

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 792.01:792.07(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-1-6>

Петро АВРАМЕНКО,
orcid.org/0009-0000-8726-2967
заслужений артист України,
доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
(Житомир, Україна) avramenko.p.m@gmail.com

Олена ЗАВЕДІЯ,
orcid.org/0009-0000-5501-4467
заслужена артистка України,
старший викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
(Житомир, Україна) zavediaelena5@gmail.com

МЕТОД ПЕРЕТВОРЕННЯ ЛЕСЯ КУРБАСА

В статті аналізуються погляди Леся Курбаса на відкритий та розроблений ним метод перетворення, як наріжний і визначальний компонент театру, що покликаний формувати світобачення глядача, а відтак впливати на вічно змінюваний світ, що прагне духовної гармонії і досконалої моделі соціального розвитку. Аналізуються особливості застосування методу перетворень в залежності від специфіки тих видів мистецтв, які визначають мову творців вистави: режисера, актора, сценографа, композитора. Зазначається, що хоча мови, якими ці творці користуються і різні, та мета одна: створення театру пристрасної думки, театру інтелектуального за суттю своєю театру, який приймає участь у перебудові світу, що прагне історичних змін. В статті наголошується об'єктивна необхідність виникнення такого театру на початку минулого століття з урахуванням тенденцій розвитку світового театру в цілому і європейського зокрема. Особливо наголошується роль Леся Курбаса в формуванні методу перетворення, його теоретичного осмислення та художньої реалізації у постановках реформатора українського театру, засновника легендарного театру «Березіль». В статті також приділено увагу поглядам Леся Курбаса на роль театру у вихованні глядача цього новочасного театру, пов'язаного не лише з українською театральною традицією, але перед усім з тогочасним європейським театром. Значне місце приділено аналізу перетворень у виставах Леся Курбаса «Макбет» за трагедією Вільяма Шекспіра і «Диктатура» за п'єсою І. Микитенка. В зв'язку з цим розглядається проблема взаємодії і взаємостосунків між режисером та драматургом. Підкреслюється роль режисера у інтерпретації драматургічного тексту. Підкреслюється різниця між літературною п'єсою і п'єсою театальною. Творцем першої є драматург, другої – режисер. Зазначається, що хоча метод перетворення і був розроблений Курбасом у буремні двадцять роки минулого століття, але й сьогодні він визначає розвиток одного із плідних і перспективних напрямів у новочасному українському театрі.

Ключові слова: Лесь Курбас, перетворення, творчі вистави.

Petro AVRAMENKO,
orcid.org/0009-0000-8726-2967
Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor at the Department of Art Education
Zhytomyr Ivan Franko State University
(Zhytomyr, Ukraine) avramenko.p.m@gmail.com

Elena ZAVEDIA,
orcid.org/0009-0000-5501-4467
Honored Artist of Ukraine,
Senior Lecturer at the Department of Art Education
Zhytomyr Ivan Franko State University
(Zhytomyr, Ukraine) zavediaelena5@gmail.com

LES KURBAS REINCARNATION METHOD

The article analyzes the views of Les Kurbas on the method of transformation discovered and developed by him, as a cornerstone and defining component of the theater, which is designed to shape the worldview of the viewer, and therefore

influence the ever-changing world that strives for spiritual harmony and a perfect model of social development. The features of the application of the method of transformations are analyzed depending on the specifics of those types of art that determine the language of the creators of the performance: director, actor, set designer, composer. It is noted that although the languages that these creators use are different, the goal is the same: the creation of a theater of passionate thought, a theater that is intellectual in its essence, a theater that takes part in the restructuring of the world, striving for historical changes. The article emphasizes the objective necessity of the emergence of such a theater at the beginning of the last century, taking into account the trends in the development of world theater in general and European theater in particular. The role of Les Kurbas in the formation of the method of transformation, its theoretical understanding and artistic implementation in the productions of the reformer of the Ukrainian theater, the founder of the legendary theater «Berezil» is especially emphasized. The article also pays attention to Les Kurbas' views on the role of theater in the education of the viewer of this modern theater, connected not only with the Ukrainian theatrical tradition, but above all with the contemporary European theater. A significant place is given to the analysis of transformations in Les Kurbas' performances «Macbeth» based on the tragedy of William Shakespeare and «Dictatorship» based on the play by I. Mykytenko. In this regard, the problem of interaction and mutual relations between the director and the playwright is considered. The role of the director in the interpretation of the dramatic text is emphasized. The difference between a literary play and a theatrical play is emphasized. The creator of the first is the playwright, the director of the second. It is noted that although the transformation method was developed by Kurbas in the roaring twenties of the last century, even today it determines the development of one of the fruitful and promising directions in modern Ukrainian theater.

Key words: Les Kurbas, transformations, creators of the performance.

Постановка проблеми. Вчення, або ж як його називав сам Курбас – «метод перетворення», і сьогодні лишається не стільки здобутком минулого, скільки каталізатором нових театральних пошуків і звершень. З'ясуванню основних принципів, прийомів творення і шляхів застосування «методу перетворення» і присвячена ця публікація.

Аналіз досліджень. У наукових дослідженнях українських вчених, у спогадах його учнів і колег Леся Курбас постає, як митець-новатор, митець-мислитель, що розробляв філософію українського театру не лише ХХ століття, але й часів прийдешніх. У численних працях українських дослідників, докладно описано його творчий і життєвий шлях, процес творення нового українського театру, естетичні і етичні принципи його режисури, описано вистави, здійснені Лесем Курбасом, розкрито його життєвий і творчий шлях (Оленич, 2012).

Мета статті – розглянути «метод перетворення» Леся Курбаса, його основні принципи та роль у творенні театру, який приймає участь у перебудові світу, що прагне історичних змін.

Виклад основного матеріалу. 20–30 роки ХХ століття були позначені активними пошуками шляхів творення нового театру. Театру, який мав відповідати на складні запити буремної епохи «великих воєн і великих революцій» (Б. Брехт). Ервін Піскатор, засновник і творець німецького «Політичного театру», свідчив, що він радикально виключив із власної програми саме слово «мистецтво». Його театр не приймав участь у політиці, він «робив політику». А Бертольт Брехт наголошував: «Нам потрібен театр, який не лише дає можливість пережити ті почуття, погляди і імпульси, які властиві для певного періоду історії і певних людських відносин, але такий, який використовує і створює думки і почуття, що відіграють значну роль у справі зміни історії» (Брехт, 1977: 99).

До творення такого театру був причетний і Леся Курбас. Театр, як його розумів творець легендарного «Березолу», мав не лише зображати оточуючий світ, але й сприяти його перетворенню, перебудові. А тому Леся Курбас і закликав: перетворити театр з «храму недосяжного» в таку суспільно значущу організацію, котра б сприяла «загальному державному будівництву і загальному нашому підходженню до всесвітньої соціальної революції» (Чирков, 1972: 40).

У пошуках шляхів творення саме такого театру Леся Курбас вибудував певну систему принципів і цінностей, які стали наріжними свого часу для театру «Березіль». І чи не найважливішим у теоретико-театральних роздумах Леся Курбаса є його вчення про «метод перетворення». «Ми розуміємо що наша наука про перетворення являється саме цим методом театру, який будучи новим, чи можучи бути для свого часу новим реалістичним, абсолютно не буде повторювати того, що діється на вулиці у певній чи меншій ілюзії дійсності, а навпаки, саме із змаганням зосередити глядача на ідеї вкладеній в наш твір, щоб сконцентрувати його увагу, зробити так з цією подією, щоби вона на сцені була виведена у такому вигляді, у такому перетворенні, у такій інакшості, у такій новій комбінації, яка мусить викликати саме велику кількість асоціацій» (Чирков, 1972: 42).

В такому визначенні мети і сфери застосування перетворення набуває особливого, визначального і вирішального значення для визначення: 1) об'єкта і суб'єкта перетворень (об'єктом театральних перетворень є оточуюча реальність, а суб'єктом – глядач); 2) перетворення, маючи за основу оточуючий митця реальний світ, не являють собою фотографії життя. Вони не є калькуванням життя, а, постаючи, як у формах життєподібних, так і умовних, являють собою художню

реальність, «певну інакшість» за висловлюванням Леся Курбаса, що має провокувати народження у глядацькій залі суб'єктивних асоціацій по відношенню до реальності об'єктивної; 3) асоціації ці не можуть бути уніфіковані (одні на всіх у залі для глядачів), а мають бути особистісними і породженими особистостями, індивідами, а потому і неповторними; 4) театральні перетворення розраховані на пробудження творчої ініціативи, інтелектуальної діяльності кожного глядача, як індивідуальності, що мислить і творить у відповідності до власних можливостей і власного розуміння зображуваного на сцені.

Леся Курбас вважав за необхідне наголосити, що перетворення вибудовуються творцями вистави перш за все для того, щоб глядач бодай наблизився до ідеї, закладеної автором у творі. Перетворити глядача із споживача театального видовища на його співучасника і однодумця – це і є той шлях театру, про який мріяли численні театральні діячі буремного ХХ століття у двадцяти-тридцять роки його. В тому числі і Леся Курбас.

Свого часу М. Верхацький (режисер-лаборант Леся Курбаса), спираючись на власний досвід співпраці з засновником «Березолу», наголошував: перетворення у виставі мають бути змістовно глибокими та обумовлені конкретним матеріалом драматичного твору, який обирає театр для сценічного прочитання. Подібна націленість перетворення сприяє виникненню різних варіантів їхньої реалізації на сцені.

При образному втіленні літературного матеріалу одні режисери можуть віддавати перевагу відтворенню життя у формах власне життя, інші – у формах умовних (метафоричних, алегоричних, гіперболічних, а то й взагалі ірреальних, уявних). Леся Курбас в залежності від літературного матеріалу, запропонованого драматургом і у відповідності до власних художньо-естетичних принципів, використовував обидві можливості побудови перетворень. Але у будь якому випадку перетворення сприяло виявленню глибинної сутності зображуваного, надавало йому додаткового сенсу.

Так, у виставі Л. Курбаса «Пролог», за свідченням М. Верхацького, була сцена, коли цар Микола диктує ад'ютантові нотатки до свого щоденника. Актор, що грав царя, урочисто, з почуттям власної гідності походжав від ад'ютантського столика до куліси. Він робив десять-п'ятнадцять кроків, потім різко зупинявся, круто повертався на одній нозі, ніби ухиляючись чи то від удару, чи то від кулі, на мить завмирав, робив два кроки вправо і, геть переляканий, знову ухилявся і знову повертався до столика. «Виникав образ царя-маріо-

нетки, тонка карикатура на людину», – свідчив М. Верхацький (Хоруженко, 1969: 324-325).

«Перетворення», як його бачив і запроваджував у театральну-сценічну практику Леся Курбас застосовувалося не лише для вирішення окремих сцен та мізансцен. З «перетворення» починався складний процес перекладу літературної драми на мову театального мистецтва.

Існує певний парадокс взаємодії двох різних видів мистецтва – літературного і сценічного. Вони не в стані існувати одне без одного і в той самий час являються певною мірою антагоністами. І часто-густо навіть талановитий драматичний текст не може бути без будь яких заперечень і змін з боку режисера втілений на сцені. Для того, щоб літературний текст здобув сценічне життя, потрібна інша, не літературна мова. Потрібен саме переклад літературної мови на мову театральну. Це по-перше. По друге: письменник і режисер по-різному читають літературну драму не лише тому, що є творцями різних видів мистецтва, а й тому, що мають свої, часто не подібні художньо-мистецькі принципи, які обумовлюють і різне бачення реального життя. Відомо, наприклад, що І. Микитенко, автор п'єси «Диктатура», і Леся Курбас, автор вистави за цією п'єсою, мали настільки різні погляди на життя і мистецтво театральне, що їхні стосунки були далекі від ідеальних.

Така ситуація цілком можлива, якщо, з одного боку, погляди драматурга і режисера на театральне мистецтво не співпадають, а з іншого – обумовлені специфікою того виду мистецтва, природа якого диктує свою волю тому чи іншому митцю. Драматург і режисер презентують різні види мистецтва. І хоча обидва закохані у Мельпомену, але один творить *для театру*, а інший – *театр*. І, будучи представниками різних видів мистецтва, розмовляють на різних мовах.

Ще у 1918 році Леся Курбас занотовував свої думки у щоденнику: «Література заволоділа театром і вбила його й актора. Літературні тенденції, ідеї, надриви, літературні відчуття. Не драматичне, нетеатральне, не акторське» (Леся Курбас, 1989: 102). Театр, вважав Леся Курбас, – не репродуктивне, «другоступеневе мистецтво». І перша скрипка в ньому – в руках у режисера. А тому, хоча драматург – це «стрижень, що одухотворює і годує театр», але «його місце тут у третій черзі для сучасного театру» (Леся Курбас, 1989: 209).

Саме про це і говорив Леся Курбас, аналізуючи власну постановку «Макбета» в Кийдрамте: «Шекспір-поет втратить і пропаде... коли його грати як «театр», де слова вишиті на канві акторсько-режисерської ритміки дії і її почувань. Шекспір-театр

втратить і пропаде, коли будувати постановку на досконалий в літературному відношенні ритміці його віршів, дії, образів, почувань. Це буде псевдокласичний «театр» літературних достоїнств. Або театр – або література. Шекспір у літературному відношенні досконалий і недосяжний, а на театральну мову його треба перекладати» (Леся Курбас, 1989: 271).

Не руйнуючи текст «Макбета», більш за те, ставлячись до шекспірового тексту з глибоким пієтетом, але в той самий час бажаючи дати власне прочитання класичного твору, Леся Курбас, створив виставу, в якій відчувався подих нових часів – часів значних революційних потрясінь і зрушень. А тому, актори виходили на сцену у «власних повсякденних костюмах, до яких додавалися окремі «шекспірівські» деталі – короткі плащі, пелерини, аплікації з середньовічною геральдикой» (Леся Курбас, 1989: 41); для зазначення місця дії, як за часів Шекспіра, використовувалися відповідні написи на щитах. А самі «щити приводилися в рух, передаючи душевне сум'яття персонажів після убивства Дункана, перетинали шлях Макбету, коли він гнався за привидами Банко», а очі відьом і ніс блазня, введеного у виставу, час від часу спалахували завдяки вдало припасованим електричним лампочкам» (Леся Курбас, 1989: 41).

І це було не банальним «осучасненням» Шекспіра, а перекладом його трагедії на театральну мову у відповідності до задуму Леся Курбаса. Скажемо так: це було жанрове «перетворення» трагедії англійського драматурга середини XVI – початку XVII століття на трагіфарс, здійснене українським режисером у двадцять років ХХ століття задля того, щоб, позбавивши виставу надмірної емоційної напруги, залучити глядача до осмислення уроків громадянської війни, яка ще нещодавно вирувала на теренах України.

Вистава «Макбет» була найвидатнішою подією часу існування «Кийдрамте». «Прем'єра відбулася 20 серпня 1920 року. Називну роль в ній грав Курбас. Це був його останній акторський виступ у новій ролі. Промовистою була сцена, в якій Макбет звертався до корони, що висіла на поруччі трону. Від необережного руху корона хиталася, здавалося, що вона ось-ось упаде. А збентежений Макбет намагався підхопити її, не дати впасти, заточуючись від напруги і переляку» (Леся Курбас, 1989: 32-33). Так Леся Курбас у цьому епізоді-перетворенні розкривав ідею згубної сили властолюбства: в гонитві за короною людина втрачає саму себе. Звичайна корона перетворювалася в руках майстра із символу влади на символ владного безчестя.

Восени 1921 року Курбас переїздить до Києва. У нього амбітні, грандіозні плани. Серед них – створення Мистецького об'єднання «Березиль». І він знову повертається до «Макбета», прем'єра якого відбулась 1 квітня 1924 року.

Леся Курбаса, як вже зазначалось, не цікавила трагедія в сенсі «реставрації Шекспіра в побуті його часу» (Леся Курбас, 1989: 41). Творець «Березоль» прагнув спровокувати у його сучасників виникнення асоціацій з подіями, які нещодавно розгорталися на теренах України. Здійсненню такого задуму слугували і епізоди-перетворення. От як деякі з них описує Ю. Бобошко: «Бучма грав у виставі дві ролі – воротаря-блазня і єпископа. «Воротар-блазень сипав злостивими жартами про Лігу Націй, скинутого царя, релігійні забобони. З'являвся Бучма у виставі ще у двох ролях: епізодичного селянина, який проходив через сцену, як через поле, з енергійними рухами косаря і мирною трудовою піснею на устах – живе втілення образу простого люду, – і в образі єпископа, який править месу висвячуючи на царство нового короля. Ця сцена приголомшувала: зіщулені попи з єлейними обличчями, раптом випростовувалися, і перед очима глядачів показувалися діявольські пики, а сам єпископ виявлявся блазнем» (Бобошко, 1987: 85). А фінал «Макбета», – констатує В. Ревуцький, – був викривальним за своєю суттю перетворенням ідеї боротьби за владу. «Настромлену на спис голову загиблого Макбета вносив Макдуф, виголошуючи славу новому королеві Малкольму. Під звуки органу з'являвся Єпископ, який ніс корону і коронував нею нового короля. Макоклм відходив убік. На нього нападав новий претендент на престол, убивав його, забирал корону, підходив до Єпископа, той коронував його, промовляючи ті ж самі слова «Несть власті, аще не від Бога». Підводився новий король і з ним проробляв те ж саме ще один претендент на престол. І на цьому кінчалася вистава» (Леся Курбас, 1989: 41-42).

Будь яке перетворення у Леся Курбаса – це перед усім потужна, яскрава метафора, яка не доповнювала літературний текст, а одночасно з ним створювала інший, сценічний текст вистави. Перетворення Леся Курбаса, адресовані своєму часові, набували сили такого узагальнення, що виходило далеко за межі і літературного, і сценічного текстів. А яскрава образність перетворень сприяла розкриттю у миттєвому – вічного, в окремому – загального. Минувшина поставала в них як зафіксована пам'ять, а для прийдешніх часів такі перетворення звучали як пересторога. Так Курбас в своїх перетвореннях піднімався над кон-

кретними часами і, сягаючи понад часового простору, надавав їм, цим перетворенням, притчового звучання. І це цілком вписувалося в його концепцію театру, як інституції, що не стоїть осторонь подій, а є учасником них.

Вистава Леся Курбаса «Макбет» засвідчила фундаментальність «методу перетворення», який передбачав системність застосування його наріжних принципів практично всіма творцями сценічного дійства – сценографом, актором, композитором.

Так, наприклад, у згадуваній вже виставі «Диктатура» існуюча на той час життєва реальність з волі художника В. Меллера набувала не передбаченого драматургом, але визначеного режисером перетворення. «Всю сцену займав велетенський станок, що легко і миттєво трансформувався по ходу дії. Спочатку його передній край здіймався високо вгору, утворюючи заводську естакаду по якій снували робітники у виробничій метушні. Згодом станок перетворювався на похилі площини села; з нього підіймався високий перон залізничної станції самі собою складались майданчики для мітингу; виникав банкетний стіл у сцені куркульської гулянки... Нарешті у фіналі на очах у глядача на увесь розмах сцени підносився, виростав цілий завод» (Бобошко, 1987: 160).

Це була центральна метафора і одночасно центральна мізансцена вистави. Вона цементувала все дійство, визначала його темпоритм, сприяла вирішенню цілей, які поставив перед собою режисер, беручи до роботи драматичний твір. Подібне сценографічне вирішення обумовило народження сцен та епізодів-перетворень, метафоричних за своєю суттю і визначило особливості трактування і втілення образів вистави.

А це в свою чергу потребувало і перегляду принципів акторської гри: не традиційні на той час принципи організації сценічного простору вимагали і відповідної акторської гри. Справа в тому, що так чи інакше, але наповнені символічним сенсом мізансцени, епізоди і сцени, вирішені у відповідності до «методу перетворення», мали провокувати глядача на роздуми, на виявлення їх (перетворень) глибинного сенсу. Тому актор не мав права вдаватися до емоційної надмірності, яка, як відомо, не сумісна з активізацією аналітичного сприйняття вистави. Так, наприклад, у «Макбеті» з волі режисера актори залишали сцену після завершення певного епізоду-перетворення «не в ролі», перериваючи тим самим потік емоцій і даючи глядачеві замислитись над побаченим. Не випадково тогочасні критики відзначали, що вистава «Макбет» у Леся Курбаса була позбавлена тієї емоційної напруги, яку викликав літературний

текст трагедії. Але саме такий підхід до акторства на сцені сприяв найповнішому осмисленню мізансцен і сцен, побудованих за принципами перетворення.

Але при цьому Лесь Курбас закликав акторів не переобтяжувати роль перетвореннями, користуватися ними, так би мовити, «дозовано». «Не треба думати, – застерігав Лесь Курбас, – що вся гра актора буде складена із перетворень. Це було б дуже важко дивитися. Це був би дикий спектакль, дикий, поскільки під перетвореннями ми розуміємо не взагалі всяку мистецьку підкресленість, мистецьку формулу, а розуміємо певну інакшість» (Чирков, 1972: 43).

Зазнала серйозного впливу «методу перетворень» і музика на театрі. Як свідчить П. Козицький, музика проймає майже всю виставу «Диктатура». «Відчувається, – свідчив П. Козицький, – що композитор (Мейтус, Коляда) є лише виконавець волі режисера (Курбаса), яка владно панує і над музичним матеріалом» (Лесь Курбас, 1989: 513).

У виставі значне місце посідав хор, який різко відрізнявся від статичного хору в класичній опері. Більш за те, він сприяв виникненню «сцен-перетворень», надаючи з волі режисера літературному тексту п'єси такого сенсу, який навіть не передбачався драматургом, і за що згодом, коли Лесь Курбас зазнав утисків, гонінь, засудження і переслідувань, І. Микитенко звинувачував митця в тому, що той, мовляв, «зламав хребет «Диктатурі». Але саме така вистава із «зламаним хребтом» п'єси стала класикою українського театру, а численні вистави-агітки («Диктатура» ставилася у багатьох театрах України) зникли у сутінках небуття.

От одна із музичних сцен-перетворень, про яку розповів П. Козицький. «На тлі прекрасного оформлення, в супроводі прекрасного хору виступає прекрасний колектив «Березоля», блискуче виконуючи дерзкі задуми свого талановитого режисера. Це зовсім не ті співи, це – ієреміади тієї класи, що тужить «на ріках вавілонських» за своїм минулим, що ридає над своєю смертю. Те, що куркулів показано в оперному плані, надає оригінальності їх постатям. От, наприклад, Гірняк у ролі Чирви. Це не просто куркуль, це ватажок тих куркулів, що їх тепер ліквідують як класу. У нього обличчя біблійного Мойсея, довга сива борода, трагізм у голосі. Він бачить, відчуває, що його класу вмирає, і в своїх речитативах – ієреміадах підноситься до пророка, як його уявляє психоідеологія» (Лесь Курбас, 1989: 549-550).

Не має сенсу коментувати чи тлумачити цю сцену-перетворення, оскільки прозора і критична

позиція Леся Курбаса не те, що не співпадала, а була принципово протилежна позиції драматурга. Не І. Микитенко, а Лесь Курбас через таке перетворення розкрив трагізм тієї доби, яку назвали часами «колективізації». От чому у Леся Курбаса куркуль Чирва подібний до пророка Мойсея. Саме тому у нього – не спів, а ієреміади – слізні скарги, ремствування, стогнання...

Так в «Березолі» виникала та художня реальність, що являла собою по відношенню до реальності оточуючого світу, згадувану вже нами «інакшість», як у подачі матеріалу театром, так і у сприйнятті побаченого глядачем. «Театр, – занотовував Лесь Курбас 11 травні 1925 року в своєму щоденнику, – організовує глядачів у якійсь єдності, як і всяке мистецтво, і глядач повинен вийти після спектаклю організований. Перебудова психології – це якісна штука» (Лесь Курбас, 1989: 162).

Цілком закономірно тому особливу увагу Лесь Курбас приділяв глядачеві, його сприйняттю вистави. Як свідчать спогади численних учнів і однодумців Леся Курбаса, під час вистав фіксувалася реакція глядачів на все, що відбувалося на сцені. Така фіксація допомагала акторам та режисерові зберегти у недоторканності ті сценічні рішення, які відповідали задуму творців вистави, або ж піддавати корекції ті епізоди і моменти акторської гри, що знижували вплив на глядача у потрібному для театру напрямі. Перетворення, наполягав Лесь Курбас, повинні викликати у глядача «те, що треба, бажані театру думки та почуття, асоціації» (Хоруженко, 1969: 324-325).

Лесь Курбас не сприймав «теорію» мистецтво для мистецтва, він заперечував загальновідоме твердження, що театр не може змінити дійсність, що мистецтво перетворювати життя не може, а спроможне лише відображати життя і доставляти насолоду глядачеві, розважати його.

Але ж природа театрального глядача – подвійна за суттю своєю. В звичайному житті будь яка конкретна людина, хоче вона того чи ні, але виконує певну роль. Причому, виступаючи у ролі «актора», не помічає і не усвідомлює того, що приймає участь у вселенській виставі, назва якої – життя. Адже не дарма Шекспір порівнював світ, в якому ми всі живемо з театром, а людину в ньому – з актором. Логіка Шекспіра зрозуміла. Але хто ж тоді глядач такого вселенського дійства, в якому звичайні люди – «актори»? Сучасник Шекспіра англійський філософ Френсіс Бекон вважав, що

такими глядачами є вищі сили. А вони, з огляду на історію людства, тільки спостерігають, на жаль, за тим, що відбувається на грішній землі і не втручаються у перебіг подій на ній. І якщо об'єднати в одне ціле твердження Вільяма Шекспіра та судження Френсіса Бекона, то виникне: «Весь світ – театр, а люди в ньому – актори. Та їхніми глядачами є тільки янголи і Бог».

Та коли звичайні, пересічні люди заповнюють театральні зали, вони перестають бути «акторами». Вони перетворюються на глядачів. А тому потребують дороговказів, щоб зрозуміти, як і якою дорогою йти до Храму Небесного, Храму Справедливості і Добра. І таку роль має перебрати на себе театр. Театр людей і театр для людей. Так відбувається перетворення глядача з споживача театрального дійства на співтворця вистави і творця життя. І в цьому ще одна грань «методу перетворення. Лесь Курбас, стверджуючи, що український театр ховає в собі величезні сили і можливості (Лесь Курбас, 1989: 224), вважав, що «мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи. Воно – могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття у вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр – храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому» (Лесь Курбас, 1989: 270). Цей запис було зроблено Лесем Курбасом 14 липня 1920 року, коли автору їх було 33 роки. В них – мудрість Митця, який прагнув єднати часи, аби пізнати сенс свого власного часу.

Висновки. Дві вистави з великої і величної спадщини розстріляного у лихому 1937 році на далеких і безжальних Соловках геніального сина України, одного із найяскравіших режисерів, що заклав основи театру дієвого, націленого на перетворення світу і людини в ньому – Леся Курбаса. І хоча його метод перетворення був за життя фундатора і творця «Березолу» на часі і одночасно відповіддю на виклики тих часів, цей метод – на всі часи. Він і сьогодні так само актуальний і значущий, як і за життя великого реформатора українського театру. Тому і продовжує жити метод перетворення Леся Курбаса у виставах таких режисерів новочасного українського театру, як І. Уривський, Д. Богомаз, П. Авраменко, С. Жирков, Т. Трунова та багатьох інших.

Лесь Курбас запалив мистецьку свічку у своєму Храмі – «Березолі», і загасити її неможливо, доки існують митці і театри, що бережуть світло її.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас. Київ : Мистецтво, 1987. 198 с.
2. Бертольт Брехт. Про мистецтво театру : збірник. Київ : Мистецтво, 1977. 366 с.
3. Лесь Курбас : Поворот до Європи і до самих себе : бібліогр. показч. / Терноп. обл. універс. наук. б-ка, Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса ; уклад. Л. Оленич ; авт. вступ. ст. Г. Веселовська. Т., 2012. 288 с.
4. Лесь Курбас : спогади сучасників / за ред. Н. О. Хоруженка. Київ : Мистецтво, 1969. 358 с.
5. Лесь Курбас : У театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи. Балтимор-Торонто : Смолокип, 1989. 1026 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/9035/file.pdf> (дата звернення: 30.03.25).
6. Чирков О. За ознаками подібності (Б. Брехт і Л. Курбас). *Радянське літературознавство*. 1972. № 3. С. 40-50.

REFERENCES

1. Boboshko Yu. M. (1987) Rezhyser Les Kurbas. [Director Les Kurbas] Kyiv: Mystetstvo. 198. [in Ukrainian].
2. Bertolt Brecht. (1977) Pro mystetstvo teatru : zbirnyk. [About the art of theatre : Collection] Kyiv : Mystetstvo. 366. [in Ukrainian].
3. Les Kurbas : Povорот do Yevropy i do samykh sebe : bibliogr. pokazhch. (2012) [Les Kurbas : Turn to Europe and to themselves : bibliogr. show.] / Ternop. obl. univers. nauk. b-ka, Nats. tsentr teatr. mystetstva im. Lesia Kurbas ; uklad. L. Olenych ; avt. vstup. st. H. Veselovska. T. 288. [in Ukrainian].
4. Les Kurbas : Spohady suchasnykiv (1969) [Les Kurbas : Memories of Contemporaries] / za red. N. O. Khoruzhenka. Kyiv : Mystetstvo. 358. [in Ukrainian].
5. Les Kurbas : U teatralnii diialnosti, v otsinkakh suchasnykiv – dokumenty. (1989) [Les Kurbas : in theatrical activity, in the assessments of contemporaries – documents] Baltymor-Toronto : Smoloskyp. 1026. URL : <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/9035/file.pdf> (data zvernennia : 30.03.25). [in Ukrainian].
6. Chyrkov O. (1972) Za oznakamy podobnosti (B. Brecht i L. Kurbas). [On the signs of similarity (B. Brecht and L. Kurbas)]. *Radianske literaturoznavstvo*. - Soviet literary studies. № 3. 40-50. [in Ukrainian].