

ДО ПИТАННЯ ПРО АВАНГАРД І ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОМУ ДОСВІДІ МИСТЕЦЬКОГО ОБ'ЄДНАННЯ «БЕРЕЗІЛЬ»

Серед вистав Мистецького об'єднання «Березіль» (МОБ) першої половини 1920-х рр. особливе місце належить постановкам Ф. Лопатинського, які небезпідставно вважаються взірцями українського авангардного театру. Його режисерський дебют припадає на час, коли митці кола Леся Курбаса активно експериментували у сфері формального оновлення національного театру. Саме тоді виникали спектаклі, естетичне походження яких пов'язувалося, насамперед, із експресіонізмом та конструктивізмом. Розширення естетичного досвіду українського театру відбувалося і поза межами зазначених напрямів. Важливо інше — цей процес мав впливати (і дійсно вплинув) на характер поступу вітчизняного театру, змінив спрямування його подальшого руху. Приналежність Леся Курбаса та його учнів до авангардного театру вимагала певного позиціонування стосовно театру попередньої доби.

Експериментальна діяльність березильців не полишає сумніву у прагненні рішуче змінити долю вітчизняного театру, його художні орієнтири. Відтак постає проблема традиції того, у якому вигляді вони могли б віддунювати у пореформованому театрі і чи взагалі були здатними претендувати на хоч якусь роль у перетвореннях театральної дійсності. Ці питання (якщо зауважувати не самі лише декларації театральних новаторів, а й певну сценічну практику) лишаються актуальними і до сьогодні й все ще чекають на з'ясування природи інспірованих ними процесів. Адже історія полишила чимало свідчень неоднозначних (за формою та змістом) апеляцій до попереднього досвіду, апеляцій, здійснюваних найпошлюбнішими прибічниками радикальних зрушень.

Ф. Лопатинський — один із найталановитіших учнів Л. Курбаса — своїми спектаклями початку — середини 1920-х рр. створює у межах лівоадикальної мистецької програми цікавий і промовистий прецедент. Три його постановки — «Нові йдуть» за Ю. Зозулю (прем'єра — 7 листопада 1923), «Машиноборці» Е. Толлера (прем'єра — 6 січня 1924), «Пошилися у дурні» В. Ярошенка за М. Кропивницьким (прем'єра — 8 листопада 1924) здійснювалися під впливом різноманітних мистецьких течій авангардного спрямування. На перший погляд, будь-яке звернення до традиційного художнього досвіду мусило в усіх тих роботах засвідчувати неприйняття, пряме заперечення. Однак контекстуальні підходи, розгляд перших спроб постановника у світлі творчих установок «Березоля» дозволяє серйозно скорегувати передбачувані уявлення про зміст його естетичних «посилань». І виявилось, що ані прямолінійними, ані однозначними вони у Ф. Лопатинського не були.

Всі три вистави об'єднує серйозне бажання режисера протиставити традиційним поглядам на можливості української сцени цілого комплексу нетрадиційних підходів і прийомів. Серед обраних ним орієнтирів помітне місце належить «продукції» російського «Пролеткульту», про що свідчать численні сценічні «підказки» самого постановника, заяви близьких йому людей, приміром, режисера-лаборанта МОБу, дружини Ф. Лопатинського — З. Пігулович.

Таку скерованість певним чином «провокувала» позиція Л. Курбаса. Він її оприлюднив у газеті «Більшовик», коли оповідав про враження від вистав найбільш радикальних московських колективів, виділяючи з-поміж них, керований С. Ейзенштейном Театр Пролеткульту. Л. Курбас називав його «найважливішим, найімпульсивнішим театром» [1, с. 594]. Більше того, особлива увага українського режисера до діяльності цього колективу виявилася у постановці п'єси «Проти-гази» іншого чільника Театру Пролеткульту — С. Третякова. Про ступінь зацікавлення лідера «Березоля» цим твором свідчить той факт, що прем'єра у МОБі відбулася практично через мі-

сяць після її постановки С. Ейзенштейном у заводському цеху. Про постановку С. Ейзенштейна Г. Козинцев зауважив, що тоді «вистава не народилася. Народився великий кінематографіст» [2, с. 165]. Симптоматично, що і Л. Курбас за два—три місяці після прем'єри «Протигазів» розпочне на ВУФКУ власну кінороботу, а Ф. Лопатинський трохи згодом (напучений своїм вчителем) постійно працюватиме в українському кінематографі, ставши одним із найпомітніших його діячів.

Отже, мистецька зорієнтованість Ф. Лопатинського була, радше за все, виявом панівного для березільського середовища прагнення творчого суголосся з іншими носіями ідей авангардного мистецтва. Та, попри всі впливи і тяжіння, що відбивали очевидне зацікавлення в якнайшвидшій інтеграції у простір сучасної лівоадикальної художньої культури, все-таки головним мотивом слід визнати інше — «полеміку» з «укоріненою» концепцією національного театру, яка, на думку не самого лише Ф. Лопатинського, потребувала швидкого і рішучого перегляду. Програмний зміст шукань більшості учнів Л. Курбаса визначався, головним чином, реакцією на реальний стан речей в українському театрі. Так було ще за часів Молодого театру, так воно лишилося і в період праці МОБу. Змінився культурний ландшафт, але все ще було поширене завузьке бачення можливостей українського театру, як правило, обмежене однією тільки доктриною. Радикалізм позиції березільського «молодняка», радше за все, мав продемонструвати серйозну налаштованість на рішучі дії, а характер дій вказував на цілеспрямованість конкретних вчинків.

У розпалі репетицій вистави «Нові йдуть» Ф. Лопатинський декларує засадничі принципи постановки в дусі поширеної практики гасел і заяв, часто провокуючого змісту: «Про це можна б сказати в чотирьох словах: точність, ясність, організованість, економіка» [3, с. 10]. У цих словах важко не розчутити нот протесту проти некерованих рефлексій, емоційної неконтрольованості, неналежної формальної окресленості, — якостей, надмірне поширення яких у вітчизняному театрі створювало серйозну загрозу для його сьогодення та майбутнього. Режисер був надто категоричним, коли говорив, що у виставі «Нові йдуть» домагатиметься «знищення психологізму, заміну нудного переживання цікавим трюком» [3,10]. Щоправда, йому не бракувало підстав звинувачувати у «нудному переживанні» десятки пересічних гуртів по всій Україні, що насаджували подібні стереотипи своєю практикою. Втім, програма власних дій Ф. Лопатинського виглядає дещо прямолінійною, хоч пропозиції могли відчутно «детонувати» у театральному просторі початку 1920-х рр., на що постановник найбільше сподівався.

Ідею «циркізації» театру брали на озброєння різні митці авангардного спрямування, але в Україні Ф. Лопатинський був першим і найпоспідовнішим її adeptом. Довкола трюку як програми будувалися «Нові йдуть» — вистава гострополемічна стосовно всього попереднього досвіду національного театру. У найпершому ж друкованому відгуці на цей дебют повідомлялося, що спектаклем зреалізовано ідею «побудови театру ексцентрично трюковим методом» [4]. Трюк стає основною естетичною «materією» вистави, оголошеної Ф. Лопатинським «грандіозною трюковою фільмою».

Варто звернути увагу цю тезу, оскільки естетичним джерелом у ній визнається не лише цирк, а й кінематограф. Вжитий автором вираз не лишився риторичним. В одній із рецензій заважувалося, що перший акт був витриманий у «тонах трюкової сатири, де в гуморі чувається заглиблена серйозність, де дано яскраву чаплінаду культури, яскраву, і місцями надзвичайно вдалу» [5]. Ім'я Чапліна постає тут цілком закономірно — як з погляду художнього змісту, так і з погляду зацікавлень березільців творчістю видатного майстра. У їхньому колі посилення на Чапліна трапляються дуже часто, а сам Курбас постійно згадував його, коли хотів навести приклад високого класу акторської гри.

Говорячи про режисерський дебют Ф. Лопатинського, лідер МОБу насамперед акцентував ознаки режисерської праці, що стосувалися нових технологій, стилістичних особливостей постановки. (Новітні театральні технології мали для досвіду української сценічної культури виняткове значення і виокремлювалися Л. Курбасом за найменшої нагоди). «Економічно... Глибоко і шляхетно. Велике почуття міри. Точність... Режисер як органічний конструктивіст не любить «малої режисури». Він весь у кістяку спектаклю. Поверхню ладить с'як-так... Режисер «Нові йдуть» більше чує, ніж бачить... Чує вухом і м'язами. Ритмічно спектакль край-

но переконуючий... Певне зловживання темнотою. Проте вона місцями наводить трепет... Початок 2-ї дії по яскравості замислу мало знайде собі рівних у сучасній режисурі. Трюки живі» [6, с. 10]. Наступна робота Ф. Лопатинського — «Машиноборці» за Е. Толлером — мала вже іншу мистецьку скерованість, попри ту ж саму художню мету — радикального оновлення національної сцени, розширення простору її естетичного досвіду.

Досить точно програмний зміст чергової постановки Ф. Лопатинського могли б окреслити слова К. Рудницького про природу деяких спектаклів російського театрального авангарду, що синтезували ознаки як експресіонізму, так і конструктивізму. У «Машиноборцях» Ф. Лопатинського ми стикаємося саме із таким випадком. Обидва напрями утворили образну природу постановки, забезпечили цій роботі не останнє місце серед найрадикальніших сценічних творів відповідного мистецького спрямування. Критика зауважила у «Машиноборцях» «довершені масові сцени, яким надано виразності та красивої скульптурності. Всілякого схвалення заслуговує чітка багатолюдна декламація... Натовп Машиноборців — це хор Есхілової трагедії» [7]. Втім, поза увагою дописувача не лишилася певна штучність спектаклю: «Після живої роботи Курбаса «Джиммі Хігінса» «Машиноборці» справляють враження чогось украй умоглядного» [7]. Ці ознаки автор рецензії знаходить і в сценографії В. Меллера: «Сама конструкція у три поверхи, які послідовно відкриває рухливе запнуте колесо, що розміщується на першому плані, є дуже дотепною, але тільки до того моменту, поки не розгаданий секрет механізму» [7]. Хиби вистави були очевидними.

Шлях, що його в цьому випадку обирає Ф. Лопатинський, є шляхом упослідження творчого пошуку вчителя (слід згадати також ще й дуже відчутний вплив «Газу» Г. Кайзера, поставленого Л. Курбасом навесні 1923 року). Енергійності та професіоналізму Ф. Лопатинського виявилось замало для того, щоб його черговий крок став творчим відкриттям. Спектакль підтвердив досить високий фаховий рівень молодого режисера, мистецьку приналежність до певних естетичних кіл, але відсутність добре «проартикульованої» самобутньої «авторської» позиції спричинила більшість недоліків, позначених рисами школярства. Те, що Ф. Лопатинський міг це добре усвідомлювати стає зрозумілим, коли звертаєшся до його останньої київської постановки — «Пошились у дурні» М. Кропивницького (у переробці В. Ярошенка).

Розпочавши роботу над однією із найпопулярніших п'єс національного класичного репертуару, Ф. Лопатинський не задовольнився текстуральними переробками. Його багатьох можливість принципової зміни жанру. Оперета мала стати цирковим видовищем, твір традиційного репертуару — сучасною авангардною річчю. Разом з тим слід визнати, що «Пошились у дурні» були не стартом відповідних зрушень, а черговим етапом курсу на «циркізацію» театру, який режисер запровадив ще восени 1923 року. Логіка його дій продовжує визначатися бажанням ревізувати естетичні параметри національного театру з авангардних позицій. І він цілком закономірно звертається до естетичної трансформації твору традиційної сценічної культури. Художня спадщина у ті часи активно «випробовувалася» на «здатність до виживання» часто у дуже агресивних (за формою) переробках. Однак поширення методу «циркізації» театру в авангардних колах, багато що позначаючи у роботі Ф. Лопатинського, всього у ній не визначало. У другій спробі «щеплення» цирку українському театру режисер серйозно уточнює свою мотивацію. Він створює нову творчу ситуацію, сенс якої розкривається упродовж всієї роботи над виставою. В ній нема ознак упослідження, навпаки, — є демонстрація цілком самобутніх творчих підходів.

І цього разу режисер апелює до циркових традицій, але діє зі значно радикальніших позицій — уже не стилізує, а відтворює циркову виставу як таку. Із першої хвилини глядачі із здивуванням побачили, що на кону замість «привабних левад — циркова застережна сітка, замість романтичних дівчат — гостра пародія як на самі трафаретні образи, так і на художні їх окраси — такі популярні своєю мальовничістю побутові костюми» [8, с. 428]. Художники В. Шкляєв та М. Симашкевич створили простір, у якому «замість хат Дранка і Кукси стояли по обидва боки сцени турніки. Над ними було підвишено трапеції, на підлозі — м'які матраци» [9].

Дещо спантелечені глядачі не могли водночас не помітити, що мають справу не лише зі світом цирку, а й світом щоденного березільського фахового навчання, конкретним місцем виснажливої

праці над вдосконаленням акторського апарату. На сцені відтворювалася достеменно березільська творча «кухня» з усіма її атрибутами. Подвійна сутність візуального образу ускладнювала зміст вистави. Вочевидь, у такий спосіб загострювався пародійно-провокативний характер організації місця дії, що спричиняло відчуття такого собі сценографічного «відсторонення». Образ майстерні, творчої лабораторії посилювався численними імпрровізаціями. Вистава ніби демонструвала обставини творення нового українського театру. «Територія» цирку уможлиблювала необхідне для чистоти експерименту відсторонення, а його демократизм сприяв включенню у процеси творення широких верств глядачів. Можна сказати, що березильці будували новий театр разом із публікою. Саме тому факт приналежності комедії М. Кропивницького до кола найпопулярніших творів вітчизняної сцени відіграв винятково важливу роль у концепції Ф. Лопатинського.

Режисер досить рішуче «переглянув» і саму п'єсу, і певну традицію її виконання під цирковим кутом зору як у сенсі стилістики всього видовища, так і конкретних засобів виразності. Маючи досвід навчання у знаменитого клоуна і акробата Донато, Ф. Лопатинський добре відчував специфіку цирку. Недаремно чималий спектр класичних антре, репрезентованих на березільському кону, цілком відповідав вимогам жанру. Виконати всі ті трюки могли лише добре підготовлені актори. Від них вимагалася справжня майстерність, особливий «кураж», що досягалось виснажливою працею. Крім того, постановнику доводилося працювати не з одним складом виконавців. Приміром, О. Швачко згадує, як Дранко (С. Шагайда) ганявся «з кийком за Куксою (М. Крушельницький). Вони проробляли кілька трюків на сцені, на турніках, потім Кукса біг зі сцени в зал для глядачів, і, як тільки він зникав за дверима, на сцені в той же час з'являвся з-за куліс на трапеції знов Кукса. Але це вже інший Кукса в такому ж одязі, гримі, якого «грав» я. Дранко не міг дістати і зняти Куксу з трапеції, але штани стягував, глядачі сміялися, я тікав за куліси. Тим часом справжній Кукса (М. Крушельницький) встигав добігти до сцени і продовжував грати далі» [9].

Цей, сказати б, «базовий» епізод міг варіюватися акторами шляхом імпрровізацій. Приклад знаходимо у «Споминах» Й. Гірняка: «Справжній Кукса-Крушельницький пробігав разом з Дранком через залю, а я, двійник (Кукси. — прим. Н. Є.), продовжував дію на сцені. Коли ж мусів вступити в акцію Кукса-Крушельницький, я зімпрровізував мізансцену так, що зустрів його на сцені. Ми стали один проти одного. У цю хвилину я шепнув Крушельницькому, що перед мною дзеркало, я дивлюсь на себе, а ти повторюй мої жести! Я підняв руку і він підняв, і так він повторював кожний мій рух, жест, гримасу. В кінці я заднім кульбітом відв'язався від нього, щезаючи через оборотові двері в закулісся» [10]. Подеколи імпрровізації готувалися вдома і ставали несподіванкою не для одного — всіх партнерів. Й. Гірняк згадував, як приніс на виставу свого песика і випустив його із клоунської кишені прямо під час дії, що змінило кілька мізансцен, вдало підтриманих «непосвяченими» колегами.

Попри те, що весь імпрровізаційний шар, стилістичний зміст ролей мав циркове походження, — спрямування сценічної дії вказувало на мету, до якої прагнув драматичний театр. «Кукса і Дранко — прибрали зовнішні прикмети циркових клоунів і вся їхня поведінка тривала в цьому плані. Актор театру виконував найскладніші акробатичні трюки з легкістю професійного акробата, проте цей цирковий акт був умотивованим і неминучим наслідком розвитку дії та внутрішнього стану героїв п'єси» [10]. Особлива складність пластичних завдань не «відміняла» необхідності просувати драматичну дію, будувати характери. Виконавиця ролі Оришки З. Пігулович у своїх спогадах спеціально наголошувала: «Мені довелося ... грати Оришку у плані Рудого. Глядач дуже полюбив цю милу ліричну постать, яка так легко робила на трапеції різні фокуси, падала арабським сальто у сітку, співала свої арії безпосередньо після рундатів та кульбітів й широко любила свого Василя» [11]. Характер стосунків героїв режисер лишав без змін. Їх зазнала форма виразу. «Антон (О. Івашутич) шукає свою кохану дівчину Орісю. А Оріся в цей час стоїть на руках вниз головою посередині сцени. Де ти, Орісю, моя рибчино? — співає Антон. «Я тут, Антоне», — відповідає співом Оріся (З. Пігулович). Так і відбувається ця любовна сцена вниз головою, догори ногами» [9]. Правда характеру була головною вимогою до створюваних образів, хоча традиційні театральні «амплуа» персонажів

змінювалися на клоунські: «Дві молоді пари — Оришка, Горпина, Василь і Антін — виконували завдання партерних і трапеційних акробатів. Писар і Ничипір скидалися на трапеційних т. зв. кльовнів-помагайлів» [10]. Виконавці прекрасно розуміли цю специфіку, були свідомі сформульованих режисером правил. За словами З. Пігулович: «Актори у цьому спектаклі були живими людьми, не втративши свого внутрішнього змісту, який їм дав автор. Можливо, це поєднання: незвичні запропоновані обставини і соковитість образів, що потрапляли у дотепні ситуації на сцені, надавало виставі життєрадісності та надмір талановитості акторів і режисера. Ця вистава швидше звучала протестом проти старої української театральної рутини» [11].

Якщо тут і мав місце протест проти театральної рутини, то напевно чи Ф. Лопатинський прагнув «перекреслити» досвід національного класичного театру як такого. Промовистим щодо цього можна вважати музичне вирішення спектаклю. Винахідливе й дотепне, воно апелювало і до циркової, і до театральної традицій. «З лівого боку арени примістилася група «циркових прислужників», які одночасно творили обов'язкову циркову оркестру. Вони грали на гребнях, укарінах, примітивних дудочках і різних дитячих калаталах. Збережено музику й пісні Кривиницького, тільки оркестрування було змодифіковане відповідно до згаданих інструментів. Усі пісні, дуети, сольові партії виконувалися під супровід цієї оркестри» [10]. (Автором інструментовки був Л. Ентліс).

Те, що твір М. Кривиницького стає об'єктом уваги режисера авангардного спрямування, здивування не викликало. (Переосмислення культурної спадщини належало до фундаментальних принципів театрів ліворадикального напрямку). Інша річ — конкретні форми таких апеляцій. Л. Курбас часто звертався до відповідної теми у своїх виступах, формулюючи березільський погляд на проблему художньої спадщини. Його позиція визначалася неприйняттям великодержавного ставлення до українського театру, яке насаджувалося повсюдно. Він із великою відразою говорив про багатолітню політику, яка робила із національної сцени «однобокого покруча на зразок німецьких бауерн-театрів; розвагу на терпимому діалекті (обов'язкові спів і танці), що вганяли думки цілої нації в свій вузький етнографізм, у замкнене коло думок мужицького солов'я» [12]. Не менш шкідливою лідер «Березоля» вважав діяльність епігонів театру корифеїв: «Театр Саксаганського, Кривиницького — це театр типів, рум'яний, з кров'ю і м'ясом, тому що вони таких людей бачили, а це тільки епігонський театр, де любовник грає як «любовник», а дядько, як дядько, немає побуту винайденого десь; не те, що робив Кривиницький — він брав з гуцці життя. А тут — просто за штампом. Тут чисто театральна умовність» [13, с. 20].

Якраз тому заміна квазіумовності пересічного театру умовністю циркового видовища виглядає у Ф. Лопатинського цілком виправданою. Незаперечним здається і шанобливе ставлення до п'єси — насамперед самим фактом її залучення до березільського репертуару. Далі слід зауважити запровадження такого типу стилізації, який не принижував літературного твору, а розкривав його придатність до формального сценічного оновлення, звичайно, відповідно до завдань іншого естетичного часу.

Нарешті, слід звернути увагу на те, що сама особистість М. Крушельницького була для березильців знаковою. У спектаклі Л. Курбаса «Мина Мазайло» М. Куліша (1929) глядачі могли пересвідчитися у цьому, коли на сцені з'явився дядько Тарас у виконанні М. Крушельницького. «У соковитій та м'якій барвистості Крушельницького є те, над чим він нібито зараз і посміюється з висоти нашої доби, але те, що складає його багатство як актора, і що походить від минулого, яке починається на Кро...» [14]. Постаць легендарного митця не даремно виникала в уяві цього критика — досить лише поглянути на фотографію виконавця у ролі дядька Тараса, щоб побачити, з якого «оригіналу» «списувалася» зовнішність персонажа. Це було не випадком, а тенденцією, що її згодом помічає Ю. Шерех, говорячи про відтворення у «Березолі» «традицій українського народного театру — того самого, що виродився в наш так званий «етнографічно — побутовий» театр і що його справжній традиції так цінили Микола Куліш і Лесь Курбас» [15, с. 432].

Спектакль Ф. Лопатинського теж засвідчив, що досвід попередників багато важить для чільників авангардного українського театру. Наполегливість, з якою постановник працював над спектаклем, домагаючись справжньої майстерності виконання, коли кожен епізод, кожен трюк вражав чіткістю й вправністю, — все це жодним чином не «переважувало» драматичного змісту сценічного

твору. І тому п'єса М. Кропивницького зовсім не виглядала «заручником» вихідного формального підходу. Близьк виконання, за умови радикальної зміни жанру, стилю не лише переконував у подоланні технічних проблем, зумовлених типом видовища. Театром було знайдено гармонію поміж сучасним і минулим, що ніби дивилися один на одного, як у дзеркало, дивуючи здатністю створювати цікаві й різноманітні «комбінації», провокуючи оригінальні й несподівані взаємні рефлексії.

Загальноновизнаний високий рівень майстерності «корінних» березильців — Й. Гірняка, З. Пігулович, С. Шагайди, щойно прибулого М. Крушельницького, який саме в «Пошились у дурні» розпочав свою березильську кар'єру, «нарощувався» постійним наполегливим тренажем, перебуванням у напруженому творчому «тонусі». Виконавська культура учнів Л. Курбаса стрімко розвивалася. Рівень техніки, чуття стилю, нарешті, мистецький універсалізм — характерні ознаки березильської школи — прогресували дуже відчутно, а вистава Ф. Лопатинського прекрасно це унаочнювала.

«Пошились у дурні» Ф. Лопатинського — спектакль, в якому дістав послідовного і яскравого вияву ще один принциповий фактор, що в ньому сфокусувалася суттєва прикмета кращих взірців традиційного українського театру. Йдеться про почуття внутрішньої свободи, яке цим театром плекалося, попри всі обмеження та заборони. Переможний дух щирої любові до життя — цей дух якнайкраще асоціювався у свідомості постановника із таким демократичним і водночас формально довершеним мистецтвом, яким є мистецтво цирку. І недаремно природна стихія останнього виглядала в очах Ф. Лопатинського дуже близькою згадуваним особливостям п'єси М. Кропивницького.

У тому, що Ф. Лопатинський з часом усе частіше звертався до культурної спадщини, віддавав перевагу більш складним формам її осягання, переконує його наступна робота у «Березолі» — здійснена 1927 р. постановка «Сави Чалого» І. Карпенка-Карого. За рік перед тим він переробив сюжет «Робін Гуда» у реаліях історичного минулого України та поставив його під назвою «Козак Голота» у Першому державному театрі для дітей. На початку 1930-х знімає фільм «Кармалюк», продовжуючи заглиблюватися у важливі й складні шари національної історії, шукаючи можливостей її подальшого мистецького відтворення. Отже, можна сміливо твердити, що режисерська біографія цього учня Курбаса починається і замикається творами, в яких досліджувалася ментальна природа українців. І те, що Ф. Лопатинський-режисер здійснює свою кращу роботу, працюючи над твором М. Кропивницького, — в усіх сенсах є фактом знаменним.

Повертаючись до комедії М. Кропивницького, не можна не зауважити, що і для інших березильців вона лишається рідною емблематичною. Приміром, у творчій біографії Й. Гірняка (за виразом В. Ревуцького — нескореного березильця) вона посяде особливе місце, про що свідчать три звернення до п'єси — у 1945, 1947 та 1950 рр. Відповідно до березильського духу постійного оновлення це щоразу були переробки у певному мистецькому плані — комедії дель арте чи досить химерної жанрової еkleктики, коли окремі акти пародіювали реалії життя українців-емігрантів на американських ранчо, а решта — являла собою зразок етнографічно-побутового театру. Все це видається цілком органічним для практики Й. Гірняка. Добре знайомий із діяльністю очолюваного Л. Курбасом театру, чуйний дослідник української культури Ю. Шевельов (Ю. Шерех) дуже влучно охарактеризував спектакль Й. Гірняка 1947 р. у виразах, які можна переадресувати постановці Ф. Лопатинського середини 1920-х рр. Звертаючись до вистави Й. Гірняка, автор точно визначає загальні принципи березильської ідеології у сфері класичної спадщини: «Режисер зайняв глибшу позицію: він лише відкидає неістотну побутову оболонку і шукає українську театральну першооснову. Ставиться складніше завдання — виявити українську ментальність, не вишивану сорочку, не справжній горщик з Полтавщини, не фольклорний обряд, не побутову дрібницю, а внутрішнє, цінніше: ігровий специфікум української театральності» [16, с. 44]. Цирковий модуль вистави Ф. Лопатинського фактично використовувався режисером у прямій відповідності до наведених суджень.

Стосовно досвіду українського класичного театру, то він продовжував переглядатися березильцями, але вже з інших позицій, на що вказує березильський режисерський дебют В. Василька — перша прем'єра 1925 р. — «За двома зайцями».

Традиційно вистави В. Василька та Ф. Лопатинського розглядають як явища одного гатунку, що, до певної міри, — правильно: обидві роботи МОБу — переробки (й дуже радикальні) двох популярних українських комедій. Автором обох літературних редакцій був В. Ярошенко. Однак далі — суцільні розбіжності. Творче «втручання» Ф. Лопатинського полягало у зміні видо-вої моделі першооснови, вірніше — накладанні циркових традицій на театральні. В. Василько вчиняє інакше. Він використовує деякі сюжетні схеми і архетипичні ознаки персонажів, пересуваючи події і героїв у сучасність, політичні, соціальні обставини НЕПу; сказати б, будує виставу, спираючись на культурну пам'ять глядачів, «граючи» з нею. Ф. Лопатинський «оновлює» естетичний погляд публіки на твір М. Кропивницького, а В. Василько «прилаштовує» комедію М. Старицького до нової соціальної ситуації. Ракурс, обраний Ф. Лопатинським, сприяє «розчищенню» п'єси від намулу дріб'язковості (про що пише Ю. Шевельов), позиція В. Василька полягає саме у «використанні» комедії М. Старицького для створення гротескової картини сучасного життя, про що він говорив на засіданні Режштабу: «Я ставлю п'єсу в плані загостреної подачі сучасного побуту, це постановка по лінії фіксації побуту тільки тут з метою зачепити дрібне міщанство. Я замислив дати театральне загострення, не доводячи до плану цирку чи одвертої буфонади, не вдаючись у реалізм» [13, с. 24]. Звертає на себе увагу характер витлумачення В. Васильком естетичних аспектів майбутньої роботи, власне, їхня «демонстративна» нівеляція. В усякому разі, очевидно, що ним свідомо ігноруються будь-які аспекти формальної визначеності, тоді як для Ф. Лопатинського сенс його звернення до твору М. Кропивницького полягав саме у цьому. Театральний час у зазначений період змінює свою парадигму, а з ним інших ознак набувають підходи до сценічної реалізації класики у березільській режисури.

Досвід МОБу, Ф. Лопатинського, В. Василька фокусує важливі етапи перетворень вітчизняного театру. Терен класичного репертуару створює передумови для (принципових за своїм значенням) рефлексій представників авангардного напрямку національного театру. Подібні вистави утворили «територію полеміки» із традиціями попередньої доби, а висока творча гідність молодих театральних новаторів робила їхні апеляції до минулого творчо виправданими, послідовними, такими, що спричинені глибоким розумінням природи і долі національного театру. Прецеденти, ними утворені, лишаються принципово важливими для осмислення фундаментальних процесів у вітчизняній культурі і потребують більшої уваги й зацікавлення фахівців.

1. Курбас Л. Театри Москви // Філософія театру. — К., 2001. — С. 594
2. Козинцев Г. Глибокий екран // Г. Козинцев: Собр. соч.: В 5-ти тт. — Л., 1982. — С. 165
3. Ф. Л. «Нові йдуть» // Барикади театру. — К., 1923. — № 1. — С. 10.
4. З. Б. «Нові йдуть» // Більшовик. — 1923. — 10 листопада.
5. Розенцвейг Б. «Нові йдуть» // Пролетарська правда. — 1923. — 24 листопада.
6. Курбас Л. Перший виступ Березіля № 2 // Барикади театру. — 1923. — № 1. — С. 10.
7. А. Г. Гастроли мастерской «Березіль». «Машиноборцы» Толлера // Харьковский пролетарий. — 1924. — 22 травня.
8. Рудін П. «Березіль» в роках 1922–1932 // Лесь Курбас. — Балтимор—Торонто, 1989. — С. 428.
9. Швачко О. Спогади про МОБ. — Архів Леся Курбаса. — ДМТМКМ. — Од. зб. 10033.
10. Гірняк Й. Споми́ни. — Нью-Йорк, 1982.
11. Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. — Архів Леся Курбаса. — ДМТМКМ. — Од. зб. 10032.
12. Курбас Л. Шляхи Березоля // Вапліте — 1927. — № 3.
13. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — Фонд 42. — Од. зб. 20, 24.
14. Куренко А. Гастроли театра «Березіль». «Мина Мазайло» // Вечерний Киев. — 1929. — 3 травн.
15. Шерех Ю. Друге народження «Народного Малахія» // Ю. Шерех. Пороги і Запоріжжя: У 3-х т. — Т. 2. — Харків, 1998. — С. 432.
16. Шевчук Гр. (Ю. Шевельов). «Пошилися у дурні» в Студії Й. Гірняка // Арка. — 1947. — Жовтень. — С. 44.