

## ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ Б. ГЛАГОЛІНА В ХАРКОВІ: АВАНГАРДНІ ПОШУКИ 1917—1926 РР.

*Аналізується театральна діяльність Б. Глаголіна в контексті авангардного руху Харкова 1917—1926 рр.*

*Ключові слова: Борис Глаголін, авангардний театр, Харківський театр, культура модернізму.*

*Анализируется театральная деятельность Бориса Глаголина в контексте авангардного движения Харькова 1917—1926 гг.*

*Ключевые слова: Борис Глаголин, авангардный театр, Харьковский театр, культура модернизма.*

*The theatrical activities of Boris Glagolin in the context of avant-garde movement of Kharkov in 1917—1926 years are analyzed.*

*Key words: Boris Glagolin, avant-garde of theatre, theatre of Kharkov, culture of modernism.*

Актуальність теми полягає в тому, що на сучасному етапі розвитку театру в Харкові наявні дві тенденції: по-перше, на сценах домінують класичні вистави; по-друге, час від часу презентуються авангардні постановки. Останні, на жаль, втратили колишній вплив на розвиток театру. Тому виникає необхідність звернення до минулого, а саме 20-х рр. ХХ ст., коли відбувався розквіт авангардного мистецтва.

Однією з найяскравіших постатей театрального авангарду був Б. Глаголін. Але, у зв'язку з минулою політичною ситуацією, він був практично забутий. Лише на початку ХХІ ст. почали досліджувати його творчість — В. Іванов, Ю. Полякова, В. Чечик, Г. Веселовська. Однак загалом театральній діяльності Б. Глаголіна в Харкові та його авангардним пошукам приділено незначну увагу, тому ця проблема є актуальною.

**Мета** статті — аналіз авангардних пошуків у театральній діяльності Б. Глаголіна в місті Харків 1917—1926 рр.

Творчий шлях Б. Глаголіна як видатного режисера й актора охоплює не одне місто і навіть не одну країну. Він народився 1879 р. в Саратовській губернії (Росії). Освіту з акторського мистецтва Борис здобув у Петербурзі, на драматичних курсах при Імператорському театральному училищі. Його вчителями були В. М. Давидов та Ю. Озаровський. Ще навчаючись вступив до «Малого (або Суворинського) театру Петербурзького літературно-артистичного товариства», в якому він періодично виступав до 1916 р. На початку 1917 р. працював у Баку (Азербайджан) у театрі Тагієва.

Наприкінці 1917 р. Глаголін приїхав в Україну, до Харкова, працював у театрі «Муссурі» як режисер та актор. У 1918 р. він перейшов до Міського театру й одночасно став режисером Камерного театру Віри Барановської. У 1919 р. працював режисером та актором у Першому Радянському драматичному театрі. Наприкінці 1919 р.

переїхав до Одеси, де брав участь у створенні таких театрів, як «Пантеон», «Масодром», «Теревстат». У 1922 р. повернувся до Харкова, здійснював постановки в театрі Державної опери та театрі «Муссури». У 1924 р. виступив на сцені в Першому державному театрі для дітей. Упродовж 1924-26 рр. був режисером у Харківському театрі ім. І. Франка, працював у Першому державному театрі для дітей. У 1927 році повернувся до Одеси і став художнім керівником Одеської російської драми. У 1928 р. поїхав до США, де залишився працювати режисером у різних театрах. У 1948 р. помер.

Отже, в центрі уваги — 1917—1919 та 1922—1926 рр., періоди творчості Б. Глаголіна в Харкові.

Глаголін як ідеолог нового «авангардного» мистецтва писав різні книги та статті. У 1917 р. виходить друком його перша харківська книга «Творчі шляхи театру», в якій йдеться про необхідність побудови нового театру. Митець підкреслює особливу роль кожного актора: «Передусім, кожен актор не являє собою всього театру, а є лише однією частинкою його... Мало того, — усі ми — суть частинки різних ансамблів, і кожен з нас покритий, іржею, звичками працювати у своїх умовах... Як артист, що чверть століття боровся із собою, я стверджую, що найсерйознішим ворогом справжнього театру є ми, самі актори, та продажність акторської праці, бажання солодко поїсти та м'яко поспати... Але завжди та з різних причин, продажність і акторське безвілля перетворюють театри у торгівлю прохідними п'єсами та гру без потреби» [3, с.12]. Можна простежити його революційний настрій і бажання обстоювати свої прогресивні ідеї.

У 1919 р. опублікована стаття «Люди праці», в якій Б. Глаголін запропонував новий принцип гри акторів: «Удавання акторів є лише зовнішньою та порожньою ознакою театру, а не його внутрішнім вмістом... Я не хочу більше обманювати та «розігрувати» ролі: я зрозумів, що кожна людина може мати на все життя лише одну роль — бути самою собою. Але не до заперечення театру привело мене це прозріння, а до тих його друзів, які вже давно проголосили, що «справжні актори ніколи не вдягають масок». Роль «самого себе» — роль тривалого шляху, повного внутрішніх обмежень, перетворень нашої особистості, всіх етапів її культури, всіх падінь, помирань і всіх злетів та воскресінь» [2, с. 12-14]. Це свідчить, що Глаголін ґрунтується на нових авангардних постулатах, повністю заперечуючи класичний канон, який потребує перевтілення в описаного героя п'єси.

У 1922 р. надруковано велику статтю «Життєтворчість театру». У першій її частині Б. Глаголін пише про те, що одна з головних проблем занепаду театру — дублювання ним літератури: «...Театр, який прорик в усі галузі мистецтва елементом своєї театральності, втратив відверту театральність у самому собі та розпочав життя літературного паразита; сцена перетворилася на ілюстрацію літературного тексту та забула секрет власної філософії... Театр, розшифровуючи літературу,

працював над штучно створеним життям, над літературним її виглядом...» [1, с. 9]. Вирішення цієї проблеми він убачав у театральній реформі, яка вже невдовзі повинна відбутися: «Настане час, коли актори заговорять свої слова, коли вони в пориваннях натхнення зачаровуватимуть людство, яке дивитиметься на обраних, а не на найманих» [1, с. 9]. Щодо поняття натхнення режисерів та акторів Глаголін наводить вислів художника Крамського, котрий ототожнює його із «серцебиттям»: «Ну, скажіть, заради Бога, навіщо мені очікувати на якесь натхнення, коли в мене постійно б'ється серце й кипить кров, як тільки я подумаю» [1, с. 9]. Тобто в нього це поняття не є обмеженим, воно перебуває в постійному процесі.

Проте Б. Глаголін не повністю відхиляє значення літератури в процесі театру, а лише відводить їй певну роль — фундаменту: «Над будовою літературною, яку театр має право використовувати як трамплін, він повинен злетіти, як на аероплані, у сферу неказаних і не висловлених ще слів, він повинен випромінювати енергію, яка звільнює людину від слів. Справжній театр, згідно з Островським, виробляє відчуття, і це відчуття є початком перебудови душі, тобто її впорядкованості» [1, с. 9].

У другій частині роботи «Життєтворчість театру» він наводить конкретний приклад зі своєї театральної діяльності, в якому продовжує наполягати на «грі самого себе»: «Нещодавно мені довелося грати в селах... Я переконався, що соромно грати тепер за всіма правилами старого, симулятивного мистецтва — грати не самого себе, а літературний образ драматурга... Я клеїв дурня, на думку публіки, завдяки штучним театральним хитрощам. З другого акту я дійсно зламав свою роль і почав грати її «від себе», тобто виявляючи в герої п'єси свою справжню особистість — нехай гіршу... Не знаючи про існування Ніцше, вони зрозуміли, що всі люди — актори своїх ідеалів, увесь світ «грає» і набуває можливості бути кращим...» [1, с. 10]. Так, Глаголін уже на прикладі доводить, що необхідно «грати самого себе», а не літературного героя.

Стосовно аналізу вистав Б. Глаголіна, які поставлені в Харкові, слід зазначити таке. На жаль, не збереглося відомостей про його перші спектаклі в театрі «Муссурі» за 1917 р., а також лише частково збереглася інформація про спектаклі в «Міському театрі». Серед доступних вистав слід назвати «Кандиду» Б. Шоу та «Павла I» Мережковського.

Для вистави «Кандида» Б. Шоу Глаголін написав оригінальний епілог, у якому закликав акторів бути самостійнішими та вільнішими: «Пам'ятайте, що ви не покликані бути простим рупором для автора. Автор лише дає вам зерно дії — ваша справа силою своїх переживань виростити із цих зерен «квіти» справжнього життя. Душа кожного актора повинна вступити в єдиноборство з душею актора, і водночас опанувати всі його задуми, розкрити інші глибини, які завжди приховані в оригінального драматурга, приховані від нього

самого». Роль головної героїні Кандиди виконала Олена Валерська, дружина Глаголіна, а він сам — роль Поета.

У другій виставі «Павло I» Глаголін зіграв головну роль, тобто Павла. Ця вистава була розкритикована через несхожість характеру актора на імператора, який описаний у п'єсі Мережковського. Проте Глаголін мав іншу точку зору, яку виклав у своїй брошурі «Образ імператора Павла»: «Навіть якщо мені довелося образити звички моєї аудиторії, навіть якщо мені довелося закінчити криком — я побоюся кричати. Не від мене будуть ці крики: я вирішив собою пожертвувати, — а від серця великого народу! З глибини його легенд, пройшовши крізь душу мою, впадуть ці крики серед вас, як стріли, що димлять потом і кров'ю, — ці полум'яні слова Адама Міцкевича я беру для виправдовування при піднятого голосу, який використав для передавання образу імператора Павла...» [6, с. 81-82].

Місцева преса зберегла мало відомостей про театральну діяльність Б. Глаголіна в «Камерному театрі» Віри Барановської. Маємо лише назви самих вистав. Це п'єси французьких драматургів — «Суд святого Антонія» Метерлінка та «Пристрасті» Клоделя.

На сцені Першого радянського драматичного театру Б. Глаголін показав три вистави: «Пан» Шарля ван Ленберга, «Євреї» Е. Чирікова та «Собака садівника» Лопе де Веги. Він співпрацював з трупою Синельникова, а також такими акторами, як В. Петіпа, Т. Павлова, В. Барановська, О. Валерська, В. Блюменталь-Тамарин та деякими іншими.

Постановки «Пан» здійснено з нагоди відкриття цього театру. У ній грала дружина Глаголіна Олена Валерська. Оскільки п'єса «Пан» була дуже символічною, вона викликала в критиків неоднозначну реакцію — деякі вкрай негативно говорили про неї.

Так, один з них відзначив: «Глаголін дійшов повної безсоромності, порнографія в неприхованій формі підносилася ним майже в культ. Глаголін поставив на сцені «Голий балет»: усі виконавці були в костюмах прадідів. У відповідь на зауваження й обвинувачення в порнографії Глаголін пояснював публіці, що мета його — збудити здорові почуття: «соромитися нема чого. Унаслідок війни в нас зменшилося населення... Нехай після цієї вистави чоловіки більше полюблять своїх дружин...» [5, с. 186].

Проте децю об'єктивніший і позитивніший відгук щодо цієї вистави був написаний іншим критиком: «Буйно повнокровна, із чистою тілесністю чуттєва вистава. Однобока, але однобічності цій вразно гримить бунт проти раціоналістичної духовності. «Пан» — заклик до здорової тілесної чистоти, повного життя та любові. Буйний танок сатирів та сатиресс залучає все населення села, абату залишається лише закривати завісу, відгороджуючи від зваби хоча б глядачів... Фінальний танок сатирів, у якому брали участь люди із залу в піджаках і студентських мундирах, закінчував п'єсу характерним і виразним акордом, після якого перемога Пана ставала безперечною.

Використання цього моменту в постановці свідчило про сміливість режисера й уміння його розбиратися у своєрідній стратегії війни між публікою та сценою».

У виставі «Євреї» одну з головних ролей виконала Віра Барановська, актриса, котра вже працювала з Глаголіним у виставі «Пан». Він же виступив лише в ролі режисера. Театральний критик А. Снел залишив такий відгук: «Найбільша заслуга Глаголіна полягає в тому, що він зумів розбуркати, зацікавити та змусити думати свою публіку, що він долучає нас до типу ідеального глядача. Глаголін увів у виставу нового персонажа — Христа, так би мовити «уособлення філософської сутності п'єси». У зв'язку із цим було надруковано його коментарі щодо цієї вистави: «Епоха, — жоден не суперечитиме цьому, — у нас зараз інша, а завдання вистави залишилися, як це не дивно, такі ж, як і тоді. П'єса знову покликана кинути заклик релігійному фанатизмові й антисемітській пропаганді» [6, с. 84].

У спектаклі «Собака садівника» Б. Глаголін грав головну роль — Теодора. Олена Валерська здійснила постановку хореографії. Театральний критик А. Смирнов залишив позитивний відгук щодо його гри: «В інтонаціях Глаголіна було щось дитяче... йому не можна було відмовити ні в тріпотінні та вогні почуттів, ні в щирості та яскравості передавання пристрасті, печалі Теодоро, його надій, сумнівів, нещирій наївності й тонкому обмані. Він створив обличчя живе, яскраве...». «Собака садівника» мала порівняно з іншими виставами Б. Глаголіна менший резонанс серед харківської публіки. Закриттю сезону (1 червня 1919 р.) присвячувалася «живописна та музична процесія містом, яка складалася з дійових осіб та алегорій до п'єс «Пан» та «Собака садівника». Крім художнього значення, яке надається подібним вуличним видовищам — демонстраціям, передбачалося й ідейно завершити пробний сезон, який відбувся під знаком співтворчості артистів і глядачів, цим своєрідним театральним мітингом.

На сцені Державної опери Глаголін знову здійснив постановку «Собака садівника» Лопе де Веги, яку оцінив інший театральний критик Петроній: ««Собака садівника», її темп і барви свідчать про широке режисерське уявлення Глаголіна та цікавий досвід у галузі новітнього мистецтва. Про досягнення поки що говорити не доводиться. Рука режисера знайшла лише перші контури... Багато з того, що показує Глаголін, ще проблематично, багато відомо з постановок інших новаторів сцени. Але одне видно безперечно: Глаголін пориває зі старими шляхами академізму. Він зумів зі слабого акторського матеріалу зробити дисциплінований ансамбль, який у подальших виставах виростає в зовсім струнку силу. Вистава мала великий збір» [5, с. 191].

У театрі Муссури» протягом 1922 р. Б. Глаголін представив харківській публіці виставу «Лілюлі» Р. Ролана, в якій успішно зіграв син режисера — Олексій. Ця яскрава робота режисера не залишила нікого байдужим, викликала як позитивні, так і негативні відгуки.

Один з прибічників, Г. К. Петніков відзначив: «Надзвичайність» складної декорації, за задумом постановки, досягнута завдяки уведенню «живих» декорацій, що пересувалися по сцені, — на зразок тих, якими зсував гори свого часу Вільям Шекспір. Постановка Глаголіна використовувала циркову форму, демонструючи свою виставу в приміщенні цирку. Крацим з нюансів вистави була технічна недосконалість, що породжувала випадковості, які ще більше відтіняли закономірність задуму постановки. Цього разу театр бачив не лише дирижера оркестру на його місці, але й режисера трупи за таким же пультом, режисера, який робив вступ, керував темпами і паузами свого інструментального ансамблю.

Вистава «Лілюлі» супроводжувалася й «суфлюванням» вражень для публіки: цей прийом уже апробував Глаголін під час постановки комедій Сервантеса й сприяв творчій організації вистави». Від супротивників вистави виступив критик Петроній: «Шуміли, говорили, готувалися, очікували якогось проблиску в затхлому театральному житті Харкова. «Лілюлі» повинна була принести хоча б ілюзію нового театру. Її мета — відповідати тим настроям, які охоплюють нас у дні Жовтня. Глаголін надав «Лілюлі» форми місцями циркової, місцями кінематографічної, технічно недосконалої. Форма ця виявилася всередині порожньою. Глядач пішов з театру в здивуванні, з почуттям незадоволення». У відповідь на попередній негативний відгук Глаголін сказав, що «циркова форма є способом активізації глядача, тобто порушення традиційної пасивності глядацької зали» [6, с. 86].

У Першому державному театрі для дітей Б. Глаголін поставив лише одну виставу «Хобо» Е. Сінклера. Вистава складалася з 20 епізодів, у яких Б. Глаголін багато в чому відійшов від оригіналу, наприклад замінив головного героя Самуеля на Юргіса з іншого роману Сінклера «Джунгли». Б. Глаголін немов поєднав два світи: американський індустріальний світ капіталу та світ пролетарського Харкова. Використано яскраві декорації. Вистава сподобалася дітям [6, с. 198].

На сцені театру ім. І. Франка Б. Глаголін демонстрував такі вистави, як «Свята Іоанна» В. Шоу, «Підпалювачі» А. Луначарського, «Собака на сні» Лопе де Веги, «Повітряний пиріг» Б. Ромашова, «Моб» Е. Сінклера та «Мандат» Н. Ердмана. Тут працювали такі актори, як Коханенко, Варецька, Красноярьський, Горленко, Ватуля.

У виставі «Свята Іоанна», Глаголін говорив про роль натовпу, який в одному разі йде за героєм, а в іншому — мовчки спостерігав його страту. Пробудження самосвідомості мас символізували актористатуті, які ожили під час появи Іоанни. Була показана панорама багатотисячного натовпу, що дивився на вогонь, на якому мали спалити Іоанну.

Для вистави «Підпалювачі» А. Луначарського Глаголін цікаво використав чотири поверхи сценічних майданчиків. Глаголін використав у виставі елемент кіно: на екрані був показаний політичний



процес над одним із героїв, Рагіним, революціонером... У кінці вистави глядачі були втягнуті до перевороту; у залі створена димова завіса, бігали герої з факелами, на екрані горіло місто, а у фойє чулися вистріли.

Про спектакль «Собака на сні» один із критиків І. Туркельтауб написав, що режисер створив п'єсу без іспанського колориту, національної основи. Вона ж була виконана в стилі італійської комедії масок. У «Повітряному пирогу» Глаголін не прагнув збільшити звучність п'єси. Він зробив з неї побутову комедію. Саме тому його негативно критикували.

У виставі «Моб» Глаголін використав принцип монтажу епізодів та кінематограф. Тут з'явився новий персонаж — Релфус, тобто «суфлер», який упродовж вистави мав пояснювати глядачам її задум. Про «Мандат» відомо лише, що там грали практично ті ж актори, що й у попередніх п'яти спектаклях: Красноярський, Варецька, Горленко, Ватуля та ін. Тут уже режисер намагався подолати побутовість гри акторів театру.

Театральний критик Г. К. Крижицький, який вивчав творчість Глаголіна на початку 20-х рр.. ХХ ст. залишив цікаве спостереження: «Глаголін володів неперевершеною віртуозною технікою: сильно затинаючись у житті, він домігся того, що цілковито вільно говорив зі сцени, і не тільки в ролях, але навіть виступаючи перед виставою; незважаючи на слабкий голос від природи голос обмеженого діапазону, йому вдалося справляти враження артиста із сильним і надзвичайно мелодійним голосовим апаратом, багатим на різні відтінки. Вкрай короткозорий, він повністю вільно орієнтувався в сценічній обстановці; трохи сутулий, на підмостках здавався струнким та гнучким. Але справа полягала не тільки в умінні подолання природних недоліків, а в майстерному використанні всіх виразних засобів — міміки, голосу, руху, жесту, особливо в комедії» [4, с. 100].

Підсумовуючи театральний внесок Глаголіна в Харкові, тодішній критик В. Хмурий писав: «Глаголін — експериментатор, який з кожним своїм експериментом фіксує нове досягнення театральної форми або доводить непридатність і відкидає, щоб більше до нього не повертатися. Наш театр прийшов у революцію невідготовленим, ми б сказали, відсталим формально, щоб одразу стати фактором революційної пропаганди. А тим більше соціалістичного радянського будівництва.

Формально революція застала театр із частково застарілими формами (побутовий), напівновими (психологічний) і зі слабкими ще початками експерименталізму (молодий театр). Глаголін же — перша постать, що прийшла на допомогу українському новітньому театрові й принесла ґрунтовні великі знання справи та майстерність її» [7, с. 12].

Проаналізувавши театральну діяльність Б. Глаголіна в контексті авангардного руху Харкова 1917—1926 рр., можна дійти певних висновків.

Після соціальної революції 1917 р. Б. Глаголін приїжджає до Харкова. Під впливом тодішніх політичних подій та нової мистецької хвилі «авангарду» розпочав свою театральну діяльність. У періоди з 1917 до 1919 та з 1922 до 1926 рр., він працював у Харкові, написав декілька книжок і багато статей, у яких сформулював свої постулати щодо нового авангардного театру. Головний із них — грати на сцені «самого себе».

Б. Глаголін працював у різних театрах міста режисером та актором. У його постановках відображаються різноманітні інновації. Головні його харківські вистави: «Лілюлі», «Підпалювачі» та «Пан». Навколо них тривали дискусії — вони не залишали байдужими критиків і публіку. Таким чином, він зробив великий внесок у театральну культуру Харкова.

Однак аналіз театральної діяльності Б. Глаголіна буде неповним, якщо, по-перше, оминати увагою його творчість в інших містах України: окрім Харкова, він працював у театрах Києва й Одеси. По-друге, є необхідність порівняння його творчих позицій з театральними системами його сучасників, передусім, з Леся Курбаса, Гната Юри, Миколи Синельникова, що дозволило б виявити унікальність театру Б. Глаголіна. Тому означена проблема потребує подальшого вивчення й об'єктивного аналізу.

#### **Список літератури**

1. Глаголин Б. Жизнетворчество театра / Б. Глаголин // Театр. Литература. Музыка. Балет. Графика. Живопись. Кино. — №8-9. — С. 8—11.
2. Глаголин Б. Люди труда / Б. Глаголин // Пути творчества. — 1919. — №1-2. — С. 12—14.
3. Глаголин Б. Творческие пути театра / Б. Глаголин. — Х., 1917. — С. 12.
4. Иванов В. Борис Глаголин: бунтарь и конформист / В. Иванов // Театр. — 2005. — №2. — С. 100.
5. Параманов А. Ф. Материалы к истории харьковского театра 1780 — 1930. / А. Ф. Параманов. — Х. : Харьковский частный музей городской усадьбы, 2007. — С. 186—191.
6. Полякова Ю. Ю. Спектакли режиссера Б. С. Глаголина на харьковской сцене / Ю. Ю. Полякова // Культурна спадщина Слобожанщини. Культура і мистецтво: зб. наук. - попул. ст. — Х.: Курсор, 2004. — Ч. 2. — С.81—86.
7. Хмурий Б. Борис Глаголін в українському театрі / Б. Хмурий // Нове мистецтво. — 1926. — №3. — С. 12.

*Надійшла до редколегії 15.01.2013 р.*