Тут по звисаючій мотуз'яній драбині підійма-

ється до гальорки. По бар'єрі гальорки пробігає лівим боком залі 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” [10, с. 166–167]. (Д. Фербенкс, чие ім'я досить часто лунало у березільських колах, міг бути приємно враженим вправністю українських колег.)

Київську публіку захоплювала барвиста суміш політики, цирку та кінематографу, чого, власне, домагався режисер, вдаючись не лише до різних стилістик, а й видів мистецтва. Формальні пошуки виявилися такими інтенсивними, що один з рецензентів припустив можливість поставання «нового напрямку в українському театрі — яскравого ексцентризму» [15].

Роботам Ф. Лопатинського — гарячого прихильника авангарду — дуже пасували слова видатного історика театру Олександра Кислія про виключну роль конструкцій у видовій еволюції театру, коли «гіпертрофія темпу й бажання захопити в одній виставі таку силу подій, що їх вистачило б на три спектаклі, примусило театр подати руку кінематографу» [16, с. 43].

З огляду на цю тезу О. Кислія, не випадково видається присутність у переліку вистав відповідного спрямування дебютної роботи М. Симашкевич і В. Шкляєва — «Пошились у дурні» в режисурі Ф. Лопатинського.

Але найдужче кіновпливи відбилися на постановках цієї пари, здійснених у співпраці з Б. Тягном («Жакерія», 1925), а особливо — Лесем Курбасом («Напередодні», 1925; «Пролог», 1927).

Важко проігнорувати той факт, що прийомами розбудови сценічної дії учні Леся Курбаса та В. Меллера оприянили, фактично, сценографічні підходи. Припускаю: монтаж, наплив, винахідлива гра світла і тіні (фактично, світлові декорації) тощо — не лише ефективно стимулювали сценічну дію в конкретних виставах, а й позначали момент вкорінення сценографічних ідей в українському драматичному театрі. І я не бачу вагомих причин відхилити можливість впливу кіно на цей процес в означеному місці й у зауважений час.

На культивування подібних прийомів мав великий вплив кіноекспресіонізм. Тож недаремно постановкою «Напередодні» та «Прологу» М. Симашкевич та В. Шкляєв виявили неабияку обізнаність у цьому предметі, що закономірно, зважаючи на визначальну роль експресіонізму й конструктивізму в березільському мистецтві. Йдеться ж бо про естетичні домінанти просторового (і не лише) рішення більшості їхніх вистав першої половини двадцятих років, про домінанти актуальні й довший відтинок часу.

Взагалі, принципи авангардної культури найпотужніше позначилися на режисерському письмі Леся Курбаса: у діапазоні від «Газу» Г. Кайзера (1923) і «Макбета» В. Шекспіра (1924) до «Протиґазів» С. Третьякова — автора, до якого тяжіли і Вс. Мейерхольд, і С. Ейзенштейн. Про постановку останнім «Протиґазів» у Театрі Пролеткульту Г. Козинцев писав: «Він здійснював кожну роботу, навіть не встигаючи її як слід обдумати, і йшов уперед. “Протиґазів” (п'єса С. Третьякова) грали вже прямо у цеху газового заводу. Спектакль не народився. Народився великий кінематографіст» [17, с. 165].

Зі свого боку, С. Третьяков, аналізуючи творчість С. Ейзенштейна початку 1920-х років, окремо виділив гострий інтерес режисера до ідеї «соціального ефекту», яку конче важливо було «...справити на аудиторію. Його матеріал — аудиторія в най-

ширшому розумінні слова... Від прогнилого болота шарлатанства, жрецтва та знахарства — до нових форм режисури, що межують із соціальною інженерією <...> ось шлях режисера нової формації; від абсолютного схиляння перед стихійним натхненним характером творчості до, по можливості науково обґрунтованої, складної роботи по формуванню соціальних емоцій» [18, с. 541]. Схожими словами можна, до певної міри, характеризувати й окремі роботи Леся Курбаса тих літ.

Прагнення впливати на аудиторію, зауважене С. Третяковим, зближувало обох режисерів. Натомість розмежовувала різниця в розумінні призначення цього процесу.

Для С. Ейзенштейна багато важив «вплив» як вираз прямої дії. Щодо Леся Курбаса, то він, декларуючи існування і «театру впливу», і «театру вияву», з роками все відчутніше віддавав перевагу останньому. Це з одного боку. А з іншого, естетична природа «фокусу» його художньої ідеології — «перетворення» — вимагала, насамперед, цілеспрямованого стимулювання асоціативних процесів у глядача. Все решта — було результатом, а не метою чи засобом режисерських зусиль.

Втім, коли згадуєш про театральну долю твору С. Третякова, важко не помітити: кінематографічна кар'єра лідера МОБу також розпочалася після постановки «Протигазів». Але для українського режисера кіно лишилося відгалуженням загальної березільської справи, відповідно до чого він будував власні плани.

По закінченні сезону 1923–1924 рр. і «харківсько-полтавських» гастрольних жнив Лесь Курбас до кінця січня 1925 року працював на одеській кінофабриці ВУФКУ, полишивши замість себе Ф. Лопатинського, як то кажуть, на хазяйстві. Перебіг тих подій досить чітко окреслив їхній свідок і учасник Й. Гірняк: «Під час нашого перебування у Харкові Комісаріат освіти і дирекція одеської кінофабрики затратили чимало часу на те, щоб намовити Леся Курбаса зафільмувати кілька кінокартин із своїми акторами. На думку ініціаторів, був уже найліпший час, щоб і ця установа почала “українізуватися”. По довгій надумі Курбас рішив включити і цю ділянку в русло мистецьких зацікавлень “Березоля”. Отож він зобов'язався поставити за чотири місяці три короткометражні фільми: “Вендетта”, “Макдональд” і “Арсенальці”. <...> За два тижні повинні закінчитися біля Вінниці “натурні” зйомки фільму “Вендетта”, після чого група з Курбасом на чолі переїде до Одеси, де буде зніматися решта початого фільму і два наступні — “Макдональд” і “Арсенальці”» [10, с. 206].

Усі фільми — короткого метру, про що колишній березілець, а згодом відомий кінорежисер Х. Шмаїн з гіркотою говоритиме: «Керівники ВУФКУ не зрозуміли, що Курбаса треба використати для створення великої картини. Фільм “Джیمмі Хіггінс” був доручений не йому, а кінорежисерові Тасіну, старому професіоналу. Картина вийшла досить посередньою, незважаючи на те, що головну роль у ній виконував Бучма» [19, с. 141].

У зйомках курбасівських фільмів брали участь лише березільці: А. Бучма, Й. Гірняк, В. Василько, П. Долина, О. Перегуда. С. Шагайда, Г. Бабіївна, В. Чистякова, Н. Пилипенко, Н. Титаренко. Художником усіх трьох кінокартин був В. Меллер<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Припускаю: у «Вендеті» задовольнилися лише ескізами гримів і костюмів, уявлення про які дають рідкісні віцілілі фото. Павільйонів для неї не будували, а натуру підшукали з огляду на паралельні кінозйомки оператора Б. Завелева. Для «Макдональда» В. Меллер власноруч робив макети архітектурних споруд Лондона та Парижа. Втім, вони могли розділити долю макетів березільських вистав, які не збереглися. Стосовно «Арсенальців» — намагання надати зображенню вигляду кінохроніки могло мінімізувати роботу художника й не передбачати, приміром, ескізів середовища. Допомогти встановити істину можуть неатрибутовані твори зі спадщини В. Меллера, що чекають на свого дослідника.

Зазвичай Лесь Курбас одночасно однією справою не обмежувався. І цього разу йому довелося паралельно готувати гурт режисерів-дебютантів до прийдешнього сезону. Словами Й. Гірняка: «...Пізньої ночі він повертався до Одеси на фабрику, щоб раненько, як тільки сонце освітило територію ВУФКУ, зайняти свою позицію біля кіноапарату» [10, с. 209]. Учні: П. Береза-Кудрицький, Б. Тягно, Х. Шмаїн — щодня чекали на нього на 14-й лінії Фонтану. Цей життєвий сюжет В. Василько переповідав дещо інакше. Лінія Фонтану в цій розповіді змінилася на 9-ту, а їхній учитель день у день «...займався з нами, майбутніми постановниками, а потім, нашвидку пообідавши, їхав на кінофабрику і там працював до пізньої ночі» [7, с. 236]. А от Х. Шмаїн згадував вже 10-ту станцію Великого Фонтану, куди Лесь Курбас їздив «...не легковою машиною, а стареньким приміським трамвайчиком і систематично провадив з нами як теоретичні, так і практичні заняття. <...> Під його керівництвом працювали над інсценуванням американського роману “Секретар профспілки” Тягно і Кудрицький. З його ініціативи докорінно перероблялась класична п'єса Старицького “За двома зайцями”. Над нею працював Василько і я. Лопатинський готував постановку “Пошились у дурні”, Бортник — “Шпану” В. Ярошенка» [19, с. 141].

Пам'ять — річ химерна. Втім, канва подій у всіх оповідачів була незмінною, а деталі — тут не головне. Варте уваги інше: М. Симашкевич та В. Шкляєв працювали над усіма (крім першої) згаданими виставами. Тож не можна виключати їхньої обізнаності в усіх перипетіях березільської «кіноопеї», яку в МОБі жваво обговорювали. Ці враження могли розбурхати уяву вразливої молодой художниці, яка, «скуштувавши» театрального хліба (до акторських спроб включно), могла захотіти випробувати долю й у кіно...

Тодішнє літо виявилось для березільців багатим на події. Червневим кінозйомкам передувало відкриття в Одесі, у травні, Шостої майстерні МОБу, керованої С. Бондарчуком та П. Долиною. Серед їхніх прем'єр фігурував і «Джиммі Гігінс». Лесь Курбас відвідував репетиції, щось корегував і, врешті, запросив виконавця головної ролі — М. Жаданівського — до Київської майстерні МОБ (її утворили з 1-ї та 4-ї майстерень).

Як бачимо, лідер Об'єднання брав на себе величезні зобов'язання, добровільно ніс цей тягар, усвідомлюючи свою відповідальність за всі березільські ініціативи. Для нього було надзвичайно правильно організувати творчий і виробничий процеси, ефективно розподілити енергію, працювати планомірно і послідовно.

Щодо роботи на ВУФКУ, то з самого початку Лесь Курбас зосередився на цілком конкретних задачах, діяв виважено й оперативно. Практично, все оберталось доволу трьох основних завдань: створення режисерської «партитури», організації засобів її втілення безпосередньо на знімальному майданчику та монтажу матеріалів у жанрово та стилістично цілісний кінотвір. Оскільки жоден із них не зберігся, про результати можна говорити лише умовно.

Долати проблеми з режисерською «партитурою» допоміг схожий досвід роботи над інсценізацією «Джиммі Гігінса» для Четвертої майстерні МОБ. Тодішній режисер-лаборант постановки, В. Василько, зафіксував цей процес у щоденнику: «Як же ми склали цей текст? А от як: в кімнаті за столом сиділи Германія (Мар'яненко), Англія (Василько), Франція (Панченко), Бельгія (Стещенко), Сербія (Гавриленко), а Курбас... 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. <...> За півтори години він продиктував на шість писаних сторінок зошита — ніяких матеріалів під рукою у нього не було» [20]. Власне, всю виставу, епізод за епізодом (репліки, ремарки, паузи, мізансцени) режисер озвучував, «наговоривши» увесь майбутній сценічний твір, що поставав як завершена мистецька річ.

Узявши до рук «Вендету» («Око за око») (сценарій С. Лазурина, М. Борисова,



Г. Стабового), Лесь Курбас отримав, фактично, лише зачіпку для роботи уяви. Літературна першооснова потребувала докорінних переробок і він розпочав зі зміни жанру. Мета — збагатити пересічний сюжет рисами узагальнюючого характеру, перетворивши його з банально-побутового на парадоксально-метафізичний. Якнайкраще цьому сприяла зміна масштабу оповіді, до чого, власне, Лесь Курбас і вдався.

За його задумом, усі події стартують від початку часів, *ab ovo*. Тож, з появою на екрані яйця (власне, двох яєць) все у «Вендеті» й закрутилося. «...Початковий кадр. Епічно сидить на сідалі коронована квочка, як і належить коронованій особі. Так нерухомо сидить вона, бо виконує свою життєву функцію — висиджувати курчата... <...> ...двоє яєчок викотилося з-під неї і покотилися... Природний процес! ...Покотилися вони аж до власного заперечення, коли яйця перетворюються на шкарлупу, бо з них прокльовуються курчата. Проклюнулися і зараз... Піп і Дяк (!)» [11, с. 180].

Для посилення ефекту Лесь Курбас залучив об'ємну анімацію, чим водночас гранично «відсторонив» зображувані події<sup>2</sup>. З того режисер-асистент «Вендеті» зробив висновок: «...Кінематографічним прийомом — об'ємний мультиплікат — кінорежисер визначив кут зору, під яким мала розвиватися подальша дія, надав картині відповідного ідейно-філософського напрямку» [11, с. 180].

Аби подивитися на всю цю історію з максимальної відстані, режисер збирався розгорнути тему «на небесах», щоправда, засобами іншого естетичного ряду. В. Василько згадував репетицію «появи двох святих у хмарах. На ці ролі Курбас призначив Бучму і мене. Нас заримували, довкола голів приладнали обручі «сййва», одягли в довгі сорочки. В кінці двору кінофабрики на обриві над морем збудували поміст. Граючи на ньому, ми були на тлі неба. Для більшої ілюзії піротехніки почали обкурювати нас димом, і ми, святі, були у диму, як у хмарах» [7, с. 237]. Не можна виключати, що навіювання цього візуального мотиву міг спричинити образ «політичних небес» з першої сцени березільського «Джیمмі Гігінса» — знаменитого «Європейсько-американського концерту».

Як би там не було, вже сама поява «двох святих» дає зрозуміти: Лесь Курбас рішуче відмовлявся від побутовизму, вдаючись до відвертого гротеску. Мета — об'єктивно «відсторонити» сюжет зміною естетичного ракурсу кінооповіді.

Гротеск визначав особливості зовнішнього вигляду (гриму, вбрання), пластичного малюнка. Підсилені ексцентричність поведінки характеристики деякого з героїв наближали їх до «масок», що Лесь Курбас міг запланувати заздалегідь.

Такі ознаки приналежності до певної мистецької традиції спостерігаємо у «кінородоводі» деякого з героїв. (Схожим чином оприявилася в кіногенезі березільського Джиммі Гігінса його далека «кінорідня» — безсмертний герой Чарлі Чапліна.) Відлуння аналогічних процесів знаходимо у свідченнях виконавця ролі Попа у «Вендеті»: «...Курбас поінформував мене й Шагайду, що ми своїми зовнішніми даними підходимо під його уявлення образу старого попа і молодшого дяка. Своїми ростоми (Шагайда майже вдвоє вище мого) ми повинні нагадувати до певної міри Пата і Паташона, двох фільмових коміків того часу» [10, с. 204].

Не викликає сумніву: запровадження «прототипів-масок» значно підсилювало ефект «відсторонення», що його досягали й іншими художніми засобами.

Крім того, Лесь Курбас спробував, принаймні, «натякнути» на естетичну контекстуальність свого першого кінотвору, намагаючись знайти його місце у відповідному шарі тодішнього європейського кінопростору. Ознаки такого пошуку знаходимо й у інших двох роботах кінорежисера-початківця.

Розпочавши зйомки свого першого фільму, Лесь Курбас шукав найефективнішої тактики. Про цей процес і його найближчі наслідки згадував Й. Гірняк: «...Ди-

<sup>2</sup> Питання авторства анімації лишається недослідженим.

рекція ВУФКУ підсунула йому для дебюту банальний фільм. <...> І ось у час роботи ми приглядалися, як він напружено примірявся до терену, час від часу заглядаючи через об'єктив камери на намічений кадр, поки не блиснула оригінальна думка, гостра ситуація, несподіваний зворот сюжету, нетрафаретна гра персонажів. Треба було творити якісь яскраві комедійні ситуації, щоб оправдати потребу такого фільму. І він знаходив, так би мовити, на ходу. Увесь час пробував, експериментував і перевіряв наслідки тих шукань і дієвість своїх задумів» [10, с. 206].

Досить несподівано, як для дебюту, підхід до знімального процесу визначився у Леся Курбаса одразу: кожен окремих епізод і актори, і режисер готували імпрровізаційно, потім репетиційно доробляли й остаточно фіксували. Зйомка, зазвичай, відбувалася кількома дублями.

Підготовчий процес для акторів мало чим відрізнявся від березільських репетицій етюдним методом (мімодрами), продукуючи одні й ті самі компоненти творчої праці: дія, її логічне осмислення та образне витлумачення. Вдалі акторські імпрровізації режисер підтримував, додаючи їм нових обертонів, «...придумував безліч деталей і ракурсів» [10, с. 206].

Прикладом може слугувати розробка сцени бійки Попа з Дяком. Під час репетиції Й. Гірняк і С. Шагайда заплуталися в ланцюжку від хреста. Цей непередбачений сценарієм «сюжет» Лесь Курбас запропонував розвинути, для чого використати хрест вже як «холодну зброю». Тож «акт» не локалізувався, а, розвитком дії, змістовно збагачувався, розсуваючи «територію» образного асоціювання.

Сформована МОБівським вихованням технічна вправність акторів дозволяла виконувати завдання постановника «в образі». Й. Гірняк, згадуючи баталію «за черешню», яка росла на межі городів обох героїв, чим спричиняла безкінечні «позиційні бої», описував, як, видряпавшись із відром на дерево, «почав імпрровізувати...<...> ...а Курбас, докидаючи свої завваги, виправляв мою дію. Так повторивши кілька разів цей етюд, ми провели підготовку до знімання картини. <...> Стараючись не випадати з наміченого образу й виконувати завдання дії в даному епізоді, я вперше усвідомив користь від мімодрам, над якими доводилося мучитися у березільському вишколі» [10, с. 205].

Хороша фізична форма, безперечно, гарантувала стабільність й високу якість кінознімального процесу. Але вона не відміняла ретельної підготовки. Імпрровізаційна стихія реалізувалася лише за умови належних організаційних заходів, тим паче, що Лесь Курбас розглядав кожний гег з точки зору перспективи його подальшого збагачення новими нюансами, шукав можливості його «наскрізного розвитку».

Виразний приклад такого роду наводить Й. Гірняк, змальовуючи сцену відвідування Попом офіційної установи. У ній крихітну роль швейцара грав А. Бучма (кінодебют знаменитого актора), сидячи «...на стільчику біля обертових дверей. За тими дверима було кілька східців униз і тут же стояв невеличкий столик і табуретка, на якій сидів порт'є. Я в образі прохача-попа завертвся між перекладинами дверей і, вилітаючи у приймально, кульбітом попри порт'є перелітав через стіл у святиню бюрократів... <...> ...Курбас, як звичайно, заставляв мене повторювати цю сцену, раз-у-раз додаючи нові і нові завваги й розширюючи епізод до більшого етюд. Під час знімання кількох дубляжів мені пощастило доімпрровізувати нові деталі і трюки...» [9, с. 210]. Тож виходило: поведінка Попа Й. Гірняка і в «присутствії», і «на волі» була однаково ексцентричною. Річ цілком логічна, зважаючи на особистість героя та жанр кінооповіді, підтвердженої кожним наступним епізодом.

За браком часу, через інші причини підготовчий процес лишився для курбасівської кіногрупи серйозною проблемою, ускладненою імпрровізаційною манерою праці. Можливо, найвідчутніше це позначилося на асистенті режисера: «Курбас

не накреслював плану роботи на наступний день. Завжди все мало бути напоготові: актори, реквізит, костюми, всілякі прилаштування — від декорацій та освітлення до ...щіток для чищення взуття та одягу» [11, с. 181].

На заваді курбасівських кінодебютів попервах стояла й неналежна взаємодія з операторами. Один із двох — Д. Фельдман на той момент оператором ще не був, працюючи лаборантом у технічному цеху. Далеким від березільських цінностей, традицій та засад виявився і Б. Завелев — тоді вже знаний фахівець, що не спрощувало, а, навпаки, ускладнювало ситуацію.

Аналізуючи операторське мистецтва 1920-х років, О. Равлюк-Голіцина окремо виділяла конфлікт Леся Курбаса та Б. Завелева, бо останній «... послідовно відстоював пріоритетність канонічного кадру і не сприймав “композиційного” новаторства режисера, звинувачуючи його в “нешанобливому ставленні до кіноапарату”. Тим не менш, оператор поступився своїми принципами і зняв картину так, як того вимагав режисер» [21, с. 654]. Учасник тих подій О. Перегуда згадував, як Б. Завелев швидко перебудувався, розгледівши талант і режисерську майстерність Леся Курбаса, тож зміг гідно оцінити його зусилля: «...Мірою режисера вищого класу для Завелева був Багер — один з корифеїв російського кіно, і в момент найщирішого захоплення Курбасом Завелев незмінно повторював: “Це ж справжній Бауер!”» [10, с. 178].

Але так склалося не одразу. Березільського кіноновачка спочатку сприймали зовсім інакше. Натурні зйомки «Вендети» були для оператора побічним продуктом. Пріоритетними він для себе вважав «блокбастери» — «Укразію» (режисер П. Чардинін) та «Лісового звіра» (режисер А. Лундін), які знімали неподалік і одночасно з «Вендетою».

На проблему суто виробничу накладалося й невдоволення Леся Курбаса деякими творчими та ідейними причинами, про які він невдовзі говоритиме своїм учням: «Я бачив, як робилася “Укразія”, яка вважається одним із кращих, із найбільш витриманих ідеологічно фільмів радянської продукції. Можете ставити, нічого не вмючи, методом старого психологічного театру, змонтувати зовсім неграмотно, присмачити гарними написами, і буде витриманий ідеологічно твір. Коли добрий оператор, коли підібрались типи — успіх партійний забезпечений» [22].

Втім, як би там воно не складалося, курбасівський організаційний талант і вміння творчо запалити всіх учасників процесу зробили свою справу. В переказі Й. Гірняка: «<...він заімпував операторові своєю волею і своїм мистецьким видінням» [10, с. 206]. Це стосувалося не лише Б. Завелева, а й Д. Фельдмана, якого О. Перегуда недаремно відтоді називатиме «вірним Фельдманом».

І, як завжди, серйозною творчою підтримкою для Леся Курбаса лишався В. Меллер, на якого режисер звично покладався. Щоправда, цього разу художник і сам був дебютантом. Його театральний досвід відбивався на кінороботі, тим більше, що працювати все одно доводилося у березільському колі.

Локації їхнього з Лесем Курбасом першого фільму не створювали особливих проблем. Візуальна «драматургія» мала чітку будову. Анімаційний заспів дозволяв поглянути «згори» на ситуацію, що розгорталася на природі (занедбаному райському саду?) та в установі (вічному бюрократичному пеклі?). І хоча вибір «натури» мусили узгоджувати з місцем зйомки «Укразії», оператором якої також був Б. Завелев, їм пощастило знайти місце, цілком придатне для образного осмислення й обігрування елементів ландшафту. Для сцени в конторі також не знадобився павільйон — винаймали справжню контору з дверима-«вертушкою».

На контрасті вільного буянства природи та «урбаністичної пастки» входу в установу незмінно варварська поведінка людини, яка не зважала на жодні зовнішні обставини, виглядала особливо абсурдною. У їхній «Вендеті» «цар природи» — жалюгідний нікчема і таким лишається, хоч у саду, хоч у «казенному домі». Щоп-

равда, цар з нього, як цариця із коронованої курки — їхньої прапраматері. І мозки у Попа та Дяка, вочевидь, також — курячі. Ці «семантичні» ряди, радше за все, й надалі візуально провокувалися та стимулювалися всім перебігом подій фільму.

Нечисленні свідчення, що лишила по собі «Вендета», дозволяють, однак, виокремити ще один ймовірний візуальний «лейтмотив» — не надто акцентований, але виразний. Йдеться про дотепну гру з колом та його «неправильною» подобою — овалом (також не зовсім «правильним» у «Вендеті»). З нього все й починалося — з яйця. Потім розсипалися по екрану ідеально круглі й звабливі черешневі кульки «розбрату». Слідом не забарилися покотитися городом і попадати у ставок дебели голівки злочинно зрізаної Дяком кругленької капусти, посеред яких плавала голова Попа (кругла, бо зумисне гримерами поголена!) — рятувальника власної городини. Капусту і голову людини (супут з лат. — *H. C.*) режисер наголошено «зрівнював у правах». І коли Піп вилізав на берег — така собі гола людина на голій землі, — ставало очевидним: ні на що путяще вона не здатна, хіба що прикритися однеденьким капустяним листом — випадковим трофеєм відвойованого качанчика.

Коло, як і все у цій кіноісторії, неминуче ставало «неправильним», обертаючись на овал. Візуальний сюжет «Вендети» — аксіоматичний: герої кінооповіді будь-що перетворюють на абсурд. Альтернативи немає. Здавна так повелося. Все невідвотроно рухається по колу, навіть, якщо коло — овал...

Засобами ексцентриади Лесь Курбас спробував дотягнути «Вендету» до жанру філософської сатири. Наступний фільм — «Макдональд» («Пригоди Макдональда», або «Історія однієї угоди») — потребував інших зусиль. По-перше, сценарний сюжет Лесь Курбас реалізував як політичний памфлет, а, по-друге, — надав йому форми кінодетективу.

Почати з того, що літературну основу він ретельно переписав, узявши текст Д. Бузька (автора «Лісового звіра») лише за основу. Той, за згадкою В. Василька, страшенно обурювався, що «...Курбас все переробив по-своєму і від його сценарію нічого не залишилось» [7, с. 239]. Образа виявилася завеликою, адже цей впливовий член «Нової Генерації» і один із штатних сценаристів ВУФКУ вважав себе значно компетентнішим і більш правомочним.

Режисер, схоже, на це не надто зважав. Утім, відрази до твору Д. Бузька не демонстрував. Можливо, навіть, його приваблювали окремі лінії сюжету та персонажі. Маю на думці потрапляння до нового фільму Леся Курбаса одного з героїв «Джیمмі Гігінса» — англійського короля Георга V (його й на сцені, й у фільмі грав В. Василько). Театральні епізоди за участі цього персонажа на березільському кону скидалися на політичну карикатуру. Й у «Макдональді» нічого з того не змінилося. Проте, це не голвне.

Пригадаймо: «Джیمмі Гігінса» розпочинав знаменитий «Європейсько-американський концерт»: справжнє обличчя Молоха — державної машини — уявлялося Лесю Курбасу гротескним, вульгарним і банальним одночасно, спонукаючи звернутися до образної лексики політичного карнавалу чи, навіть, балагану — щедрому на прийоми буфонади, часто з героями-масками. З перших хвилин учасники химерного «концерту»: Америка (П. Долина), Бельгія (І. Стешенко), Франція (Л. Гаккебуш), Росія (С. Бондарчук), Германія (І. Мар'яненко) та Англія (король Георг V) у виконанні В. Василька азартно торгувалися за світові сфери впливу. Почавши в тональності дипломатичних нот, шановне панство дуже швидко втрачало самоконтроль і переходило на брутальну лайку, гавкання й гарчання.

Цю інтонацію зберігав і «Макдональд» Леся Курбаса. Навіть більше: у фільмі є пряма «відсилка» до відповідного епізоду вистави, що засвідчує поява на екрані і Георга V, і сварки «у верхах» (правда, у фільмі «верхи» розташовувалися вниз), і, сказати б, оприявленого «об'єкта» гавкання й гарчання — песика. В. Василько зали-

шив опис репетиції цього кіноепізоду: «На помості, що мав овальну форму, стояв трон Георга. Поміст з треном тримали на своїх плечах міністри. Я — король Георг — возсідаю на троні і пещу свого улюбленого собаку, білого шпіца. Я не цікавлюся, що робиться під моїм треном, мене цікавить лише мій цуцик. Пани міністри про щось сперечаються, далі починають сваритися, наступають один на одного, від цього поміст з треном починає хитатися, і врешті трон перевертається, а я, король, лечу вниз сторч головою!» [7, с. 237].

У Леся Курбаса був рідкісний дар перелаштовуватися, як то кажуть, на марші. Йому траплялося працювати на знімальному майданчику без підготовки і допомоги, але він щоразу примудрявся за будь-яких обставин здобувати корисні навички, знаходити позапланові ресурси, які могли містити цікавий мистецький потенціал. Взяти, для прикладу, зйомку великої масовки у центрі Одеси. Для будь-кого вона стала б випробуванням на межі провалу. Для будь-кого, але не для Леся Курбаса. Без найменшого досвіду фільмування такого роду сцен, він наважувався у цій ситуації ще й імпровізувати. Як це описує В. Василько: «...раптом денна кінозйомка! Курбас на теперішній площі Потьомкінців знімає велику масовку. Навколо площі стояла кінна міліція. Я грав англійського полісмена. Я досить вправно їжджу верхи на коні, і мені спало на думку зіграти кінного полісмена. Спитав Курбаса. Він подумав і сказав: “Давай! Проїдеш отут, коли маса рушить!” В образі кінного полісмена, який стримує натовп, я й проїхав швидко перед апаратом» [7, с. 238].

Організаційний талант укупі з точним розрахунком, мистецькою переконливістю, авторитетністю суджень і дій дозволили, фактично, дебютанту діяти впевнено і, що головне — лишатися художником у згадуваній і багатьох інших карколомних кіноситуаціях.

У своєму другому фільмі Лесь Курбас захоплено експериментував, розгортаючи детективний сюжет засобами ексцентриади, що йому дозволило «... якнайкраще доносити основну думку: Макдональд — лялька, яка безпорадно кидається від англійського короля до робітників, від них — до консерваторів, потім — до власників промисловості. Даремні надії на нього. Сподіватися чогось позитивного від такої ляльки марна річ» [23, с. 45–46].

Інший ракурс другої спроби Леся Курбаса пропонує С. Тримач — його «Макдональд» цікавить, передусім, кіногенезою режисерського бачення, до якого «підключено пам'ять кінематографічного фольклору, опертого на солідну народно-культурну традицію. Герой стрічки, англійський прем'єр-міністр (Амвросій Бучма), представник соціального верху, “скидається” на самий низ засобами, добре знаними і у вітчизняній традиції. Персонаж занурюється в атмосферу масового театралізованого дійства, пронизаного стихією оновлюючого ритуального сміху. Генетична культурна пам'ять налаштовує глядача на безпосередню участь у такому дійстві» [24, с. 60].

Ознаки балагану, взагалі «низових жанрів», мали найперше відбитися на головному герої, відповідно до цієї концепції. За словами О. Перегуди, той: «...літав на аероплані, вхопившись за колеса, стрибав з триповерхового будинку на вулицю, плигав з високого паркана, вилазив на дахи і бігав по них... Усі ці трюки виконував наш друг і товариш Бронек Бучма, якого ми прозвали Гаррі Пілем» [11, с. 182].

Зігравши у «Макдональді» та «Арсенальцях» («Червоний Арсенал») свої перші головні ролі, А. Бучма, на думку дослідниці творчості актора, його онуки В. Заболотної, спробував «...розкривати внутрішні індивідуальні риси персонажів через їхні різні темпераменти, темпоритми і пластику» [25, с. 40]. До цього слід було б додати: через різну зовнішню характерність персонажів (із костюмом і гримом включно).

Актор ще замолоду уславився майстерністю перевтілення, що неабияк посприяло його кінокар'єрі. За переказами, його поява в подобі Макдональда справ-

ляла грандіозне враження. Досить згадати хрестоматійно відому зустріч загримованого А. Бучми з англійською журналісткою, яка від несподіванки закричала: «О, Макдональд! Як він сюди потрапив?» (Пізніше, в «Арсенальцях», де актор грав молодого робітника, що працює за токарним станком, схожий ефект відчули справжні заводчани, бо ж недаремно цікавилися робітничим розрядом А. Бучми — це один не менш хрестоматійний випадок.)

У другому курбасівському фільмі В. Меллер отримав значно більший простір для фантазії. І хоча З. Кучеренко справедливо зауважила, що робота у кіно: «незначний епізод в житті художника» [26, с. 20], досвід, здобутий ним на ВУФКУ, був важливим і для нього самого, і для українського кінематографа.

У «Макдональді» керівник макетної майстерні МОБу зробив досить сміливий крок, як на новачка: мало хто зважився б у його ситуації експериментувати. А от В. Меллер зважився. «Життя двох європейських столиць» він зняв «... двома експозиціями: окремо знімалася міська юрба і окремо тло, на якому вона діяла» [26, с. 20]. Юрбу знімали в Одесі. Місце дії В. Меллер створив власноруч, для чого зробив «...документальні макети Лондона і Парижа, відібравши найяскравіші риси цих міст. Грими акторів при деякому шаржуванні були доведені до граничної портретної подібності» [26, с. 20]. З точки зору візуальної культури, гарна пропорція «умовного й безумовного» вказувала на високий рівень професіоналізму, рідкісний для дебютанта.

Інший новачок — оператор Д. Фельдман — не міг не надихатися таким партнерством. Йому пощастило дуже вдало сумістити макети з масовкою на Потьомкінській площі. Взагалі, він отримав у співпраці з Лесем Курбасом та В. Меллером особливий досвід, який йому посприяв у подальшій кінокар'єрі. О. Равлюк-Голіцина спеціально акцентує на цьому факті творчої біографії тодішнього «технічного лаборанта ВУФКУ»: «...Згодом він працював на різних кіностудіях — у Москві, Єревані, Баку, Тбілісі. Серед визначних робіт оператора — “Пепо”, “Давид Бек”, “Тихий Дон”, “Петербурзька ніч”, “Привид, який не повернувся” та ін. Водночас фільм “Макдональд” Д. Фельдман вважав принципово важливою стрічкою у своїй творчості» [21, с. 254].

Сценарій третього фільму — «Арсенальці» авторства Георгія Тасіна — Лесь Курбас «зустрів без ентузіазму. Справді, він не вражав вигадкою і розвивав дію в традиційних квазігероїчних тонах» [11, с. 184]. Ситуацію суттєво погіршувало негативне ставлення лідера МОБу до сценариста, власне, до того типу кінопрацівника, який, на думку режисера, презентував Г. Тасін: «...це київський інтелігент найсолідкавішого типу, без ніякої виучки, без ніякої режисерської грамоти і техніки» [22].

Зміст сценарію О. Перегуда коротко й дотепно переповів, не ховаючи іронічного ставлення до тексту, з яким Лесю Курбасу довелося мати справу: «...Арсенальці — в боях, в окопах, у цехах заводу. Білогвардійці — на конях, в атаках, в окопах.... Гармати, вибухи. Інша піротехніка» [11, с. 184].

Лесь Курбас сподівався досягнути в «Арсенальцях» враження хроніки, тож більшість епізодів знімав безпосередньо на місцях подій, використовуючи відповідну лексику, характерні засоби відтворення реальності. Схожим чином через два роки С. Ейзенштейн буде працювати над «Жовтнем» (1927), окремі епізоди якого (найперше, штурм гігантських воріт Зимового палацу) вражена публіка уперто вважатиме кінохронікою.

Щодо жанрового змісту третьої кінострічки Леся Курбаса: у ній, паралельно зі стилізацією хроніки, використовувалися, словами Г. Журова, «...рудименти авантюрного сюжету — історія розвідниці і хлопчини-патріота, який, пробравшись по фермах залізничного мосту через Дніпро, встановив зв'язок повстанців з частинами Червоної армії» [27, с. 573–574].

Так трапилося, що випуск «Арсенальців» співпав із інтенсивною роботою Леся Курбаса над виставою «Напередодні» (обидві прем'єри відбулися у грудні 1925 року). Спектакль, художниками якого були М. Симашкевич та В. Шкляєв, присвячувався революції 1905 року.

Постановника приваблювала можливість побудувати на сцені оригінальне видовище, поєднуючи стилістику хронікальної драми з майже журналістським начерком. Цілком очевидними були у «Напередодні» й кіновпливи. Взяти, для прикладу, образ гігантського натовпу, рухи якого буквально зачарували глядачів. Леся Курбас вдався до «мультиплікування» маси, запропонувавши: «...так встановити площі екранів і так розставити людей, щоби при великому освітленні всього простору, а освітлення мислиться тільки прожекторами, — одна людина відбивалася на трьох екранах» [28].

Грою світла й тіні у виставі ліпилися об'єми, формувалася і деформувалася простір, викликаючи згадку про шедеври німецького кіноекспресіонізму. Через необхідність прискорити зміну епізодів, лаконічно позначити місце подій режисер і молоді художники вдавалися до монтажного принципу будови дії, визначального саме для кіномистецтва. Вочевидь, не лишився даремним і досвід зйомки юрби на Потьомкінській площі в Одесі.

Власне, вистава і фільм були чимось на зразок «сполучених посудин» — річ цілком законотвірною у подібній ситуації. Не можна також виключати: подоланню банальності авторського бачення сценариста «Арсенальців» сприяла віртуозна робота Леся Курбаса над своєю (як згодом з'ясувалося) останньою київською театральною прем'єрою [46, с. 181–219]. Те, як він її «транспонував» у фільмі, викликало у колег щирий захват.

Особливо вражаючим виявився центральний епізод фільму, завдяки О. Перегуді залишений в історії вітчизняного кінематографа хоча б у вигляді літературного опису. (Інших бо свідчень ми все одно не маємо.) «Доти я не бачив такого. Двобічна панорама. Закаширований кадр, що розділяється посередині, по вертикалі. На одному боці кадру — навальна атака кінноти, на другому — контратака робітників. І все це експонується одночасно. Напрямок руху обох колон розгортається так, що їхня зустріч неминуча. Неминуча і страшна своєю невідворотністю... <...> Кожен бік кадру — кіннота вгорі й робітничі батальйони внизу, розгортався в певному ритмі, причому повільна, але тверда й невблаганна монолітна хода робітників підкреслюється рухом самої панорами. Водночас той самий рух ніби затримував кінноту, підкреслюючи її невпевненість, згасаючий порив. Оскільки рух обох панорам був скерований у протилежні від апарата боки, по дії вони сходилися. І хоча сам бій не був показаний, його долю вже було вирішено» [11, с. 185].

Сучасний кінознавець тут виділяє інше: сказати б, внутрішньокадрову «аритмію» епізоду, коли кожний «...бік кадру кіннота згори і робітники знизу на гору — розгортався в окремому ритмі. Уповільнений рух робітничих мас стосовно кінноти компенсувався рухом самих панорам: вони були організовані таким чином, що з'єднувалися, зливалися самі» [21, с. 656].

З приводу цієї новації Л. Брюховецька писала: «Запропонований Курбасом прийом аналогічний до того, що тоді ж відкривав у кіно француз Абель Ганс у своєму масштабному фільмі “Наполеон”» [29, с. 286]. Погоджуючись із автором у цілому, хотілося б, між тим, конкретизувати оте «тоді ж». Адже фільм Леся Курбаса вийшов 1925-го, а А. Ганса — 1927 року.

До слова, художник французької кінокартини, О. Бенуа, мав у помічниках киянина В. Туржанського, який з початку 1930-х років стає знаним кінорежисером. Саме він запропонував В. Інкіжинову першу акторську роботу у власному фільмі, коли той, зігравши головного героя в «Нащадку Чингісхана» («Буря над Азією») у Вс. Пу-

довкіна, опинився в Парижі. В. Туржанський згодом ще співпрацюватиме з В. Інкіжиновим, що є досить показовим, зважаючи на екзотичну зовнішність актора.

Сам В. Інкіжинов перед від'їздом до Франції тимчасово (як вони з Лесем Курбасом тоді думали) полишив «Березіль», куди прийшов на запрошення керівника театру в час ранньої харківської доби колективу. Він розпочав постановкою «Седі» С. Моема і Дж. Колтона (1926), а за кілька місяців — «Мікадо» Майка Йогансена та Остапа Вишні за А. Саллівенном (1927). Обидві вистави мали шалений глядацький успіх. Але ці події стартуватимуть за рік.

А на початку зими 1925 року — періоду завершення Лесем Курбасом «Арсенальців» — суттєвим чином змінюється його мистецьке налаштування на процес роботи над фільмом. Воно радикально відрізняється від того, яким було нещодавно, у період створення «Макдональда». Тоді, вочевидь, відбувалося досягання діапазону технічних і творчих можливостей кінокамери, що йому дозволяло азартно вигадувати «...усе нові й нові експерименти: зйомка прискорена, сповільнена, трюкова, суцільна, накладання, каше по вертикалі, по горизонталі...» [11, с. 182–183].

В «Арсенальцях» все змінилося. Найперше — підходи. Лесь Курбас, фактично, «відмежовується» від деяких раніше ним культивованих прийомів, головню у «Вендеті». Наскільки радикальними виявилися зміни, дізнаємося від його асистента, який описував працю Леся Курбаса над останнім фільмом: «Складність роботи полягала в тому, що тут не допускалася і мінімальна частка імпровізації. Все треба було розрахувати, всі подробиці: рух кінноти, рух робітників. Рух самих панорам — однієї, другої. І все в одному кадрі. Таким гранично ускладненим прийомом режисер домогся шаленої динаміки і водночас повного злиття аудиторії з екраном, повного співпереживання глядача... <...> І досі бачу в уяві цей кадр і відчуваю на собі його вплив» [11, с. 185–186].

Учні видатного театрального режисера часто згадували про його неймовірно швидко адаптацію до змін в умовах творчої праці. Це завжди справляло сильне враження, попри готовність оточення до будь-яких несподіванок. В усякому разі, саме так характеризує Й. Гірняк дебют лідера МОБ на ВУФКУ: «Перша зустріч Курбаса з кінематографом вразила і нас, його учнів. Ми чекали чогось небуденного, якогось чуда, а він поводився із знімальним апаратом, як із чимось добре знайомим і освоенним. Ми не помічали в нього ніякого хвилювання» [10, с. 206].

Сам режисер здавався впевненим і мобілізованим на всіх етапах створення фільму, мабуть зважаючи свій «похід у кіно» чимось творчо абсолютно закономірним. Недаремно, за висловом Х. Шмаїна, їхній вчитель говорив: «Ми всі помремо з кіноапаратом у руках» [19, с. 141].

Нарешті, третій етап — монтаж. Ставлення Леся Курбаса до нього мало чим відрізнялося від ставлення до інших стадій роботи над фільмом. Швидко опанувавши нові технології, він зосереджувався на головному — творчому сенсі, спрямуванні й меті процесу в цілому. Свідків його праці у монтажному цеху було обмаль, тим сильніше враження справляють спомини О. Перегуди: «...згадую Курбаса під час монтажу. Врівноважений, як капітан на своєму містку, він упевнено віддавав накази. Так само впевнено відбирав дублі й розставляв кадри на їхні місця, складаючи картину в певному ладі. Не обвивався стрічками по горло для чергового рекламного фото, а ставився з величезною пошаною до цього величного кінематографічного процесу» [11, с. 186].

О. Перегуда висунув власну версію надшвидкого оволодіння Лесем Курбасом мистецтвом монтажу: «Треба нагадати, що Курбас знав, любив і розумів музику, був у ній як у рідній стихії. Він увесь був проїнятий почуттям ритму, і тому монтаж як категорія, що полягає саме у ритмі, був Курбасові близький і цікавий. <...> Курбас цілком досягнув могутності монтажу — чарівної властивості кіно...» [11, с. 186].



До цього слід було б додати: Лесь Курбас приділяв ритму величезну увагу, практично завжди. Збереглося чимало текстів його авторства (завершених і незавершених), присвячених цій проблемі. Музика, дійсно, могла виступати як інспіратор того, що він називав «ритмічною наголошеністю». Втім, інспірації могли бути й іншими.

Що стосується монтажу, то Лесь Курбас його розумів як іманентну частину фільмотворення, поза якою кінорежисури не існує.

Вміння вчитися на ходу й цього разу посприяло оперативному оволодінню навичками роботи за монтажним столом. Мабуть, його приваблювала особлива деміургічна природа самого процесу. Йому мали імпонувати слова знаменитої Е. Шуб, що їх наводив С. Юткевич: «Скільки несподіваних рішень приходить, коли плівку тримаєш у своїх руках Це так само, як слово, — воно народжується у письменника на кінчику пера» [30, с. 18].

Монтаж як такий мав особливо приваблювати Леся Курбаса раніше для нього не доступною можливістю формувати художній образ у принципово інакшому творчому режимі.

Він почувався за монтажним столом абсолютно розкутим, вільним у вияві власної авторської волі, чого йому, радше за все, бракувало в театрі. В цьому сенсі багато вартують спостереження Й. Гірняк, якими він поділився з І. Степенко у листах 1960-х років. Уривки з їхнього листування наводить В. Ревуцький в монографії «Нескорені березільці», присвяченій Й. Гірняку та О. Добровольській: «Трагедія Курбаса <...> полягала в розриві між його творчою потенцією, його культурою, ерудицією і тою спадщиною, яку він отримав від своїх попередників (1. 12. 1968)» [31, с. 157–158]. Йдеться про так званий людський фактор, який неминуче стримував художній пошук митця.

На підтвердження цієї тези, що апелює до загального стану речей, додамо й судження про конкретну особу: «...серед соратників режисерів Курбаса не було такого, який би найближче допасувався б до нього. Ф. Лопатинський довше інших стажував при Курбасі і намагався йти за своїм учителем, але йому бракувало хисту і, особливо, відповідної курбасівської освіти (21. 2. 1968)» [31, с. 155].

Повертаючись до теми монтажу в творчості Леся Курбаса, зауважимо: у виставах МОБу (і до, і після кінопопеї 1924–1925 років) монтажну побудову сценічної дії свідомо використовували молоді березільські режисери і, звичайно — їхній вчитель.

Втім, практичний кінодосвід, за всіх можливих застережень, був надто важливим, аби його недооцінити чи зігнорувати. Так вважав сам Лесь Курбас, що впливає з листа, надісланого ним Правлінню МОБу наприкінці січня 1925 року з Одеси. Загальний творчий поступ Об'єднання він прямо пов'язував з кіно: «Щоб 1) уникнути перепродукції режисерських сил (що у найближчому майбутньому боляче дасть себе відчутти), і 2) щоб “Березолеві” вийти з рамок кустарності й прив'язаності до території, необхідно частину сил перекинути на найважливішу в даний момент ланку мистецької діяльності — кіно» [32, с. 605].

Втім, зауважена Лесем Курбасом ситуація на Одеській кінофабриці видавалася не надто сприятливою для інтенсивного мистецького розвитку і потребувала прямого березільського втручання: «ВУФКУ закисло на традиціях старої російської кінематографії і при взятюму курсі довго ще не стане на правильний шлях, будучи примушеним користуватись послугами старих спеців. Підштовхувати його енергійною, правильно поставленою, на молодих, пролетарських силах, кінопродукцією, — завдання “Березоля”, що диктується пекучою необхідністю сьогоднішнього дня» [32, с. 605].

Не обмежуючись загальною постановкою питання, Лесь Курбас запропонував скорегувати плани МОБу відповідно до творчих зацікавлень конкретної особи — Ф. Лопатинського: «...в інтересах нашої організації, вважаю необхідним дати певну

відміну йому у роботі і на протязі певного найближчого часу використовувати його в нашій кінороботі. Коли б це чомусь стало поки що неможливим, вважаю потрібним послати його вже тепер за границю, на певний недовгий час, для підвищення його кінокваліфікації. Коли б справа з кіно у “Березолі” налагодилась, тоді, розуміється, командировку прийшлося би відкласти...» [32, с. 605–606]. Після повернення до Києва, Лесь Курбас зосередився на справах Об'єднання, не полишаючи увагою тему кіно.

Інтерес до цього молодого мистецтва підігрівався загальною міською культурною ситуацією. Справа навіть не у кінотеатрах, яких, до слова, і раніше Києву не бракувало. До міського кіно з середини двадцятих років додаються непоодинокі кіноосвітні заклади. З тим, власне, пов'язана поява у місті В. Інкіжинова, внесок якого у світовий кінопроцес є незаперечним.

У раніше згадуваному кіновідділенні при Київському театральному технікумі В. Інкіжинов починає працювати з 1924 року й невдовзі його очолює, одночасно викладаючи майстерність актора. Радше за все, їхнє з Лесем Курбасом знайомство відбулося саме на цьому ґрунті, адже їх обох сучасники небезпідставно вважали впливовими метрами цієї дисципліни.

Слушно було б припустити, що В. Інкіжинов викладав у Києві ази біомеханіки. Однак, він цього не робив, про що дізнаємося з листа до Вс. Мейерхольда, де йдеться про розрив їхніх стосунків: «“Учнем” або “помічником” Мейерхольда я себе аж ніяк не називаю — не через дрібне себелюбство, а тому що мандата на таке звання — звання високе — я не отримав. <...> Біомеханіку я тут не викладаю, хоча Київ мене знає особливо з цього боку. У випадку, якщо тут буде мешкати будь-хто з наших студентів, кому я міг би доручити цей курс, я буду просити у Вас спеціального дозволу. Якщо буду викладати сам, то авторство на курс буде якнайретельніше оголошене, причому, безумовно, курс, зроблений Вами, у жодному разі не буде вважатися єдиним із тим, котрий я буду робити самостійно. Без В/згоди до викладання біомеханіки також не приступлю» [33, с. 66].

Вочевидь, саме з 1924 року міг почати зароджуватися обопільний інтерес В. Інкіжинова та Леся Курбаса, їхня, сказати б, взаємна творча довіра. Тож не дивно, що майже одразу після переїзду «Березоля» до Харкова В. Інкіжинов отримав від Леся Курбаса пропозицію поставити дві вистави. Досить вірогідним є твердження (документально ще не підкріплене) про намір Леся Курбаса доручити саме В. Інкіжинову постановку «Диктатури» І. Микитенка, яку, через від'їзд знаменитого бурятя, український режисер був змушений здійснити 1929 року сам.

На той момент кінокар'єра Леся Курбаса вже відбулася, встигнувши і розпочатися, і завершитися. А кінослава В. Інкіжинова дочекалася на нього якраз, коли він тільки-но завершив свої березільські постановки.

Майже за півтора десятка літ творчі долі обох митців ніби знову «перетнулися», коли 1954 року Ігор Костецький узяв у В. Інкіжинова інтерв'ю для Мюнхенського часопису «Україна і світ» (вийшов 1955 року). Там І. Костецький переповів їхню розмову про Леся Курбаса, додавши чимало нового до нашого розуміння мистецької особистості видатного українського діяча. Стосовно наведеного уривка з листа В. Інкіжинова до Вс. Мейерхольда, то він добре пояснює окремі «пасажі» з інтерв'ю І. Костецькому середини 1950-х років. Утім, це окрема тема, що вже давно чекає на своїх дослідників.

Повертаючись до «кіноепопеї» Леся Курбаса, можна зробити припущення: В. Інкіжинов був у неї посвячений. А от чи знав Лесь Курбас про фільм Вс. Пудовкіна і роботу у ньому В. Інкіжинова? Цілком можливо. Хотілося б, принаймні, у це вірити...

Напередодні від'їзду до Харкова, який відбувся у сезон 1926/27 років, Лесь Курбас зі своїми учнями неодноразово обговорював фактор кіно у поточному житті МОбУ,

і ширше — у перспективах їхньої організації. На сторінках принаймні трьох протоколів Режштабу за 1925 рік (від 17 і 18 березня та 1 квітня) вирує бурхлива дискусія на цю тему, й у всіх трьох документах відбите неприховане бажання загалу працювати у кіно. Такого гарячого обговорення його ролі у березільському житті ми ніде більше не зустрінемо, але що насторожує — нещодавньої роботи на ВУФКУ ніхто, крім Леся Курбаса, не торкався. Присутніх, насправді, цікавили наступні кроки «Березоля» й можливість практичної участі у створенні фільмів.

Дискусія виглядає не надто продуманою спробою осмислити перспективи кіносправи в Україні та виробити спільний погляд на участь МОБу в цьому процесі.

Почати з діапазону думок: долю кіно в Україні ані до, ані після у такому широкому спектрі ідей та пропозицій березільці не обговорювали, що висуває цей епізод на чільне місце в історії Об'єднання. Його, крім усього, актуалізують біографії тих, хто згодом пов'яже себе з кіно.

З усіх трьох протоколів впливає: погляди присутніх розділилися за ступенем радикалізму в оцінці заявленої проблеми. При чому переважно у сенсі стратегічному. Інша річ — тактика. Тут режисерський гурт демонструє більшу злотованість позицій, бажання порозумітися. Здатність Леся Курбаса оцінити різні точки зору, розкрити їхній потенціал для вирішення проблеми врешті спрямувала суперечку в конструктивне річище. Тим паче, що ставлення до кіно було лише частиною загальної теми, яка у протоколах фігурує під назвою «Орієнтація і курс».

Нічого схожого на ці дебати не демонструє жоден театральний колектив України тих літ (і не лише тих). Правда, МОБ був не театром, а мистецькою організацією з досить широким колом зацікавлень. Втім, театр у цій системі посідав центральне місце, а вистави були його головною продукцією.

На початку засідання, окреслюючи сучасну соціально-культурну ситуацію, Лесь Курбас говорить про небезпечний зсув українського театру в бік кризи. Причин вистачає, і всі — різні. Головна поміж них — викривлення у політиці українізації, де набирають силу ознаки «дрібнобуржуазного курсу». На це, переконаний доповідач, вказують конкретні рішення влади у сфері театру: «Дрібниці дуже характерні: на паризьку виставку посилають 17 чоловік: <...> ...від Михайличенка — 1, від «Березоля» — 2, від Юри — 6...<...>. Не цінуються нові перспективи. Нові перспективи нікому не потрібні»<sup>3</sup>[21, с. 341]. Розвиваючи цю тезу, лідер МОБу дійшов досить несподіваного, але промовистого висновку: «Складається враження, що натуралізм — це найпоспідовніша форма для сучасності, з усіма її прикметами, і весь процес розкладу театру... треба віднести до моменту розкладу театру в певній формі і переходу його до стану, близькому до кіно, поступового переходу в кіно» [22].

Лесь Курбас нагадує про два, за його виразом, «найголовніші моменти» програмних цілей колективу. По-перше, «...ми, без сумніву, той чинник на Україні, якій піднімає культуру театру», а, по-друге, — що колектив є найважливішим фактором «активного утвердження революційного театру», який він розуміє як театр новаторський, експериментальний. Виходячи з цього, він закликає присутніх висловитися про їхнє теперішнє «... 1) становище; 2) чому воно загрожує нашій роботі; 3) які обов'язки накладає і які виходи диктує» [47].

Учасники засідань — переважно члени Режштабу (з 4 березня 1925 р. змінили назву з Режлаб на Режштаб): П. Береза-Кудрицький, Я. Бортник, А. Ірій, В. Василько, І. Крига, Ю. Лішанський, Ф. Лопатинський, А. Макаренко, З. Пігулович, Б. Тягно, Х. Шмайн. Практичний театральний досвід у всіх різний. Якщо не рахувати керівника Об'єднання, в їхньому колі лише Ф. Лопатинський мав за плечима три само-

<sup>3</sup>Цитуються матеріали дискусії про кіно, яка відбувалася 17 та 18 березня та 1 квітня 1925 року у Режштабі МОБу.

стійні постановки у березільських майстернях: «Нові йдуть» за Ю. Зозулею (1923), «Машиноборці» Е. Толлера (1924) та «Пошилися у дурні» В. Ярошенка за М. Кропивницьким (1924). Крім того, Б. Тягно, під керівництвом Леся Курбаса, підготував «Секретаря профспілки» (1924) за Л. Скотом, а В. Василько і Х. Шмаїн тільки-но випустили «За двома зайцями» (1925, лютий) В. Ярошенка за М. Старицьким.

Художниками останньої з них були М. Симашкевич і В. Шкляєв, які невдовзі працюватимуть з Б. Тягном над його другою виставою — «Жакерією» П. Меріме (1925) та над першими режисерськими спробами: П. Берези-Кудрицького «Комуна в степах» М. Куліша (1925) й Я. Бортника «Шпана» за В. Ярошенком (1925). Їхній вчитель В. Меллер був художником решти постановок. Він долучився до дискусії один раз, на її початку, але встиг недвозначно висловитися щодо участі Об'єднання в кінопроцесі. В. Меллеру належить майже афористична словесна формула протиставлення театру і кіно, нічим не прикритого у виступах більшості промовців: «Безумовно, кіно має велике значення в житті, але ще не доведено, що театр як такий вмер». Натомість, він висуває, як нагальну й невідкладну, ідею боротьби за мистецьке вдосконалення, і в цьому питанні, більше за інших, співпадає з Лесем Курбасом у оцінці посталої ситуації.

По суті, для головного художника й керівника Макетної майстерні мало сенс не протиставлення (чи співставлення) різних видів мистецтва, а дбайливе підвищення художнього рівня власної роботи. З цього, словами В. Меллера, випливає наступне: «Цінність «Березоля» в тому, що, незалежно від смаку публіки, він намагався здійснити грамотний підхід в театрі». Рівень публіки, на його думку, цілком залежить від того, з чим театр до неї звертається. Тож, якщо «...будемо давати грамотну продукцію — то будемо мати глядача».

Теза про публіку є точкою відліку, практично для всіх диспутантів, попри розмаїття конкретних ідей щодо її скерування й навчання.

В цілому, позиції учасників розділили їх на «радикалів» і «зважених». До останніх належали Б. Тягно, Я. Бортник, Х. Шмаїн, частково П. Береза-Кудрицький.

Один із наймолодших у цьому гурті, двадцятидворічний Б. Тягно, наприкінці свого виступу — гідного подиву (якщо взяти до уваги його вік) — застеріг: «Коли у нас товариші підуть у кіно, то підуть кращі сили, гірші залишаться тут, так само відносно режисури. Робити можна все, але обережно». Але найбільше Б. Тягна непокоїла недостатня аргументація самої ідеї переходу у кіно: «Чи можемо ми ліквідувати «Березіль»? Не можемо... бо коли ми спинимося, ніхто не продовжуватиме нашої роботи. Всяка мистецька школа, поки вона не виробила певної театральної традиції, мусить залишити певний наслідок, бо театр буде існувати. Багажу для залишення у нас нема. Треба докласти зусиль для того. Монополію в кіно має ВУФКУ, значить, коли ми покинемо насиджені місця, як і закріплені позиції, підходи, прийоми, все, що ми зробили, коли ми це покинемо, — вийде, що й там нічого не зроблено, і тут нічого не залишимо. Треба робити так, щоб за нами якийсь слід лишився. <...> Вироблення певного досвіду, який би можна було прикласти, як перспективи на майбутнє і в кіно також, як раз і може бути правильним курсом. <...> Єдине, з чим ми можемо далі йти, це наша майстерність...».

У принципомову сенсі мало чим відведеної відрізняється точка зору Я. Бортника — теж, по суті, «театроцентрична». Переконаний в особливій місії «Березоля» в українському театрі в цілому (й театру на селі, яким він опікувався осібно), він зосередився на гіпотетичній можливості здачі позицій і неминучих негативних наслідках від таких дій: «... що буде з Юрою та іншими театрами, коли ми ліквідуємо «Березіль», адже «Березіль» був підштовхувачем, який не дозволив нікому перебувати в засохлій формі; коли цього чинника не стане, для них це буде добре... <...> ...«Березіль» зарекомендував себе провідником у театральній справі, і він відступити

від цього не може. Це, однак, не виключає роботи в кіно... однак в плані роботи думаю, що треба з тим почекати до того моменту, доки майстерня, режштаб не стануть настільки сильними, щоб вони могли самі вести роботу».

Особливістю виступу П. Берези-Кудрицького — обстоювача, як він сам вважав, інтересів Об'єднання, є доволі прагматичне ставлення до взаємного позиціонування театру і кіно. Навіть у питаннях, які він сам висував, сказати б, дискусійному порядку, вистачає конкретики й здорового глузду, що за ними криється бажання розважливо, з усіх боків оцінити проблему взаємодії обох мистецтв.

Характеризуючи тогочасну культурну ситуацію, П. Береза-Кудрицький апелює до ідеї такого собі театрального лікнепу, ідеї, посталої у попередніх виступах: «Я вважаю, що це нонсенс. Цей лікнеп уже зроблений у великій мірі. Університет уже треба для нас — цей університет потрібний. Ми недоуки, не далі як за рік ми не будемо знати що робити. Виникає справа принципова: може, театр непотрібний? Театр потрібний і сьогодні потрібний... Цей університет потрібний для нас самих... Коли так ставити питання, коли театр потрібний, то яку силу ми можемо виділити в кіно, щоб це не було безплановим киданням сил, щоб знову не повторилася справа минулого року? Справу треба вирішити так: чи знову мають піти кілька чоловік у кіно, чи підготувати кілька чоловік тут, які б почали наступ там? <...> Потрібно виховувати людей, які б закріпили ці здобутки “Березоля”».

Заклик до програмних дій, планомірності та логічності мистецького поступу вирізняють П. Березу-Кудрицького поміж тих, хто агітував за перехід у кіно, виступаючи зі, сказати б, крайніх радикальних позицій.

Виразником таких поглядів могла бути двадцятилітня людина, яка тільки-но стала березільцем, приїхавши з Москви, зі студії Є. Вахтангова — Ю. Лішанський. Налаштований категорично, він щиро вірить: «...“Березіль” не мав ніякої рисочки від захоплення мистецтвом, оскільки “Березіль” засобами театру впливав на маси... а тепер це перестало бути актуальним (публіка тим не цікавиться), для “Березоля” це неприйнятне. Театру, що не має права кидати свої форми впливу, краще перейти в кіно... <...> Тепер міщанський сентимент, романтизму немає. Ясно, що одна форма, завдяки якій можна що-небудь зробити, — це кіно».

З інших позицій, але у тому ж скеруванні, висловлюється вдвічі старший за Ю. Лішанського художник і режисер І. Крига. Переймаючись проблемами освіти, він висуває відповідні пропозиції: «Маса прогресує, і, дійсно, коли є щось тривало напружене, то це прагнення до знання. І оскільки це може заповнити кіно, ясно, що тільки там можна працювати, оскільки театр перейде з часом до клубу. Театр як фабрика — це смішно, тим більше театр — “Березіль”. Продукту агітації тепер не можна давати. Найживіша робота — це кіно. Найбільший акцент, найбільше зацікавлення — це кіно».

На фоні таких «кінорадикальних» заяв ідеї Ф. Лопатинського — головного опонента Леся Курбаса та В. Меллера — видаються значно більш аргументованим. На всіх трьох засіданнях, він, заторкуючи як загальні аспекти проблеми, так і цілком конкретні речі, наполегливо закликає переорієнтувати діяльність МОБу та перейти працювати у кіно. І робить це Ф. Лопатинський у досить категоричній формі. А оскільки його виступ, на відміну від виступів більшості, має програмний характер, то весь ланцюжок окремих тверджень обов'язково зробить невідворотним висновок потрібний промовцю.

Ф. Лопатинський декларує: суспільний розвиток сформував «новий тип чиновника від комунізму», який негативно впливає на політику українізації (тут очевидним є збіг із загальною думкою). Саме тому цей процес чимдалі більше формалізується: «Коли несерйозно ставляться (до українізації. — Н. Є.), то це зовнішня динаміка, за якою нічого не криється». Констатуючи невідповідність «стану

ідеологічного фронту» вимогам часу, він висуває як нагальну ідею мистецького самовизначення. Її актуалізують, на його думку, регресивні соціальні процеси: «Коли ми подумаємо над тим, що ми таке, то я думаю, що ми не митці від театру, що ми не маємо завдання культивувати театр, тим більше, що це нікому не потрібно». Висновок очевидний: хочеш бути корисним — треба «...пошукати таке ремесло, де можна прикласти знання, де, може, й потрібні знання не бакалавра, а професора... Маю на думці кіно».

Наступна його теза стосується традицій — «ситуативних» особливостей процесу розвитку мистецтва. Театр, каже Ф. Лопатинський, їх давно має, а кіно — ще ні. Таким чином, прихід у кіно буде сприятливим для березільського загалу, який вже накопичив чималий творчий статок (у цьому питанні він розійшовся з багатьма учасниками обговорення): «... ми тут певну роботу закінчили, намітили певні віхи, щоб Юра за ними йшов ще двадцять п'ять років, а самі ми переходимо на роботу в кіно».

Ф. Лопатинському заперечив лише Х. Шмаїн, закликаючи колегу: «...дати оцінку співвідношення сил. Не говорю про організаційні зміни, які намічає Фавст. Де б ми не були, ми все одно мусимо дати відповідь на питання, які стоять перед нами. В кіно доведеться вести таку саме боротьбу, як довелося б вести і тут».

Потрапивши у епіцентр дискусії, Ф. Лопатинський максимально конкретизує і тим гранично загострює свою ідею: «Питання, чи ми відчуваємо занепад? Безумовно, ні. Коли б ми відчували занепад, ми б завели такий театр, який потрібно. Занепад відчуває Гнат Петрович... <...> Песимізму нема. Коли б я себе вважав театралом, то це б звучало песимізмом. Себе я не вважаю театральною людиною. Констатуючи факт, що ця робота, яку я роблю, непотрібна, я йду в інше місце працювати, і я не відчуваю ніякого жалю».

Леся Курбас, підбиваючи підсумки загальної розмови першого дня, зосереджується на найсуттєвіших висловлюваннях. Деякі — підтримує, з рештою — не погоджується, належним чином це аргументуючи. В кожному виступі — шукає конструктивні підходи. Приміром, тезу про театр-лікнеп і театр-університет відкидає категорично: «Ніякого театру-університету нам не треба. Ми не насаджуємо театру вищого і театру нижчого, а вважаємо найголовнішим: театр потрібний такий, у якому знайшли б себе всі. І все це було прикметою театру в кращі роки його існування».

Тодішня театральна ситуація його конче непокоїть не лише через брак фінансових ресурсів МОБу: «Ясно, об'єктивно, що театральна справа — найбільш загрожуваний фронт, більше, як кіно. І хоча наша втома, наша реакція, певна вичерпаність, просто творча вичерпаність можуть кидати багатьох з нас до бажання нового... для такої серйозної організації, як "Березіль", це не аргумент, — що вірно сказав Шмаїн, — в кіно доведеться також вести боротьбу...».

Позицію самого Леся Курбаса, насамперед, визначають інтереси Об'єднання. Як бачимо, він анітрохи не ідеалізує соціально-культурну реальність, розуміє неможливість подальшого розгортання роботи без належного фінансового забезпечення, втім, визнає: «Нема у нас сил фізичних. Я знаю, що багато хто з вас чується погано, що героїчної боротьби ніхто не має змоги витримати, що ми можемо працювати тільки при ліпших умовах праці. Стосовно нашого складу — у нас будуть висмикувати людей. Без сумніву, треба це очікувати, а може, зібрати всі сили і натиснути, щоб дали гроші, а не дадуть — тоді вирішимо, що далі робити. Треба роботу підняти і постаратися вирвати кошти, які потрібні. Не маємо права нічого зривати, доки не випробували екстрених засобів. Коли це не вигорить, тоді ясно, що ми об'єктивно не потрібні. Це не виключає, а, власне кажучи, підсилює те, що нам треба не махнути на цю вилазку в кіно рукою, а зв'язатися з кінороботою. Коли б ми правильно поставили план роботи на майбутнє, то при нашій кількості

ми могли б міняти сили, тим більше, що більше режисерів будуть на наступні сезон дебютувати».

Насамкінець Лесь Курбас звертається до проблеми кіно, хоча лишає відкритим питання кінопрактики березільців: «Передбачається зміна ВУФКУ, що дає дуже широкі можливості, є й приватна ініціатива: ми можемо завтра мати гроші... <...> Сьогодні кіно є болючим місцем. Дуже можливо, що за якихось два — три — п'ять років кіно, може, так обридне... Були такі моменти в 1914 році. Кіно має колосальне майбутнє, і, безумовно, на кінороботу треба звернути увагу».

Оскільки дискусія про можливість нового «ходіння в кіно» спалахнула не на жарт, її продовжили наступного дня.

Фактично, тепер це — майже одноосібна суперечка Леся Курбаса та Ф. Лопатинського. Керівник Об'єднання у короткому вступному слові вказує на «дві основні тенденції». Перша, стосується проблеми існування театру як такого і розглядає актуальність потреби в ньому суспільства. Він нагадує: більшість членів Режистру вважає свою роботу незакінченою, тож зараз «...час для театру відповідальніший, ніж будь-коли, що ні в якому разі не можна і не треба ліквідувати театральну роботу».

Власні застереження про можливість подальшої роботи лише за належного фінансування лідер МОБу пояснює так: «...це твердження виходить з того, що завдання ще не виконані до кінця, що ситуація ще не така, яка б нас штовхала на перехід в іншу ділянку роботи, в кіно, а навпаки, така ситуація штовхає нас на діяльність творення, виходячи з основних положень “Березоля”». Це, наголошує Лесь Курбас, перший висновок.

Другий, на його думку, висуває й обстоє лише Ф. Лопатинський, який через сумніви у сенсі театральної роботи як такої закликає «...перейти на інший рід продукції, яка за своїми вимогами близька до театру і вимагає того знання, яке ми маємо, а значить, дає можливість його використати. Такою ділянкою є кіно».

У відповіді Ф. Лопатинський заперечує своє нехтування театральною працею, натомість, висуває нову ідею: «Коли необхідне продовження театральної роботи в майстерні, то треба йти до цього без ілюзій і перенестися в Харків, бо колування в провінції не має вартості». Далі Ф. Лопатинський припускається суттєвої тактичної помилки, стверджуючи, що «...сучасний момент у театрі не вимагає таких висококваліфікованих сил... назрла певна потреба в диференціації; є певна потреба перекинути певну частину в кіно».

Цієї заяви не можна було залишити без відповіді, з чим Лесь Курбас не забарився, намагаючись якнайкраще аргументувати свою думку.

Питання: Київ чи Харків — для нього не принципове, тож він обмежується зауваженням про необхідність самовдосконалюватися «хоч би де це було». Інша річ — кіно. Тут йому знадобилося декілька тез. Починає Лесь Курбас із оцінки стану кіновиробництва в Україні: «Я особисто думаю так, що кінофронт вимагає працівників, і з розгортанням у нас кінопродукції, яка за кілька років досягне американської, там сили будуть потрібні; і що ця поступовість зростання нашої кінопродукції буде вимагати вливання туди сил, я передбачаю, що багато хто з нас будуть зайняті в кіновиробництві — окрім театральних постановок».

Спочатку у доволі нейтральних виразах Лесь Курбас говорить про передбачуваний характер розвитку вітчизняного кінопроцесу. Але одразу після цього, спровокований твердженнями Ф. Лопатинського про необхідність різного рівня кваліфікації в театрі і кіно, змушений йому заперечувати: «Я абсолютно не згоден, що кіно вимагає людей кращої кваліфікації, як театр». Аби не бути голослівним, він наводить приклади із практики Одеської кінофабрики, покликані спростувати слова Ф. Лопатинського.

Висновки Леся Курбаса не залишають сумнівів у його виборі, на який вплинув, у тому числі, і досвід роботи на ВУФКУ: «Там діло йде. Там страшенно обмежені люди. Вони збирають великі лаври, заробляють величезні гроші, і публіка задоволена, і преса задоволена, і, найголовніше, що кіно, так чи інакше, на місці, — що там затхло, що там потрібне свіже повітря, що там треба все зрушити з мертвої точки старої російської кінематографії, що треба поняття ідеології ставити інакше — це вимоги не такі гострі, як театральне питання. В театрі куди важче працювати. Тут потрібні майстри, які б у цьому хаосі розібралися».

Одеські кіновраження змушують Леся Курбаса якомога ретельніше розмежувати стан справ у театрі і в кіно. Апелюючи до різних аспектів кінопрактики, він їм протиставляє діяльність МОБу на мистецькій ниві: «В кіно можна красти наліво і направо, там взагалі багато непомітного. Де випадковість — там майстра не треба. Коли в кіно прийде майстер, який переломить театральні методи через закони кіно, продукція тоді буде краща. Я уявляю собі, що коли хто-небудь з вас буде працювати в кіно — справа там поліпшиться».

Як бачимо, Леся Курбас не заперечує можливості пов'язати діяльність Об'єднання з роботою в кіно, але не надає останньому в цьому ніяких переваг. Така позиція для Леся Курбаса єдино можлива. Він, цілком слушно, керується, головню, інтересами власної організації: «Я уявляю, що, коли нас так багато буде ставити постановки в наступному році, то, очевидно, не у всіх буде така часта робота; взагалі ненормально, що Тягно вже два-три місяці без діла тиняється, не розвиваючись і не даючи ніякої продукції; так само стоїть справа з Васильком; а коли інші товариші у наступному сезоні дебютують, то ще більше їх буде ходити без роботи. Що нам треба грамоту скінчити — це так. Але майте на увазі, що грамота — це безконечна річ, з одного боку. З другого боку, той мінімум, який потрібний, який може зробити нас самостійними працівниками, цей мінімум при загальному знайомстві з випробуваннями театру, які мають місце, не є таким віддаленим і оскільки у нас перспектива така, що ми розмножуватись, як театральні колективи, не зможемо, доведеться кидати наші сили в кіно».

Врешті, Леся Курбас пропонує підвести ризик під цим обміном думками та пропозиціями й ухвалити рішення, яке він спробував сформулювати, за результатами обговорення:

«а) Режштаб вважає теперішній момент у театрі найвідповідальнішим і вважає за неможливе залишити роботу на цьому фронті до поставлення її на певні рейки;

б) Режштаб вважає за необхідне завершення профосвіти своїх працівників довести до кінця;

в) беручи до уваги не меншу важливість кінофронту і, з другого боку, зважаючи на більшу, ніж потрібно для одного продукційного колективу, кількість режисерів у “Березолі”, планово вливати свої сили в кінопродукцію для спрямування її на ті шляхи, що відповідають березільській установці;

г) Режштаб вважає за потрібне вжити найенергійніших і крайніх засобів для забезпечення необхідної матеріальної бази для дальшої роботи, від чого ставить у залежність своє існування як організації».

Всі, крім Ф. Лопатинського, проголосували «за» і ухвалу затвердили.

Здавалося, повертатися до цієї проблеми березильці будуть вже у практичному сенсі, коли надходять конкретні пропозиції від кіновиробників. Однак, за пару тижнів Ф. Лопатинський знову підняв питання про «перехід у кіно», що і стало предметом суперечки на засіданні Режштабу 1 квітня 1925 (протокол № 17).

Цього разу все почалося з обговорення проблеми збалансованості трупи, браку акторів певного плану, чого вимагають умови театрального виробництва як такого. Попередньо вже встигли виступити Леся Курбас та В. Василько.



Хід обговорення очевидно нагальної проблеми несподівано перервав Ф. Лопатинський, запропонувавши відсунути заявлену тему, а, натомість, «...розв'язати питання, яке піднімалося на Режштабі відносно того, що ми вважаємо доцільним частину акторів перекинути в кіно. Кого ми перекинемо, — чи лише з режисури, чи, може, кого з акторів? Режисура без березільських акторів нічого не може зробити. Виникає потреба створення такої групи, яка була минулого року...».

У своїй відповіді, спровокованій у такий несподіваний спосіб, Лесь Курбас, демонструючи неабияку прозорливість у розумінні мотивів Ф. Лопатинського, пояснив своє розуміння специфіки праці кіноактора: «ВУФКУ хоче взяти такий курс, бо фабрика не має ніяких своїх акторів... оскільки кіно потребує не так актора, як натурника. Акторів для фільмів набирають щоразу нових, відповідно до постановки. І найнездарніший актор, що зуміє бути дисциплінованим під орудою режисера, зможе впоратися зі своїм завданням».

Переходу на ВУФКУ березільських режисерів, за Лесем Курбасом, ніщо не заважає за дотримання певних застережень: «...щодо режисури, то ми мусимо виходити з такої передумови: коли режисер (поодинокі випадки можуть бути вирішені з певними варіаціями) в основному скінчить роботу тут, і тоді ми зможемо його відрядити туди, — оскільки фронт ВУФКУ не грає першорядної ролі». Посприяття такому розвитку подій може, за його інформацією, створення кінофабрики у Києві: «...і наші режисери будуть працювати тут. І коли фабрика буде в Києві, то справа в багатьох випадках вирішиться щасливо. Інакше ставити справу небезпечно».

Це — з одного боку. З іншого, — він виявляє здоровий прагматизм, оскільки не відкидає компромісних рішень і навіть сам їх пропонує. І треба сказати: ці пропозиції цілком конкретного ґтибу: «Звичайно, не виключено, що коли наш режисер буде працювати у ВУФКУ, чи то постійно, чи якийсь час, коли йому буде потрібний якийсь певний актор і коли актора того можна буде замінити на дублера, то можна і треба буде відрядити його для цієї роботи».

В принциповому сенсі, для Леся Курбаса неможливе вирішення заявленого Ф. Лопатинським питання поза усвідомленням першорядності завдань Об'єднання: «...оскільки ми маємо на меті раз і назавжди поставити театр на тверді ноги, щоби він стояв твердо і щоб не треба було його підпирати, остільки, по-моєму, небажано було б у якій-небудь мірі послаблювати цю ділянку...»

Але жодні застереження не могли стримати натиск Ф. Лопатинського, який продовжував гнути свою лінію, додаючи все нових аргументів: «...Америка, як і Москва, базуються на тому, що фабрика знімає актора — паралель не витримує критики. Актор полишає фабрику — і кінець. До таких засобів вдаватися “Березіль” не може. Цілком можливо, що багатьох наших акторів не можна буде утримати, особливо при таких матеріальних ресурсах, що будуть не дуже-то великі. Через те краще було б виділити певну групу. Це другорядна справа».

Леся Курбаса остання фраза, вочевидь, обурила: «Це першорядна справа. Коли справу ставиш так...» (фразу у протоколі обірвано. — *Н. Є.*). Втім, для нього більш природно шукати можливості раціонального вирішення питання, тим більше, що тимчасове відрядження акторів на кінофабрику здається йому цілком прийнятним. Врешті, його головний опонент збагнув, що перегінає палицю, й, у свою чергу, теж виявив готовність шукати компроміс: «Я ні на чому не наполягаю. Треба тільки поставити крапку над “і”. Або виділити людей, або нікого не пускати».

Останню тезу підхоплює тільки-но прибулий В. Василько. Відсутній на попередніх засіданнях, він дивитися на ситуацію поглядом, не обтяженим, сказати б, гостротою попередніх дебатів. Його виступ виглядає емоційно не забарвленим, навіть дещо відстороненим: «Я думаю, що Фавст має рацію. Я дозволю собі пригадати ті курйози, що були в “Арсенальцях”, і Режштаб, який брав участь у роботах в Одесі,

не міг через те працювати як слід. Найкраще так, як Фавст казав: перекинути центр уваги на театр і нікого до ВУФКУ не посилати, або ж відразу виділити певну кіногрупу, бо перекидання сил ніяк не можливе. Воно забирає багато часу. Вбиває енергію, і не можна так робити, як у Німеччині... <...> Йде мова про зменшення трупи — то які тут дублери? Ліпше відразу вирішити питання, щоб режисер у ВУФКУ не сидів на льоду і тут щоб усе було в порядку, бо звичайно після роботи на зйомках, усі приходили страшенно втомлені, так, що не можна було працювати».

Поза всім тим, чимдалі (навіть для керівників ВУФКУ) стає все більш очевидним: у кіноколах постійно зростає попит на березільських акторів. Дехто з них встиг у курбасівських фільмах довести свою високу фахову підготовку, готовність до подальших кіновипробувань. Без особливої натяжки про окремих березільців можна було говорити словами, які у 1927 році С. Гуд в одеському часописі ВУФКУ «Кіно» адресував А. Бучмі: «Одна з найважливіших властивостей Бучми, що ріднить його з кращими майстрами екрана, — почуття плану. Бучма знає апарат і вміє в залежності від плану, що на ньому він знімається в даному монтажному шматочку, досягти певного враження, користуючись зі свого тіла або речей, не нагромаджуючи рухів, а ощадно подаючи мімічну фразу так, щоб вона не потребувала жодних пояснень і зайвих монтажних перевірок. Друга особливість Бучми — це деталь. Його сміло можна назвати майстром сконденсованої деталі, що на ній будується лейтмотив цілого фільму» [34, с. 5].

Підбиваючи підсумок обговорення перспектив роботи березільських акторів у кіно, Лесь Курбас закликає кожного члена МОБ ставити на перше місце інтереси власної організації: «У нас нічого не сказано, що ми кого-небудь з акторів відряджаємо. Постанови такої не було, що ми кінофронт думаємо тримати не тільки режисерами, а й акторами... ми повинні утвердити цей театр і його інтереси поставити в першу чергу. Звичайно, коли буде можливо, то зробимо (і ми рух у бік кіно. — Н. Є.). Прагну принципово вирішити справу... Коли інші актори примудряються грати в кіно, то й ми зможемо так робити. Вільні люди є — значить, можна буде їх використовувати. Ми нікому не давали якихось неясних натяків. Це питання нове для мене».

Ф. Лопатинський робить останню спробу переконати присутніх, як на мене, винахідливо переакцентуючи проблему: «Не піднімаю нових питань, а, просто, оскільки у нас була розмова, що чи підсилимо кіно, то цілком природним було подумати про виділення кіногрупи. Оскільки наші актори повинні мати роботу, то найкраще їх виділити в окрему групу. З паралельної роботи нічого не вийде. Не ясно було, чи ми тримаємо в руках фронт кіно, і це якраз з'ясувалося. Друге питання, як розуміти те, що "Березіль" зможе відпустити режисера, коли він скінчить роботу?»

У відповідь Лесь Курбас висловлюється, можливо, надто жорстко, однак, цілком конкретно, завершуючи дискусію таким висновком: «Доки сезону не зрушимо — нікого не пустимо. Оскільки говорилося про посилення зв'язку з кіно в окремих випадках, це питання може відпасти, оскільки доводиться рахуватися з нашим планом і потребами кожного з нас. Ніхто не буде примушувати тебе щось робити в кіно, поки тут нічого не зробиш. Щодо інших товаришів: нікого на кінороботу не пустимо, поки наш репертуар не стоиме на ногах. Інакше не можна робити».

Результати тих обговорень скорегувало, як це часто буває, саме життя. У лютому 1926 року Лесь Курбас виступив перед колективом із розповіддю про поїздку до Харкова і переговори з представниками влади, які обіцяли 100 тисяч карбованців субсидії. Але це було для нього не головне, головне полягало в тому, що «у Києві наша режисюра якщо дасть навіть шість-вісім постановок на рік, то, зокрема, кожен має змогу поставити одну або півтори постановки на рік, а у Харкові відкривається

театр “Сатири”, український, відтак, “Червонозаводський театр”, який теж українізується, який теж має бути відданий у наші руки». Привабливо, на думку Леся Курбаса, виглядає «наявність у Харкові фінансованих державою журналів... видання всяких бюлетенів і збірників... Це має велике значення для утвердження театру, яким ми його собі уявляємо... в розумні впливу на всі українські театри». Нарешті, «в Харкові зосереджена вся наша література. В Харкові і в розумінні глядача ми маємо багато гостріших, більш вимогливих критиків, багато кращих і видатніших політичних, культурних діячів, ніж ми можемо мати тут».

Слушно постає питання: повідомляючи про березільські перспективи у столиці, Лесь Курбас усвідомлював, що робить це ніби на підтвердження пропозицій Ф. Лопатинського? Згадаймо: останній закликав полишити Київ, оскільки для продовження театральної роботи в майстерні «треба йти до цього без ілюзій і перенестися в Харків, бо колупання в провінції не має вартості...».

Схожий закид Лесеві Курбасові можна зробити й стосовно березільських акторських кіногруп, які себе виправдали у його власних кінороботах. Врешті, згодом у фільмах березільських митців плідно працюватиме ціла плеяда акторів, режисерів...

Незабаром березнева Всеукраїнська театральна нарада висуне пропозицію: МОБ «...реорганізувати в Центральний театр республіки з постійним місцем перебування у Харкові». В інтерв'ю газеті «Культура і побут» (1926, № 39) один з очільників Народного комісаріату освіти так це прокоментував: «Усіх цікавить переїзд “Березоля” до Харкова. Інтерес до театру величезний... <...> ...переїзд театру “Березіль” не випадковий. Ми вважаємо, що театр “Березіль” є найдосконаліша й найпередовіша і по репертуару, і по техніці, і по напрямку театральна одиниця на Україні» [35, с. 342].

Від цього моменту починається перебудова Об'єднання, віднині — виробничого театру. Всю весну готувалися до зміни статусу, умов праці. Треба було подбати про ділянки роботи, які лишалися у Києві, приміром музеї. (Його, врешті, передають Академії наук, під патронат П. Руліна.) Згортається робота деяких станцій і комісій. У засобах масової інформації Лесь Курбас розповідає про плани на майбутнє.

Організація, яка налічувала майже 250 осіб, неминуче мала скоротитися. До Харкова, з різних причин, переїхали далеко не всі березільці. Доля розкидала їх по Україні, позначившись на можливостях і творчих планах «Березоля». Втім, це не зупинило мистецьких пошуків Леся Курбаса, який продовжував розбудовувати національну сцену.

Однак роботу в кіно він тоді у своїх планах вже не передбачував.

Колись М. Бажан досить недвозначно висловився з приводу його «ходіння в кіно»: «Я виїхав до Харкова. Почав працювати в кіно. З Курбасом зустрічався рідко. Знав про його роботу на Одеській кінофабриці. Не дуже щасливо йому там працювалося. Великою мірою спричинялись до цього рутинність, відчуженість од процесів зростання української радянської культури, а то й недоброзичливість певних кіл одеських кінематографістів. Проте, й для Курбаса, либонь, тодішне Велике Німе було мистецтвом чужим, яке так і не стало для нього, по суті, ріднішим. Жоден з поставлених Курбасом на одеській кінофабриці в 1924–1925 роках невеликих фільмів не став явищем. Курбас, зазнавши гіркоти невдач, повернувся до театру розчарований, але й збагачений досвідом» [36, с. 325].

Не з усіма висновками М. Бажана можна погодитись, особливо, коли йдеться про «невдалі фільми», «чуже мистецтво». Сучасні дослідження дозволяють подивитися на кінодоробок Леся Курбаса інакше. Хотілося б, нарешті, дочекатися глибокої, вичерпної (за фактажем), добре аргументованої розвідки, яка б розглядала явище курбасівського і, ширше, березільського кінематографа у належних контекстах, зв'язках і контактах.

Щодо М. Симашкевич, то вона саме у Харкові здійснила свою першу й останню цілком самостійну (без В. Шкляєва) березільську виставу — «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого (1927) у режисурі постановника її київського дебюту — Ф. Лопатинського [46]. На той момент він працював в Одесі на ВУФКУ. «Сава Чалий» — його остання «зустріч» з «Березолем», яка виявилася досить несподіваною.

Режисер розпочав роботу із викладу концепції майбутньої вистави, виявляючи максимальну делікатність у поводженні з автором. Він наголосив: «Кожен персонаж п'єси — жива, повнокровна з м'ясом та кістками “рубенсівська”, коли можна так сказати, — фігура. Кожна роль — надзвичайний матеріал для розгортання акторської гри» [37, с. 15].

Звертає на себе увагу присутність у колі найпомітніших робіт Ф. Лопатинського творів, присвячених політичній історії України. Тоді головним об'єктом його мистецького осягання стає боротьба за національну незалежність. Приміром, 1926 року він дає життя «Козаку Голоті» (Перший Державний театр для дітей), за рік — «Саві Чалому», а 1931 року — фільму «Кармалюк» (художник двох останніх робіт — М. Симашкевич).

Анонсуючи березільську прем'єру в «Новому мистецтві», режисер не криється з наміром розвинути раніше ним сповідувані естетичні ідеї «в напрямку кіно». Він прагне «побудуванням мізансцен і засобами машинерії скоротити до мінімуму перерви поміж окремими епізодами, що розбивають напруження глядача і знецінюють саму суть монтування театральної дії» [37, с. 15]. Це вказує на резонанси суто кінематографічного способу формування дії; переважання принципу динамізації подій над будь-якими іншими естетичними принципами. Хоча впливу кінокультури він зазнав значно раніше, але тепер закони монтажною будови стають для нього визначальними, підкорюючи собі весь мистецький обшир сценічного твору.

Втім, художньо «Сава Чалий» апелював, насамперед, до ранніх «доберезільських» набутків Леся Курбаса — до його ушлавлених «Гайдамаків».

Взяти, для прикладу, музичний шар останньої березільської прем'єри Ф. Лопатинського. З рецензії П. Руліна дізнаємося: «Поява гайдамаків, що прийшли покарати Саву, супроводиться віддаленим козачком, утворює для Савиних переживань прегарне контрастове тло, нагадуючи цим найкращі моменти застосування театральної музики в “Гайдамаках”» [38, с. 152]. На «родовий» зв'язок «Сави Чалого» та «Гайдамаків» вказував і сам композитор — П. Козицький, характеризуючи тип драматизму останньої дії, створеної за законами контрасту: «Музична фактура цього акту була така: починалася вона старовинною колицковою піснею, що кілька разів розпочиналася і тим самим творила настрої сімейного затишку» [39]. Далі, за П. Козицьким, мало поглиблюватися відчуття «тривоги і небезпеки, що зростали для Чалого і родили у глядача почуття неминучої трагедії, нещастя. Драматизм цієї контрастності досягає найвищої кульмінації в сцені покарання Сави на смерть його товаришами по повстанню, під час якої оркестра виконувала на “*pianissimo*” гопакову музику. Тут вжито знайомого по “Гайдамаках” засобу протиставлення драматичній кульмінації танкового мотиву і досягнуто тих самих наслідків» [39].

Невдовзі на курбасівські «Гайдамаки» гостро відрефлексує молодий український кінематограф, представлений О. Довженком та І. Кавалерідзе. Про це у своїй знаменитій статті «Олександр Довженко та Лесь Курбас» напише Н. Кузякіна, вперше в Україні відповідним чином сформулювавши цю проблему. Вона переконливо відтворює щасливий для майбутнього кінорежисера «шлях учнівства» у Леся Курбаса: «Попереду неофіта або поруч з ним мав бути режисер європейського класу, у якого міг би повчитися юнак, — режисер театру, як то було у випадку С. Ейзенштейна, що вчився у Вс. Мейерхольда. Чи мав такого попередника Довженко? Без сумніву. Давно вже слід вказати на ту визначальну за своєю творчою масою планету,

у системі якої він працював. І назвати ім'я його вчителя у мистецтві режисури. Маю на увазі Курбаса як творця Молодого театру і “Березоля”, роль його теорії та практики у швидкому зльоті кінорежисера Довженка» [40, с. 89].

Це — в цілому. Далі вона конкретизує свою ідею у глибокому й витонченому порівнянні вистави Леся Курбаса та перших фільмів О. Довженка, передусім, «Арсеналу», «Звенигори», «Землі».

Згадуючи про останній, Н. Кузякіна пише: «Казав Курбас: “Танок — це хода, що відчувається”. Так розгортає кадр і Довженко. Його герой насправді не танцював, він йшов собі до дому, тільки хода його — як вияв емоції — стала відчутною, незвичною. Актор С. Свашенко, який грав Василя, згадував пізніше, що він наспівував собі мелодію “Козачка”, написаного Глієром для “Гайдамаків” Курбаса» [40, с. 95]. Але цим порівнянням дослідниця не обмежується, вказавши на інше генетичне джерело знаменитого танцю Довженкового героя: «Сцена місячної ночі, коли закоханий Василь танцює на вулиці, — ця справді блискуча сцена бере імпульс від того ж “Джиммі Хігінса”. У такому самозабутті, у захваті танцював Бучма, почувши про революцію в Росії. Це був ніякий не танок, це був вільний пластичний вияв почуття радості, незграбний Джиммі несподівано ставав пластичним легким» [40, с. 95].

За Н. Кузякіною, постановник «Гайдамаків» створив для майбутнього кінорежисера «нагоду збагнути, як з поетичного твору народжується епічна вистава, як ліричне слово знаходить художньо перетворені форми, як взаємодіють хор — авторський голос (“Десять слів поета”) із сценічною дією. І знову знахідки Курбаса автоматично відкладаються у його пам'яті до невідомого часу» [40, с. 92].

Щодо І. Кавалерідзе, то він відреагував на «Гайдамаків» і прямо, і опосередковано. Справа тут не лише у словах художника про вплив на нього театрального шедевра Леся Курбаса. Перший кінофільм І. Кавалерідзе-режисера — «Офорти до історії гайдамаччини» («Злива»), здійснений у 1929 році та, нажаль, не вцілілий, — є цілком усвідомленою складною художньою «рефлексією» кінорежисера-початківця.

У книзі про І. Мар'яненка І. Тернюк наводить уривки з листів до нього І. Кавалерідзе, де той розповідає про мотиви, які його спонукали взятися за означену тему. Він описує свої враження від курбасівських «Гайдамаків»: «Я не бачу декорацій, та вони і не потрібні. За горбочком стоїть коло людей, там іде танок, ми його не бачимо. Над головами тих людей виринає і зникає якась деталь танцюристів: або козацька шапка виринає, або рука з шаблею, та майне чубата голова... Йде буйний танок... трагічний танок... а музика ридеє. Тут же близько, на першому плані Гонта ховає своїх дітей, покриває їх червоною китайкою... <...> Я ходив приголомшений. У ті роки мені запропонували поставити кінокартину на кінофабриці ВУФКУ... Мені захотілося зробити спробу, поєднати мистецтво скульптури з фотографією. Світло і тінь! Ось воно те, що може мене вабити у цьому новому для мене мистецтві. Світло — мій різець! Я відштовхнувся від “Гайдамаків” Шевченка, поринув у матеріали цієї історичної трагедії нашого народу, написав сценарій “Зливи”. Перед моїми очима монументом стояв образ Гонти, створений Мар'янком під керівництвом геніального українського режисера Леся Курбаса» (з листа І. П. Кавалерідзе, Київ, 20 квітня 1965 р.) [41, с. 220–221].

Повертаючись до вистави Ф. Лопатинського «Сава Чалий», зауважимо не лише рефлексії молодого постановника на знаменитих «Гайдамаків» (де він, до речі, сам колись грав Ярему), а й на відгомін вражень від інших постановок Леся Курбаса. Певні візуальні реакції можна спостерігати, приміром, у розробці деяких гримів. У авторстві М. Симашкевич їхня специфічна експресивність, гротесковість змушує згадати про грими персонажів МОБівського «Макбета» (1924) Леся Курбаса — В. Меллера. У обізнаній публіки таке рішення могло викликати в уяві і деяких персонажів вахантівського «Еріка XIV», сильне враження від якого зафіксував у своєму щоденнику Лесь Курбас.

Симптоматично, що його наступний щоденниковий запис стосувався саме Ф. Лопатинського, постановки ним «Сави Чалого».

Зауваження Л. Курбаса до останньої роботи учня в багатьох сенсах є безпрецедентними, починаючи з наголошення особливостей «родоводу» вистави: «Єсть факти, що діються не людьми, а із людьми, пов'язані сяк-так, ефектно, динамікою мізансцен, чергуванням сцен виходами, пейзажами. По суті — кінодрама» [42, с. 281].

Кіновпливів режисер, дійсно, не міг уникнути, хоча б тому, що саме тоді зробив вибір на користь кіномистецтва. Врешті, воно (кіномистецтво) і для березільської режисури, в цілому, було важливим резервуаром запозичень, аналогій, послань, інспірацій. Але у наведеному відгуку важко не помітити роздратування, навіть, зверхності у ставленні до Ф. Лопатинського, його роботи та, власне, принципу його кіноапеляцій.

У щоденниках березільського лідера відгук на «Саву Чалого» — передостанній і єдиний, присвячений роботі цього учня. «П'єсу тримає на голій динаміці. Ніякої рівноваги між образом і динамікою. “Студійно”. Вкрай неоригінально. Вічно збивається на агітку то соціального, то національного порядку. Фігури не охарактеризовані, бліді. Жест безсистемний, безпринципний. Взагалі, з трагедії зроблено мелодраму. Плоско й нецікаво, одноплосинно, плакатно. Змальовуваної реальності немає» [42, с. 281].

Попри те, що збереглися не всі щоденники Леся Курбаса, цей запис — унікальний, тож потребує хоч яких пояснень, зважаючи на небезпідставність загальної думки: саме Ф. Лопатинський був улюбленим учнем реформатора національної сцени.

Щодо «Сави Чалого» — в жодному зі спогадів очевидців цієї роботи в самому «Березолі» ніяких слідів скандалу виявлено не було. Доводиться припускати складну і глибоко інтимну мотивацію реакції вчителя на виставу учня, єдиного, крім А. Бучми, члена Об'єднання, з яким його лідер був на «ти», виявляючи в такий спосіб особливу довіру і прихильність. Тож не дивно, що курбасівська реакція на Ф. Лопатинського та його «Саву Чалого» більше ніде й ніяк не давалася взнаки.

А між тим, саме цей сценічний твір Ф. Лопатинського — одного із найяскравіших представників березільської школи — переконує в серйозності спроб оновити погляд на історію України. Врешті, Ф. Лопатинський назавжди полишає «Березіль», ставлячи «Савою Чалим» надто жирну крапку у власній історії життя в цьому видатному колективі.

Фактично, одночасно із ним «Березіль» полишає і А. Бучма, перейшовши у кіно, щоправда, тимчасово, до 1930 року, коли він повертається до «Березоля», щоби 1936 року вже назавжди піти з цього театру і стати провідним актором Київського театру імені Івана Франка, керованого Гнатом Юрою.

Коли 1926 року А. Бучма потрапив до кадрового складу ВУФКУ, він був не лише творчою особистістю, щедро обдарованою природою, а й митцем, озброєним особливим мистецьким арсеналом, випеченим у березільських стінах. Розуміння цього факту не дозволяє погодитися з окремим судженнями В. Заболотної, коли вона, порівнюючи набутки майстра на сцені та на екрані, припускається окремих не надто переконливих тверджень: «Робота в кіно принесла Бучмі не тільки славу, а й розширила арсенал засобів його акторської виразності. Коли Амвросій Максиміліанович повернувся до театру, в його творчості особливо змістовною стала деталь, силу виразності якої він оцінив, опановуючи специфіку кінематографа. Подобиці поведінки, костюма, мови набрали в його мистецтві образної метафоричності, досягаючи інколи символічного узагальнення. Знімаючись у кіно, Бучма оцінив можливість і виразну силу крупного плану. Він навчиться подавати свого героя (і тільки героя, а не себе як виконавця) крупним планом, навіть не ви-

водячи його на передній план, а в потрібний момент концентруючи увагу глядача на ньому, на зміні ритму, на виразних очах, на окремому русі. І ніколи почуття такту і міри не зрадять його...» [25, с. 62–63].

Важко доєднатися до автора цих слів, коли йдеться, приміром, про крупний план. Згадаймо, принаймні, як цей прийом використовував Лесь Курбас у «Джиммі Гігінсі» ще 1923 року. В епізоді вибуху на заводі, коли мізансцена з Бучмою будувалася на «грі» дальнього, середнього і крупного планів Джиммі, які змінювали один одного, переносючи дію з екрану на сцену, дозволяючи крупний план «живого» героя суміщати з середнім планом кінобігу героя прямо на знімальний апарат. А крупний план обличчя Джиммі на екрані міг раптом змінитися так само «крупним планом» актора майже на авансцені. Це лише один приклад. Однак сам принцип використання крупного плану одночасно на екрані та на сцені оригінально й винахідливо використовувався режисером і виконавцем, здатним технічно, врешті, творчо його збагнути і застосовувати. Не виключаю, що, ймовірно, це також спонукало О. Мандельштама до наведеної вище похвали на адресу А. Бучми у виставі «Джиммі Гігінс».

Про особливе враження від акторів курбасівської школи свідчать численні факти, які фіксують інспірацію ними художніх образів у інших видах мистецтва. Приміром, відомо, що скульптора М. Манізера в роботі над пам'ятником Тарасові Шевченку у Харкові надихали актори-березильці — декого він розмістив на постаменті, як уособлення поетового слова. Посилаючись на слова Леся Сердюка, виголошені ним на одній з лекцій у грудні 1974 року, дослідниця творчості актора його цитує: «Пам'ятник Шевченку оточують фігури, що немовби втілюють думи, ідеали його сучасності, минулої історії і майбутнього... Мені і моїм товаришам: А. Бучмі, І. Мар'яненку, Н. Ужвій, С. Коваль — випала висока честь допомагати скульптору у роботі» [43, с. 41]. (Цікавим є факт участі В. Меллера у конкурсі проєктів цього пам'ятника у «...складі творчої групи під керівництвом В. Мухіної» [44, с. 54].)

Сам Л. Сердюк ідею звертання М. Манізера до учнів Леся Курбаса пов'язував з особою скульптора і кінорежисера І. Кавалерідзе. Актор стверджував, що, працюючи над пам'ятником Кобзареві, «...Манізер познайомився з фільмом “Коліївщина”, здійсненим І. П. Кавалерідзе за мотивами поеми Шевченка. Образи, створені в цьому фільмі молодими тоді українськими акторами, були живим втіленням шевченкового твору. І скульптор дав їм вічне життя, поставив на постамент пам'ятника Тарасу» [43, с. 41].

Художником «Коліївщини», поставленої І. Кавалерідзе 1933 року, була М. Симашкевич (вона зробила з ним ще кілька фільмів).

З 1928 до 1935 року мисткиня працювала на Одеській кінофабриці, «де оформила до 20 художніх і технічних фільмів» [1, с. 6]. А з 1935 року місцем її роботи стає Київська кіностудія, куди вона переїжджає за викликом дирекції цієї установи, щоби попрацювати спочатку над «Наталкою Полтавкою» (1936) І. Кавалерідзе, а потім і над фільмами інших режисерів: І. Пир'єва «Багата наречена» (1938), І. Савченка «Вершники» (1939) за сценарієм Ю. Яновського, «Кубанцями» М. Красія та М. Володарського. Вона «робить ескізи костюмів і декорації до першого кольорового фільму “Майська ніч”. В 1941 році М. Симашкевич працювала над ескізами до фільму “Борислав сміється” за І. Франком, але війна обірвала цю роботу» [1, с. 6–7].

Водночас «обірвалася» і кінокар'єра М. Симашкевич, якій вона віддала дванадцять років життя. І всі ці роки, звичайно, вартують серйозної уваги дослідників. Тож автор спробує впоратися з тим найближчим часом.

## Література

1. Виставка творів художниці Міліци Миколаївни Симашкевич: Каталог. Івано-Франківськ, 1965. 73 с.
2. Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас. Київ: Мистецтво, 1987. С. 197.
3. Газенклевер В. Чума // Барикади театру. 1923. № 1. С. 6.
4. Бондарчук С. Чарлі Чаплін // Барикади театру. 1923. № 1. С. 12.
5. Ф. Ч. «Нові йдуть». Грандіозна трюкова фільма на 3 дії, 4 картини, з прольогом (Розмова з т. Ф. Лопатинським, з приводу його постановки силами театральної Майстерні Березіль № 2, в день роковин Жовтневого свята 7.ХІ в будинку театру ім. Шевченка) // Барикади театру. 1923. № 1. С. 10.
6. Хроніка // Барикади театру. 1924. № 4–5. С. 19.
7. Василько В. С. Театру віддане життя. Київ: Мистецтво, 1984. 407 с.
8. Авлег. До відкриття сезону «Березіля»: «Джіммі Гіггінз». Режисура (розмова з Т. Курбасом) // Більшовик. 1923. 20 листоп.
9. Мандельштам О. «Березіль» // Киевский пролетарий. 1926. 7 мая. С. 210.
10. Гірняк Й. Спомини / упоряд. Б. Бойчук. Нью-Йорк: Сучасність, 1982. 487 с.
11. Перегуда О. Лесь Курбас і кінематографія // Лесь Курбас: Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969. 359 с.
12. З. Б. «Буревій» // Більшовик. 1923. 10 листоп.
13. Курбас Лесь. Перший виступ Березіля № 2. (Після генеральної) // Барикади театру. 1923. № 1. С. 10.
14. Чукін Д. Художник у «Березолі», 1932 р. [Машинопис]. ІМФЕ НАН України. Ф. 42. Од. зб. 15.
15. П. Б — к. Нові йдуть (Агітка, поставлена театральною майст. «Березіль» № 2 під керівництвом режисера Ф. Лопатинського) // Більшовик. 1923. 25 листоп.
16. Кисіль О. Новий український театр // Життя й революція. 1925. № 4. С. 43.
17. Козинцев Г. Собрание сочинений: в 5 т. / ВНИИ киноискусства Госкино СССР, ЛГИТМиК; состав: В. Козинцева, Я. Бутковский. Ленинград: Искусство, 1982. Т. 1: Глубокий экран: о своей работе в театре и кино. 560 с.
18. Третьяков С. Страна-перекресток: Документальная проза / состав. Т. Гомолицкая-Третьякова. Москва: Советский писатель. 1991. 638 с.
19. Шмайн Х. Режисер, педагог, учений // Лесь Курбас: Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969. 359 с.
20. Василько В. Щоденник. Т. 5: 1923–1924 рр. [Рукопис]. МТМКМ України. Ф. Р.: архів В. С. Василька. Од. зб. 10374.
21. Равлюк-Голіцина О. Становлення та розвиток операторської школи в Україні // Нариси з історії кіномистецтва України / ППСМ АМУ. Київ: Інтертехнологія, 2006. 864 с.
22. Протоколи Режисерського штабу [Машинопис]. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. Ф. Р.: Фонд 42. Од. зб. 24.
23. Перегуда О. Кінематограф і Лесь Курбас // Крізь кінооб'єктив часу: спогади ветерана українського кіно / передм. І. Корнієнка. Київ: Мистецтво, 1970. 318 с.
24. Тримбач С. Історія українського кіно (1910–1920-ті роки) // Нариси з історії кіномистецтва України / ППСМ АМУ. Київ: Інтертехнологія, 2006. 864 с.
25. Заболотна В. І. Амвросій Бучма. Київ: Мистецтво, 1984. 168 с.
26. Кучеренко З. В. Вадим Меллер. Київ: Мистецтво, 1975. 79 с.
27. Журов Г. Украинское кино // История советского кино: в 4 т. Москва: Искусство, 1969. Т. 1. С. 756.
28. Курбас Лесь. Нотатки до вистави «Напередодні». Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. Ф. Р.: Фонд 42. Од. зб. 38.
29. Брюховецька Л. Лесь Курбас і українське кіно // Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Богдан Козак. Львів; Київ; Харків: Літопис, 2012. 656 с.



30. Юткевич С. Волшебница монтажного стола // Эсфирь Шуб. Жизнь моя — кинематограф. Москва: Искусство, 1971. 472 с.

31. Ревуцький В. Нескорені березильці Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників «Слово», 1985. 201 с.

32. Курбас Лесь. До правління Мистецького Об'єднання «Березиль» // Лесь Курбас. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ: Основи, 2001. 917 с.

33. В. И. Инкижинов — В. Э. Мейерхольду // Киноведческие записки. 2006. № 78. С. 66–67.

34. Гуд С. Постаць артиста // Кіно [Одеса]. 1927. № 4. С. 5.

35. Матеріали до хронології життя і творчої діяльності О. С. Курбаса // Лесь Курбас: Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969. 359 с.

36. Бажан М. В світлі Курбаса // Бажан М. Твори: в 4 т. Київ: Дніпро, 1985. Т. 3: Спогади. 455 с.

37. Лопатинський Ф. «Сава Чалий» (До постановки в Держтеатрі «Березиль» режисером Ф. Лопатинським) // Нове мистецтво. 1927. № 5. С. 15.

38. Рулін П. «Березиль» у Києві (із статті) // На шляхах революційного театру. Київ: Мистецтво, 1972. 356 с.

39. Козицький П. Музика в «Березолі», 1932 р. (Машинопис). ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 42. Од. зб. 16.

40. Кузякіна Н. Олександр Довженко та Лесь Курбас // Наталя Кузякіна: Автопортрет, інтерв'ю, статті з історії і теорії драми; україністика, лесезнавчі і театрознавчі студії; русистика, компартивістика; рецензії; контроверсійна історія літературного процесу 1950–1990 рр. крізь призму незаангажованої та ідеологічно голобельної критики; спогади / упоряд., вст. ст. В. П. Саєнко; наук. ред. С. А. Гальченко. Дрогобич: Відродження, 2010. 574 с.

41. Листи І. П. Кавалерідзе до П. І Тернюка // Тернюк П. І. Іван Мар'яненко. Київ: Мистецтво, 1965. 292 с.

42. Набридли болем акорди. З режисерського щоденника // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників — документи / заг. ред., передм. і прим. В. Ревуцького; упоряд. О. Зінкевич. Балтимор; Торонто: Смолоскип, 1989. 1026 с.

43. Попова Л. Олександр Сердюк. Київ: Мистецтво, 1979. 128 с.

44. Меллер Вадим (1884–1962): Театральньо-декораційне мистецтво. Живопис. Графіка: Каталог виставки творів. Київ: Спілка художників України, 1984. 55 с.

45. Росляк Р. До витоків інституту екранних мистецтв // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Зб. наук. праць. Київ: Компас, 2007. Вип. 1. 304 с.

46. Єрмакова Н. Мистецька доля і доля мистецтва. Частина перша // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні / ІПСМ НАМУ. Київ: Фенікс, 2016. С. 181–219.

47. Лесь Курбас. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ: Основи, 2001. С. 340–356, 379–380.

## References

1. Vystavka tvoriv khudozhnytsi Militsy Mykolaivny Symashkevych: Katalog [Exhibition of the artworks by Militsa Symashkevych]. Ivano-Frankivsk, 1965. 73 s.

2. Boboshko Yu. M. Rezhyser Les Kurbas [Boboshko Yu. Director Les Kurbas]. Kyiv: Mystetstvo, 1987. S. 197.

3. Hazenklever V. Chuma [Hasenclever W. Plague] // Barykady teatru [Barricades of theatre]. 1923. No. 1. С. 6.

4. Bondarchuk S. Charli Chaplin [Bondarchuk S. Charlie Chaplin] // Barykady teatru [Barricades of theatre]. 1923. No. 1. С. 12.

5. F. Ch. «Novi ydut». Hrandiozna triukova filma na 3 dii, 4 kartyny, z prolohom (Rozмова z t. F. Lopatynskym, z pryvodu yoho postanovky sylami teatralnoi Maisterni Berezil No. 2, v den rokovyn Zhovtnevoho sviata 7.XI v budynku teatru im. Shevchenka) [F. Ch. «The new ones are coming». Grand trick film in 3 acts, 4 scenes, with the prologue (A talk with comrade F. Lopatysky about his stage production,

conducted by theatrical workshop No. 2 of the Berezil theatre, on the 7<sup>th</sup> of November anniversary in the Shevchenko theatre) // Barykady teatru [Barricades of theatre]. 1923. No. 1. S. 10.

6. Khronika [Chronicle] // Barykady teatru [Barricades of theatre]. 1924. No. 4–5. S. 19.

7. Vasylo V. S. Teatru viddane zhyttia [Vasylo V. A life given to the theatre]. Kyiv: Mystetstvo, 1984. 407 s.

8. Avleh. Do vidkryttia sezonu «Berezilia»: «Dzhimmi Hihhinz». Rezhisura (rozmova z T. Kurbasom) [Avlekh. On the Berezil season opening: «Jimmy Higgins». Direction (A talk with comrade Kurbas)] // Bilshovyk [Bolshevik]. 1923. 20 lystop.

9. Mandelshtam O. «Berezil» [Mandelshtam O. «Berezil» theatre] // Kievskiy proletariy [Kyivan proletarian]. 1926. 7 maya. S. 210.

10. Hirniak Y. Spomyny [Hirniak J. Recollections] / uporiad. B. Boichuk. Niu-York: Suchasnist, 1982. 487 s.

11. Perekhuda O. Les Kurbas i kinematohrafiia [Perekhuda O. Les Kurbas and cinema] // Les Kurbas: Spohady suchasnykiv [Les Kurbas: Memoirs of the contemporaries]. Kyiv: Mystetstvo, 1969. 359 s.

12. Z. B. «Burevii» [Z. B. «Storm»] // Bilshovyk [Bolshevik]. 1923. 10 lystop.

13. Kurbas Les. Pershyi vystup Berezilia No. 2. (Pislia heneralnoi) [The first performance (after dress rehearsal) of the Berezil No. 2] // Barykady teatru [Barricades of theatre]. 1923. No. 1. S. 10.

14. Chukin D. Khudozhnyk u «Berezoli», 1932 r. [Mashynopys] [Chukin D. Artist in Berezil, 1932]. IMFE NAN Ukrainy. F. 42. Od zb. 15.

15. P. B — k. Novi ydut (Ahitka, postavlena teatralnoiu maist. «Berezil» No. 2 pid kerivnytstvom rezhisera F. Lopatynskoho) [P. B — k. The new ones are coming (Agitational play, set by theatrical workshop Berezil No. 2, directed by F. Lopatynsky)] // Bilshovyk [Bolshevik]. 1923. 25 lystop.

16. Kysil O. Novyi ukrainskyi teatr [Kysil O. New Ukrainian theatre] // Zhyttia y revoliutsiia [Life and revolution]. 1925. No. 4. S. 43.

17. Kozintsev G. Sobranie sochineniy: v 5 t. [Kozintsev G. Collected works: In 5 volumes] / VNII kinoiskusstva Goskino SSSR, LGITMiK; sostav: V. Kozintseva, Ya. Butovskiy. Leningrad: Iskusstvo, 1982. T. 1: Glubokiy ekran: o svoey rabote v teatre i kino [Vol. 1: Deep screen: On his work in theatre and cinema]. 560 s.

18. Tretyakov S. Strana-perekrestok: Dokumentalnaya proza [Tretyakov S. Intersection state: Documentary prose] / sostav. T. Gomolitskaya-Tretyakova. Moskva: Sovetskiy pisatel. 1991. 638 s.

19. Shmain Kh. Rezhysyer, pedahoh, uchenyi [Shmayin Kh. Director, teacher, researcher] // Les Kurbas: Spohady suchasnykiv [Les Kurbas: Memoirs of the contemporaries]. Kyiv: Mystetstvo, 1969. 359 s.

20. Vasylo V. Shchodennyk. T. 5: 1923–1924 rr. [Rukopys] [Vasylo V. Diary. Vol. 5: 1923–1924. Manuscript]. MTMKM Ukrainy. F. R.: arkhiv V. S. Vasylo. Od. zb. 10374.

21. Ravliuk-Holitsyna O. Stanovlennia ta rozvytok operatorskoi shkoly v Ukraini [Ravliuk-Holitsyna O. Formation and development of operator's school in Ukraine] // Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy [Outline of the history of Ukrainian cinematography] / IPSM AMU. Kyiv: Intertekhnolohiia, 2006. 864 s.

22. Protokoly Rezhyserskoho shtabu [Mashynopys] [Proceedings of the Director's staff]. Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii NAN. Ukrainy. F. R.: Fond 42. Od. zb. 24.

23. Perekhuda O. Kinematohraf i Les Kurbas [Perekhuda O. Cinema and Les Kurbas] // Kriz kinobiektiv chasu: spohady veterana ukrainskoho kino [Through the lens of time: memoirs of the veteran of Ukrainian cinema] / peredm. I. Korniiienka. Kyiv: Mystetstvo, 1970. 318 s.

24. Trymbach S. Istoriia ukrainskoho kino (1910–1920-ti roky) [Trymbach S. History of Ukrainian cinema (1910–1920s)] // Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy [Outline of the history of Ukrainian cinematography] / IPSM AMU. Kyiv: Intertekhnolohiia, 2006. 864 s.

25. Zabolotna V. I. Amvrosii Buchma [Zabolotna V. Amvrosy Buchma]. Kyiv: Mystetstvo, 1984. 168 s.

26. Kucherenko Z. V. Vadym Meller [Kucherenko Z. Vadym Meller]. Kyiv: Mystetstvo, 1975. 79 s.

27. Zhurov G. Ukrainskoe kino [Zhurov G. Ukrainian theatre] // Istoriya sovetskogo kino: v 4 t. [History of the Soviet cinema: In 4 volumes]. Moskva: Iskusstvo, 1969. T. 1. S. 756.

28. Kurbas Les. Notatky do vystavy «Naperedodni» [Kurbas Les. Notes on the «On the eve» play]. Instytut mytetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii NAN. Ukrainy. F. R.: Fond 42. Od. zb. 38.
29. Briukhovetska L. Les Kurbas i ukrainske kino [Briukhovetska L. Les Kurbas and Ukrainian cinema] // Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa [Life and art of Les Kurbas] / uporiad., nauk. red. Bohdan Kozak. Lviv; Kyiv; Kharkiv: Litopys, 2012. 656 s.
30. Yutkevich S. Volshebnytsa montazhnogo stola [Yutkevich S. Sorceress of the editing bloc] // Esfir Shub. Zhizn moya — kinematograf [Esther Shub. Cinema, the life of mine]. Moskva: Iskusstvo, 1971. 472 s.
31. Revutskyi V. Neskoreni bereziltsi Yosyp Hirniak i Olimpiia Dobrovolska [Revutsky V. Undeafed actors of the Berezil theatre Yosyp Hirniak and Olympia Dobrovolska]. Niu-York: Obiednannia ukrainskykh pysmennykiv «Slovo», 1985. 201 s.
32. Kurbas Les. Do pravlinnia Mystetskoho Obiednannia «Berezil» [Kurbas Les. To the administration of the Berezil artistic association] // Les Kurbas. Filosofiia teatru [Les Kurbas. Philosophy of theatre] / uporiad. M. Labinskyi. Kyiv: Osnovy, 2001. 917 s.
33. V. I. Inkizhinov — V. E. Meyerholdu [V. Inkizhinov to V. Meyerhold] // Kinovedcheskie zapiski [Notes of cinema studies]. 2006. No. 78. S. 66–67.
34. Hud S. Postat artysta [Hud S. Figure of an actor] // Kino [Cinema] [Odesa]. 1927. No. 4. S. 5.
35. Materialy do khronolohii zhyttia i tvorchoi diialnosti O. S. Kurbasa [Materials to the chronology of life and work of O. Kurbas] // Les Kurbas: Spohady suchasnykiv [Les Kurbas: Memoirs of the contemporaries]. Kyiv: Mystetstvo, 1969. 359 s.
36. Bazhan M. V svitli Kurbasa [Bazhan M. In the light of Kurbas] // Bazhan M. Tvory: v 4 t. [Bazhan M. Works: In 4 volumes]. Kyiv: Dnipro, 1985. T. 3: Spohady [Vol. 3: Memoirs]. 455 s.
37. Lopatynskyi F. «Sava Chalyi» (Do postanovky v Derzhzheatri «Berezil» rezhysyrom F. Lopatynskym) [Lopatynsky F. «Sava Chalyi» (On staging by director F. Lopatynsky in the Berezil state theatre)] // Nove mystetstvo [New art]. 1927. No. 5. S. 15.
38. Rulin P. «Berezil» u Kyievi (iz statti) [Rulin P. Berezil in Kyiv (fragments of the article)] // Na shliakhakh revoliutsiinoho teatru [On the course of revolutionary theatre]. Kyiv: Mystetstvo, 1972. 356 s.
39. Kozytskyi P. Muzyka v «Berezoli», 1932 r. (Mashynopys). [Kozytsky P. Music in Berezil, 1932. Manuscript]. IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy. F. 42. Od. zb. 16.
40. Kuziakina N. Oleksandr Dovzhenko ta Les Kurbas [Kuziakina N. Oleksandr Dovzhenko and Les Kurbas] // Natalia Kuziakina: Avtoportret, interviiu, statti z istorii i teorii dramy; ukrainistyka, leseznavchi i teatroznavchi studii; rusystyka, kompartyvistyka; retsenzii; kontroversiina istoriia literaturnoho protsesu 1950–1990 rr. kriz pryizmu nezaanahzhovanoi ta ideolohichno holobelnoi krytyky; spohady [Natalian Kuziakina: Sel-portrait, interview essays on history and theory of drama; Ukrainian studies, Lesia Ukrainka studies; theatre studies; Russian studies; Comparative studies; reviews; controversial history of the literary process of the 1950–1990s in the scope of free and biased critics; memoirs] / uporiad., vst. st. V. P. Saienko; nauk. red. S. A. Halchenko. Drohobych: Vidrozhennia, 2010. 574 s.
41. Lysty I. P. Kavaleridze do P. I. Terniuka [Letters of I. Kavaleridze to P. Terniuk] // Terniuk P. I. Ivan Marianenko [Terniuk P. Ivan Marianenko]. Kyiv: Mystetstvo, 1965. 292 s.
42. Nabrydli bolem akordy. Z rezhyserskoho shchodennyka [Chords, that bother with pain] // Les Kurbas u teatralnii diialnosti, v otsinkakh suchasnykiv — dokumenty [Les Kurbas in theater activities, in the assessments of the contemporaries] / zah. red., peredm. i prym. V. Revutskoho; uporiad. O. Zinkevych. Baltymor; Toronto: Smoloskyp, 1989. 1026 s.
43. Popova L. Oleksandr Serdiuk [Popova L. Oleksandr Serdiuk]. Kyiv: Mystetstvo, 1979. 128 s.
44. Meller Vadym (1884–1962): Teatralno-dekoratsiine mystetstvo. Zhyvopys. Hrafika: Kataloh vystavky tvoriv [Vadym Meller (1884–1962): Theater and decorative art. Fine art. Graphics: Catalogue of exhibited works]. Kyiv: Spilka khudozhnykiv Ukrainy, 1984. 55 s.
45. Rosliak R. Do vytokiv instytutu ekrannykh mystetstv [Rosliak R. On the origins of the Screen arts institute] // Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia

imeni I. K. Karpenka-Karoho: Zb. nauk. prats [Scientific herald of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University: Collected research papers]. Kyiv: Kompas, 2007. Vyp. 1. 304 s.

46. Yermakova N. Mystetska dolia i dolia mystetstva. Chastyna persha [Yermakova N. Artistic fate and fate of art. Part one] // Cuchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini [Contemporary problems of artistic education in Ukraine] / IPSM NAMU. Kyiv: Feniks, 2016. S. 181–219.

47. Les Kurbas. Filosofiia teatru [Les Kurbas. Philosophy of theatre] / uporiad. M. Labinskyi. Kyiv: Osnovy, 2001. С. 340–356, 379–380.

**Наталья Петровна Ермакова**

**Творческая судьба и судьбы творчества. Часть вторая (Березильские кинорефлекси)**

Статья посвящена взаимосвязи Творческого Объединения «Березиль», руководимого Лесем Курбасом, с киноорганизациями Украины первой половины 1920-х годов. Берутся во внимание разные формы «киноадаптации» отдельных представителей березильской театральной школы к кинопроцессу, главным образом реализуемом на Одесской кинофабрике ВУФКУ. Анализируется дискуссия об участии МОБ в кинопроизводстве. Все эти процессы рассматриваются как предпосылка будущей работы Майи Симашкевич в украинском кино конца 1920-х — начала 1940-х гг.

*Ключевые слова:* Лесь Курбас, Вадим Меллер, Майя Симашкевич, формирование березильского киноопыта.

**Natalia Yermakova**

**Artistic fate and the fate of the Art. Part two (Berezil cinema-reflections)**

The article deals with an issue of connections and relations of “Berezil” Art Union led by Les Kurbas with Ukrainian cinematographic organization of the first half of XX<sup>th</sup> century. The author shows different forms of “cinema-adaptation” of certain representatives of Berezil Theatre School to the process, performed by Odessa cinema factory. The author analyses the discussion about Berezil Art Union participation in cinema production.

Those processes regarded as a precondition of future professional activity of Maya Simashkevich in Ukrainian cinema of the late 1920<sup>s</sup> — early 1940<sup>s</sup>.

*Keywords:* Ukrainian theatre, Les Kurbas, Vadym Meller, Maya Symashkevich, Berezil cinema experience formation.