

ДОНЕЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

На правах рукопису

ПАВЛЕНКО Наталя Володимирівна

**ЕСТЕТИКА ЛЕСЯ КУРБАСА.
ТВОРЧІ ЗАСАДИ ДРАМАТУРГІЇ
І ІЇ СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ
В ТЕАТРІ „БЕРЕЗІЛЬ“.**

10.01.06 — Теорія літератури

**АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук**

Донецьк 1995

ДВ 32.498

Робота виконана на кафедрі теорії літератури та художньої культури Донецького державного університету.

Науковий керівник — д. ф. н., професор Стебун І. І.

Офіційні опоненти — доктор філологічних наук, професор Чирков О. С.,
кандидат філологічних наук, доцент Бородінова М. В.

Провідна установа — Дніпропетровський державний університет.

Захист відбудеться 24 червня 1995 р. о _____ год.
на засіданні спеціалізованої ради К.068.06.04 в Донецькому державному університеті (340058, вул. Університетська, 241).

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Донецького державного університету.

Автореферат розіслано 20 гравня 1995 р.

ЛНБ України ім.В.Стефаніка



00779196 (\$)

Вчений секретар спеціалізованої ради, доктор філологічних наук, проф. М. О. ЛУЦЕНКО.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність дослідження. В історії вітчизняної культури творча спадщина багатьох діячів українського мистецтва досі залишається маловідомою широким громадським колам і відповідно науково розглянутою фахівцями, які ще до недавнього часу часто перебували під тиском ідеологічної упередженості. Чимало відкриттів і новацій у галузі національної художньої культури зостаються досі ще в науці гідно не дослідженими. Місце деяких художників у контексті вітчизняної й світової культури залишається ще не з'ясованим.

До когорти митців, чия творчість потребує належної уваги, нового аспекту наукового дослідження і обґрунтування, належить і фундатор нового українського театру Л. С. Курбас. В особі Л. Курбаса ми маємо митця феноменального творчого діапазону — письменника, сценариста і перекладача, теоретика драми, видатного театрального режисера і педагога, актора тощо. Жодна ділянка мистецького процесу не залишалася поза його увагою. Л. Курбасові належить оригінальна естетична теорія мистецького перетворення, що стала наріжним каменем його естетики, сприяла створенню істинно новаторського національного театру «Березіль», широко відомого за межами України.

Поставивши перед собою завдання спрямувати український театр ХХ ст. у річище кращих мистецьких пошуків європейського театру, відкрити українському театру новий неповторний, оригінальний шлях у розвитку світового театального процесу, Л. Курбас напружено прагнув, як тільки було можливим, розв'язати це завдання.

За досить короткий час він спромігся вирішити чимало складних естетичних проблем становлення створеного ним театру.

Дослідження естетики Л. Курбаса є актуальною проблемою, оскільки цей аспект залишається досі ще не висвітленим.

Л. Курбас глибоко усвідомлював, що літературно-театральний феномен драматичного твору вимагає розуміння механізму побудови п'єси на сцені. Поєднання театрознавчого і літературознавчого аспектів драматургії він вважав істотною передумовою збагачення оцінчного мистецтва. Ось чому творча спадщина Л. Курбаса потребує відповідного теоретичного осмислення.

Мета даної роботи — систематизуючи попередні дослідження творчості Л. Курбаса, дослідити основні риси естетичної концепції Л. Курбаса, проаналізувати його погляди на драматургію і критерії відбору творів для театру, ті естетичні поняття і категорії, на яких базується Курбасова естетична концепція, простежити

взаємозв'язок теоретичної спадщини і творчих досягнень Л. Курбаса, зокрема у практиці театру «Березіль».

Автор дисертації ставить своїм завданням — простежити, як мистецька діяльність Л. Курбаса була спрямована на заміну застарілих принципів етнографічно-побутового театру, на оновлення українського театру з виходом його на європейський рівень, осмислення специфіки театрального мистецтва і притаманних йому законів розвитку.

— Висвітлити особливості аналізу літературно-драматичного твору в естетичній концепції Л. Курбаса.

Методологічні засади. У дослідженні естетичної концепції і творчої діяльності Л. Курбаса ми виходимо з таких визначальних методологічних засад:

а) мистецький твір за притаманною йому специфікою розглядається як художній феномен, позначений рівною мірою значущості як національна і загальнолюдська естетична і духовна цінність;

б) аналіз художнього феномена передбачає рішуче подолання довгі роки насадженого, за умов тоталітарного режиму вульгарно-соціологічного підходу до мистецьких явищ з визначенням їх класовості і партійності, їх ідеологізації і політизації;

в) при висвітленні творчої діяльності Л. Курбаса як організатора і творця нового українського театру «Березіль», акцентується усвідомлювана ним (і відповідно здійснювана ним) пріоритетно-визначальна роль драматургії (літературно-драматичного твору) в театрі, в творчому осмисленні та сценічній інтерпретації (постановці) спектаклю.

Саме літературно-драматичний твір є першоосновою у художньому вирішуванні (режисером, акторським колективом, художником, композитором, хореографом) відповідно до специфіки театру нового мистецького феномена — театрального видовища. У цьому складному творчому процесі трансформації одного виду мистецтва (літературного мистецького феномена) в другий, новий мистецький феномен (театральне-сценічне мистецтво), перший вид є визначальним.

Л. Курбас ретельно відбирав той літературний матеріал для театру, який відповідав його естетичним запитам. Новаторські пошуки Л. Курбаса у творенні нового українського театру базувалися на кращих традиціях національної драматургії і театру, творчих взаєминах з новаторським пошуком в російському і зарубіжному театральному мистецтві (див. нашу статтю «Тернини і зірки творчості (Л. Курбас і О. Таїров у пошуках terra incognita у театральному мистецтві // Жур. «Березіль». — 1994. — № 8).

Джерела дослідження. В основу дослідження покладено концепцію цілісного аналізу художнього твору, концепцію символічної природи мистецтва, структурно-функціональний підхід до аналізу драми.

Дисертація базується на дослідженнях сучасних теоретиків літератури: М. М. Бахтіна, Ю. Б. Борева, І. Ф. Волкова, М. М. Гіршмана, М. А. Ігнатенка, Ю. М. Лотмана, М. К. Наєнка, зокрема, на роботах сучасних дослідників у галузі теорії драми: О. А. Анікста, А. А. Қарягіна, М. Я. Полякова, В. Е. Халізева, Б. С. Чиркова, Ю. Юзовського, на розробках у галузі теорії драми діячів театру: К. С. Станіславського, Б. Брехта, В. Е. Мейерхольда і т. д.

Для виявлення джерел формування і розвитку естетичної концепції Л. Курбаса використано спогади його сучасників — І. Авдієвої, Т. Демчука, О. Запорожця, О. Сердюка, Ю. Смолича, І. Стешенко, Р. Черкашина тощо і роботи сучасних дослідників української драматургії і творчості Л. Курбаса — Ю. Бобоска, Н. Корнієнко, Н. Кузякіної, Л. Танюка і т. д.

Дисертація базується на матеріалі теоретичних праць Л. Курбаса, опублікованих у збірнику «Лесь Курбас. «Березіль». — К., 1988. — 518 с.

У дисертації аналізується інтерпретація Л. Курбасом драм Софокла, Шекспіра, Г. Кайзера, М. Куліша, І. Микитенка, інсценізації творів Т. Шевченка й Е. Сінклера.

Сценічне втілення драматичних творів вищезгаданих авторів мало етапне значення в еволюції творчого досвіду Л. Курбаса.

Вибір драматургічного матеріалу був здійснений самим Л. Курбасом, і тому виникає можливість, з одного боку, простежити процес удосконалення професійної майстерності режисера, а з другого — всебічного розгляду предмета дослідження — естетичної концепції Л. Курбаса.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що у ній вперше на основі теоретичних праць Л. Курбаса здійснена наукова інтерпретація його естетичної концепції, зокрема, на прикладах постановок п'єс М. Куліша у театрі «Березіль» схарактеризована сміхова культура у творчості Л. Курбаса, акцентовано увагу на еволюції специфічних (експресіоністичних) експериментів Курбаса протягом усього його творчого шляху; виявлено зв'язок курбасівської теорії перетворень з категорією умовності; у хронологічному порядку висвітлено основні віхи мистецького життя Л. Курбаса.

Апробація роботи відбулася на наукових конференціях «Целостность художественного произведения и проблемы его анализа и интерпретации» (Донецьк, 1992) і XXX Шевченківській науковій конференції (Донецьк, 1993).

Практичне значення роботи. Результати дослідження можуть бути використані при читанні курсів лекцій з історії української літератури і теорії літератури, історії української і світової художньої культури, а також окремих спецкурсів на філологічних факультетах («Драматургія і театр», «Естетика Л. Курбаса і творчі засади театру «Березіль» тощо); при подальшому аналізі творчості Л. Курбаса і мистецтва театру «Березіль», у практиці театрознавців, акторів і режисерів.

Структура дисертації визначена завданнями дослідження. Робота складається із «Вступу», двох розділів, «Висновків» і списку літератури.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У «Вступі» обгрунтовується вибір теми, визначаються актуальність даної роботи, методика, завдання, коло проблем, що будуть розглянуті у даному дослідженні, а також структура дисертації. У «Вступі» здійснюється огляд літератури, присвяченої Л. Курбасу і театру «Березіль».

У **І розділі** — «Формування естетичної концепції Л. Курбаса» — визначаються основні віхи творчої діяльності Л. Курбаса, аналізується процес формування його мистецького світоспоглядання і розглядається його новаторська значущість у творенні нового українського театру, позначеного оригінальністю і сміливістю експериментів у сценічному вирішенні видатних творів національної української і світової драматургії. Творчий шлях Л. Курбаса починається з екзамену на акторську майстерність у студентському гуртку Львівського університету, театрі «Руська бесіда», у театрі М. Садовського, «Молодому театрі» і завершується блискучою творчою діяльністю у театрі «Березіль».

З приходом Курбаса на українську сцену з'явився новий тип драматурга, режисера-новатора, митця, актора тонкої душевної організації. Курбас одним із перших серед діячів української культури збагатив українське мистецтво потужним інтелектуально-емоційним струменем, пішов назустріч «європеїзації» української культури, що полягала у більшій відкритості новаторським напрямкам і течіям у мистецтві та допустимості їх гармонійного взаємоіснування.

Вже у період роботи в «Руській бесіді» у Курбаса сформувалася тверда позиція щодо професійних якостей театрального режисера. По-перше, режисерові, на думку Курбаса, притаманне глибоке розуміння своєрідності драматургії і законів її сценічного вирішення: режисер повинен бути психологом, щоб розуміти найтонші рухи і нюанси людської душі, мати здатність свої психологічні спостереження і міркування переплавляти у створення ху-

дожнього образу, конструювати сценічний малюнок вистави ролі, використовуючи драматургічний матеріал, будувати спектакль, спираючись не тільки на непередбачені стихійні сили натхнення.

По-друге, невід'ємною якістю творця вистави повинно бути вміння відкривати молоді таланти і мати педагогічний хист. І звичайно, режисер — це людина, яка, на думку Курбаса, обізнана у всіх сферах культури, із тонким смаком, фахівець, що повинен точно відтворювати епоху, стиль, сягати уявою у будь-який історичний період. Режисерові необхідно розумітися на декораціях, техніці сцени тощо.

Першою серйозною режисерською спробою була організація Курбасом у містечку Борщові на Тернопільщині театру «Тернопільські театральні вечори». Курбас був тут натхненним організатором і керівником, драматургом і режисером, актором і педагогом, балетмейстером і диригентом. Саме у цьому театрі актори пізнали новий, незнайомий раніше стиль сценічного втілення драматичного твору.

Т. Демчук згадує, що робота Курбаса над майбутньою постановкою розпочиналася з аналізу жанрово-стильової авторської концепції драми, засобів її художньо-образної виразності, історико-культурного контексту літературного твору і умов його створення; Курбас здійснював також уважний пообразний аналіз п'єси і робив відповідні проєкції літературного матеріалу на сцену.

Особливою повагою відзначалося Курбасове ставлення до слова, яке, на думку Курбаса, є явищем не графічним, а, передусім, слуховим. Тому особливу увагу Курбас приділяв орфоепічним законам, інтонаційному забарвленню слова на сцені. Курбас прагнув, щоб словесна партитура вистави була донесена до глядачів у своїй семантичній повноті, образній виразності.

Поза увагою Курбаса не залишилися ні слово, ні жест, ні міміка, ні постава актора. Весь комплекс акторської майстерності Курбас розвивав у своїх вихованців для досконалого виконання п'єс вітчизняного і світового репертуару.

Більш глибоке дослідження естетичної концепції Л. Курбаса передбачає висвітлення історико-культурної ситуації, що передувала активній участі Л. Курбаса у театральному житті України і розвитку його багатогранного таланту.

По-справжньому вагомим внеском було створення Курбасом у травні 1916 р. студії, яка стала називатися «Молодий театр». З перших днів свого існування «Молодий театр» оголосив війну театральній рутині, догматиці, механічному копіюванню життя і зведенню українського театального мистецтва до рівня посередніх вистав побутово-етнографічного театру. **Заперечення оголеного на-**

туралізму стало невід'ємною рисою естетичної концепції Курбаса на все життя.

Еволюція театрального мистецтва вимагала підняття акторсько-режисерської майстерності на вищий щабель розвитку, саме тому ентузіасти «Молодого театру» насмілились взяти на себе місію створення принципово нового явища мистецтва. Поширений на тогочасній сцені натуралізм викривлював саму ідею театральності й творчий розвиток актора, зводив нанівець роль режисера, псував смаки публіки і викликав у свідомості глядачів хибне уявлення про український національний театр. Курбас поставив завдання поширити репертуар у тематично-жанровому аспекті, включаючи до нього кращі зразки української, російської, польської та ін. європейської драматургії.

Основними рисами студійності Л. Курбас вважав експеримент і навчання. Курбас наголошував на необхідності формування нової театральної культури, становленні актора-фахівця, який все своє творче життя міг би вдосконалювати свою майстерність.

Розмаїтість репертуару — одна із сходинок до удосконалення акторської майстерності, один із шляхів до акторського універсалізму (в «Молодому театрі» для різножанрових постановок було використано широке коло творів світової драматургії; були здійснені постановки за поетичними творами О. Олесья, «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Йоля» Е. Жулавського, «Різдва́ний вертеп» тощо.

Курбас постійно підкреслював, що драматургія є головною річчю в театрі, а драматург, оскільки він доносить до підмосток цілісний драматичний твір, є головним організатором театру.

Драматичний твір (драма, трагедія, комедія), репрезентуючи той чи інший родово-жанровий літературний феномен, є одночасно і передусім першоосновою, що визначає засади нового виду мистецтва — мистецтва театру, котре реалізується зусиллями колективу виконавців на чолі з режисером у формі театального вистави, спектаклю.

Розуміння синтетичності театального мистецтва, літературно-театального феномена драми здавна і плідно утверджувалось в естетичних концепціях видатних діячів театру (Р. Вагнер, К. Станіславський, В. Мейерхольд, О. Таїров).

Як вважав Л. Курбас, драма є результатом процесу перетворення драматургом життєвого матеріалу в рамках літературного буття, причому з потенціальною можливістю цього матеріалу бути перетвореним на сцені театру в спектакль.

Для Л. Курбаса твори драматургії повинні мати такі якості:
а) наявність певної філософської концепції, або чітко сформульованої позиції автора відносно предмета зображення у п'єсі;

б) у центрі уваги драматурга повинна бути вся складність і багатогранність людського космосу; в) творіння драматурга повинно володіти потенціалом для різноманітних творчих пошуків режисера у плані інтерпретаційного і постановчого вирішення.

У своїх поглядах на драму Л. Курбас підкреслював близькість, тяжіння до неї лірики. Лірика, на думку Л. Курбаса, менш віддалена від драми, ніж епос. Яскраво ілюструє цю точку зору Л. Курбаса висловлювання К. С. Станіславського, яке дає зрозуміти, що наближує лірику до драми: «...в інших творах нерідко сама фабула утворює подвійний ланцюг, і її факти не мають значення. Вони не можуть створити провідної лінії спектаклю, за якою із завмиранням стежить глядач. У таких п'єсах не самі факти, а ставлення до них дійових осіб стає головним центром, сутністю, за котрою з биттям серця стежить глядач...»¹.

Трансформація «статичної» епіки у активно діючу ліричну основу, що постійно прагне до самовиявлення і самоздійснення, породжує об'єктно-суб'єктний феномен драми. Але існують дистанційні фактори, що відмежовують лірику від драми. Л. Курбас пише, що в ліричному творі певний настрій розподілений автором у всьому творі рівномірно. Для драми ж характерні «розгон, амплітуда, контрастове письмо»².

«Справжній драматург виховує себе, пишучи рід по певних пунктах, акцентованих моментах, куди і вкладає все своє напруження»³ — підкреслював Л. Курбас.

Через півстоліття російський режисер А. Ефрос відзначить, що дійсно художню драму характеризують «обострение» (загострення) і «предельность» («граничність»),⁴ тобто те, на чому наголошував Л. Курбас. Саме в цих якостях драми — сенс її існування, оскільки вони є джерелом саморуху її художнього світу.

Театральний універсализм є основоположною характеристикою творчості Л. Курбаса і його однодумців. У певній мірі ця якість була притаманна і театру корифеїв, де можна було знайти в одній особі драматурга, актора, режисер і співака. У «Молодому театрі» поняття про універсализм зазнало певної трансформації. Від актора тепер вимагалось розуміння, усвідомлення і вільне поводження у будь-якому амплуа. Інтелектуальне збагачення, аналіз психологічної характеристики і вчинків персонажа у межах певного сюжету, конструювання певної ситуаційної поведінки дійової

¹ Станіславський К. С. Собр. сочинений, т. 4. — М., 1957. — с. 247.

² Курбас Л. Два полюси нашої драматургії // Л. Курбас «Березіль». — К., 1988. — с. 322.

³ Курбас Л. Два полюси нашої драматургії // Л. Курбас. «Березіль». — К., 1988. — с. 322.

⁴ Эфрос А. Профессия — режиссер. — М., 1974. — с. 13.

особи повинно бути доступно акторові. Для того, щоб втілити свою концепцію певної ролі на сцені, виконавцеві потрібна відшліфована акторська техніка, виробленню якої сприяє участь у постановках різних жанрів.

Акторська техніка — місток між виконавцями спектаклю і глядачами — складається із багатьох компонентів. Це і володіння сценічним мовленням, і відповідне пластичне вираження актора у просторі, і певна умовна ритмізація буття актора-людини, обумовлена завданням конкретного спектаклю.

Акторська гра, на думку Курбаса, залежить від стилю сценічного вирішення драматичного твору. За Курбасом, стиль—фактор, що визначає характер виявлення вворчої індивідуальності актора в інтерпретації заданої драматургом ролі. Стиль є умовою функціонування кожного елемента постановки. Стиль, вважав Л. Курбас, — це і є кут зору, той аспект, котрий обумовлює застосування тої чи іншої техніки гри, сценографічних засобів, музичного оформлення спектаклю тощо. На думку Курбаса, стиль — це вибір, процес розгортання і результат вибору творчим колективом засобів втілення естетичної концепції сценічної реалізації драматичного твору.

Драматург, відповідно до таких міркувань, не нав'язує авторам спектаклю способів вирішення вистави. Літературний матеріал набирає театральних стильових ознак безпосередньо у театрі. Завданням творців спектаклю є виявлення сукупності всіх художніх якостей матеріалу, організація органічного поєднання і взаємодії елементів структури сценічного твору в єдиній художній цілості. Ця єдина цілісність — форма — зміст твору.

Визначення форми-змісту, що дає Курбас, одразу ж відмежовують ці поняття онтології художнього твору від категорії стилю. Стиль — це альтернатива, факт вибору, процесу створення і результату організації театрального твору відповідно до концепції, що викристалізовується із драматургічного матеріалу. А поняття форми і змісту Курбас визначає так:

«Форма — це те нове, організаційне, що внесено в матеріал митцем у згоді з прикметами матеріалу, з законами творчості і сприймання, для розв'язання... завдань, що стоять перед митцем.

Зміст — ті елементи свідомості, які митець, зорганізувавши у себе, далі через зорганізований матеріал організує у сприймаючих».¹

«Мистецтво без форми — труп; без змісту воно технічна організація речей»,² — писав Л. Курбас.

¹ Курбас Л. Із режисерського щоденника // Л. Курбас. «Березіль». — К., 1968. — с. 39.

² Там же. — с. 39.

Курбас ні в якому разі не висував принцип штучної суверенності й автономності форми в системі естетичних цінностей. Курбас у творчому процесі штучно не відокремлював категорії форми і змісту, оскільки ці фундаментальні філософсько-мистецькі категорії утворюють непорушний моноліт — феномен мистецької цілісності, основними ознаками якої є єдність і неподільність всіх складових.

Категорію змісту в естетичній концепції Курбаса не можна ототожнювати з предметом відображення у художньому творі. У своїх роздумах про форму-зміст твору Курбас писав: «Зміст і сюжет — не все одно. Без змісту мистецтва не може бути, без сюжету — так: (музика, архітектура і т. д.)».¹

Не можна і форму ототожнювати із сукупністю прийомів, які використовує художник. Художні твори в єдності змісту і форми — це кожний конкретний елемент, який, вважав Л. Курбас, не існує у своїй незалежності, самоцінності і самодостатності, а є провідником і трансформатором того призначення, яке несе у собі художній твір у цілому; кожний конкретний елемент є відзеркаленням даної художньої цілісності.

«Мистецтво: 1. Зміст, 2. Форма. 3. Матеріал. 4. Творчість. 5. Сприймання, а не «форма і зміст»,² — писав Курбас.

Характеризуючи поняття «мистецтво», Курбас вбачає певну його спорідненість з релігійним актом, обопільну здатність мистецтва і релігії сприяти духовному очищенню людини — катарсису. Курбас наголошує на властивих мистецтву можливостях відбивати макрокосм Всесвіту в мікркосмі людської душі. Мистецтво сягає найпотаємніших глибин людського духу, об'єднуючи кожне людське «Я» у певну цілісність. За концепцією Курбаса, мистецтво є явищем самодостатнім, іманентно цілісним, культурно автономним. Мистецтво, вважав Л. Курбас, повинно бути позбавлене втручання з боку елементів інших соціокультурних систем. Можна сказати, що мистецтво не може виконувати прагматичної функції, воно — поза сферою обслуговування. Смісл існування мистецтва (Курбас називав це «причина мистецтва» — Н. П.) полягає у спонтанному виявленні творчого потенціалу мистецької індивідуальності. Мистецтво — це об'єктивізація суб'єктивного.

¹ Курбас Л. Із режисерського щоденника // Лесь Курбас. «Березіль». — К., 1988. — с. 49.

² Там же. — с. 39.

Курбас наголошує на знаковій, зокрема, символічній природі мистецтва. Поняття символу тісно пов'язане з асоціативними процесами, на що і звертає увагу Курбас. На цій основі Курбас дає чітке визначення поняття театрального мистецтва, яке передбачає кілька ключових моментів:

- 1) трансформація певного матеріалу в умовні знаки;
- 2) організація цих знаків з метою активізації у глядача певних психофізичних процесів;
- 3) ототожнення Курбасом у цьому визначенні психофізичних процесів і асоціацій;
- 4) загострення уваги у глядача за допомогою цих асоціацій на матеріалі, оформленому в закінчений сценічний твір;

5) реакція глядача на побачене на сцені повинна бути відмінна від тої, що виникає від спостереження аналогічних подій у житті.

Отже, як вважав Л. Курбас, «...мистецтво театру є не євміння через організацію певного матеріалу і через певний ряд умовних знаків викликати у глядача таку кількість психофізичних процесів і, вужче сказавши, асоціацій, яка потрібна, щоб він не проходив біля того, що йому показується на сцені, так само байдуже, як він проходить біля тих самих подій у житті».¹

У I розділі дисертації — «Формування естетичної концепції Л. Курбаса» — аналізується трансформація теоретичних поглядів Л. Курбаса на прикладі окремих постановок «Молодого театру» і тетру «Березіль», заснованому Л. Курбасом у березні 1922 р. в Києві.

Отже, основними рисами естетики Л. Курбаса є універсалізм, експериментаторство на базі студійності, боротьба з дагеротипним копіюванням життя, але водночас відкритість і практичне засвоєння різноманітних художніх напрямків і течій, погляди на мистецтво як на впливовий чинник людського буття і відзначення знакової природи театрального мистецтва і символічної природи мистецтва взагалі, з чим пов'язана концепція перетворення — наріжний камінь естетики Л. Курбаса, що буде розглянута у II розділі дисертації.

У II розділі — «Л. Курбас про специфіку драматично-театрального мистецтва» — аналізується специфіка драматично-театральної умовності.

Умовність — одна із суттєвих властивостей мистецтва, що означає відмінність художніх творів від явищ реального буття, яке

¹ Курбас Л. Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя // Лесь Курбас. «Березіль». — К., 1988. — с. 126.

в них відтворюється. В естетичному плані умовність розглядається як принцип образного перетворення дійсності, що заперечує пряму відповідність життєвим реаліям. Художня умовність виявляє перетворюючу світ сили мистецтва, допомагає, не пориваючи з реальністю, виражати її явленню сутність, роблячи її нарочною, що чуттєво сприймається і досягає високого ступеня художньої правди.

Специфіка умовності театральнo-драматичного мистецтва в його сценічному вирішенні багатоскладова: вона охоплює сферу творчої діяльності актора і режисера, своєрідність допоміжних компонентів — образотворчого мистецтва, архітектури, музики, танцю, котрі як самостійні види мистецтва трансформуються при включенні їх у синтетичне ціле театрального спектаклю.

У театральному мистецтві, вважає Л. Курбас, відбувається синтез умовностей. Сценічна реальність постає перед глядачами двічі опосередкованою. Схематично це має вигляд ланцюга: дійсність — драматург — п'єса.

Драматург, коли створює текст п'єси, відбирає і художньо перетворює певні предметні і духовні явища реального світу. «Драматург перетворює вже через те, що він бере факти з життя і ставить людей в особливі обставини, робить їх особливими масками, робить особливий конфлікт, який є перетворенням, що цілком виражає його задум»,¹ — писав Л. Курбас (1925).

Далі вимальовується другий ланцюжок зв'язку: п'єса — театральний колектив — спектакль.

Відбувається перевтілення мови драми у мову сцени. Театр виступає як мистецтво виконавчо-перетворююче. Вишикає художню дійсність драматичного твору.

Умовність театру складається із умовності як драми, так і власне сценічного мистецтва і актуалізується в контактi з публікою.

«...спектакль — це є колективний твір, у котрому бере участь драматург, режисер і актор. До режисера треба додати художника, музиканта. Цей суцільний твір — він весь є перетвоєння»,² — міркував про умовність театру Л. Курбас (1925).

Російський режисер О. О. Гончаров писав, що контакт між сценою і залом для глядачів не виникає, якщо режисером не буде винайдено образний еквівалент для вираження процесів і проблем дійсності, якщо певне ставлення до світу не буде виявлено мовою сценічних тропів.

Винахід «образного еквівалента» Курбас називав перетворенням.

¹ Курбас Л. Театр і глядач // Лесь Курбас. «Березіль». — К., 1988. — с. 140.

² Курбас Л. Там же. — с. 140.

Курбас писав: «Коли ми беремо якийсь факт із життя, і замість того, щоб його давати натуралістично... знаходимо для цього життєвого факту певний символ, який, однак, не хоче бути засобом для якогось сприйняття потойбічної ідеї речей, а просто хоче бути засобом для повнішого виявлення — він є не символом, а мистецьким символом, — коли знаходимо такий символ, який є чимось інакшим за формою, а є тим самим по суті, і ми мусимо доробити його у нашій свідомості, як у житті, — то це є перетворення».¹

У Курбасовому визначенні перетворення підкреслено «символічну» природу даного явища і дано визначення мистецтва як символу. Серед діячів української культури Курбас був одним із перших, хто висловив цю думку.

Ф. Шеллінг писав, що всякий твір мистецтва є символом. У ХХ ст. ту ж саму думку висловив і Л. Курбас: «Символ — це є мистецтво».²

Не тільки для романтиків ХІХ ст., але й для діячів культури ХХ ст. ідея символічності мистецтва була незаперечною. М. Бердяєв писав, що «мистецтво ніколи не відбиває емпіричний світ дійсності, воно завжди прозирає у інший світ, який доступний лише у символічному відображенні».³

«Символічне відображення» здійснюється за допомогою «мови символів і образів», яка, на думку М. Волошина, по суті, і є істинною мовою мистецтва, незалежно від диференціації мистецтва на види.

Курбасівське «перетворення» — це справжнє формування і становлення символу, оскільки від ілюстративного театрального знака воно проходить шлях до концентрованого виявлення суті речі із можливістю «доробити його (символ — Н. П.) у нашій свідомості, як у житті», тобто із можливістю подальшого розгортання емкого смислового змісту в нескінченній часовій і просторовій перспективі.

Автори монографії «Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру», зокрема Ю. М. Бобошко, ототожнюють курбасівське «перетворення» (пересоздание) з «перевтіленням» (перевоплощением) театру корифеїв та школи К. Станіславського. Як аргумент використовують розповідь П. Саксаганського у статті «До театральної молоді» про підготовку до різних ролей так званого «сценічного костюма», який складається не тільки з гриму,

¹ Курбас Л. Театр і глядач // Л. Курбас. «Березіль». — К., 1988. — с. 139.

² Курбас Л. Актор у нашій системі і праця над роллю // Л. Курбас. «Березіль». — К., 1988. — с. 58.

³ Н. А. Бердяєв о русской философии. — М., 1991. — с. 31.

об'ягу, але й зовнішніх дій усього тіла. Актор вправляв деталі цього «сценічного костюма» перед дзеркалом. П. Саксаганський констатує, що такий «костюм» дозволяє усе детально обміркувати, зафіксувати, розробити і технічно вправити всі мізансцени і паузи. Представник щепкінської школи вважав його надійною протитрутою від пресловутого «нутра» з його культом безладдя, нехтуванням майстерністю, сподіванням на стихійний спалах «іскри божої».

Якби «перевтілення» і «перетворення» були назвами одного й того ж явища, то не було б розмаїтості художніх напрямків, театральних шкіл, спектаклі кожного театру будувалися б за одним і тим же принципом, підкорялися б єдиній концепції.

«Перетворення» дозволяє глядачеві побачити творчий процес у розгорнутому вигляді, простежити взаємодію всіх елементів спектаклю від початку до кінця, а «перевтілення» висуває результат сукупної діяльності театального колективу і вимагає сприймання речей такими, якими вони відбуваються на сцені.

Л. Курбас висунув важливе положення про два типи театру: театр акцентованого вияву і театр акцентованого впливу.

У театрі акцентованого вияву, вважав Л. Курбас, першорядну роль відіграє закон життєвої правдоподібності. Цей театр цікавиться мотивами, причинами, зв'язком вчинків дійових осіб, диалектикою розвитку образу, суперечностями стосунків і т. д. Дія тут розгортається за своїми внутрішніми законами, його персонажі взаємодіють між собою, а глядачі залишаються тільки пасивними спостерігачами подій. Об'єктом свого діяння театр вияву має цілий психічний комплекс глядача, діє через художній образ.

У театрі акцентованого впливу відбувається відхід від звичних норм життєвої правдоподібності. Вистава у такому театрі звернена до глядачів, долаючи принцип «четвертої стіни». Режисер і актор намагаються залучити глядачів до безпосередньої участі у виставі. Театр впливу полюбляє прийоми публіцистичні. За об'єкт свого впливу він обирає окремі сторони психіки глядача, вибирає поодинокі засоби впливу не тільки на його емоції, а й на свідомість, на розум, втягує глядача в дію, перетворює на учасника спектаклю.

Курбас у своїх статтях наводив приклади театрів цих типів. Театром акцентованого вияву він вважав, наприклад, МХАТ, а театром акцентованого впливу — італійську комедію дель арте.

Звичайно, в природі немає в чистому вигляді театру вияву і театру впливу. Справа полягає в різних методах побудови сценічного твору: що домінує в даній виставі; які елементи наголошуються у прі актора, на «перевтіленні» чи «перетворенні» будується спектакль?

Для Л. Курбаса наука про перетворення була таким методом, який «...пов'язаний саме із намаганням зосередити глядача на ідеї, вкладеній у твір, щоб сконцентрувати глядацьку увагу; зробити так з даною подією, щоб вона на сцені була виведена у такій інакшості, відмінності, у такій новій комбінації, яка саме мусить викликати найбільшу кількість асоціативних процесів»¹ (1925).

За визначенням Курбаса, перетворення бувають ілюстративні, ірреальні, психологічні, стилізуючі, ритмізовані, дійові й образно-дійові. Деякі ілюстративні перетворення вже стали штампами в режисурі: сльози — дощ, думки — хмари, хвилювання — море хвилюється, презирство — свист.

Специфіку інших різновидів перетворень треба досліджувати окремо фахівцям-театрознавцям.

Можна навести окремі приклади перетворень, наявних у різних виставах Л. Курбаса.

1). «Перетворення у «Макбеті» У. Шекспіра:

Макбет виголошує монолог, який про одне говорить, а думке те, що є справді процесом підсвідомим. Воно виявлено рухом фігури довкола корони. Увага глядача розділяється на два процеси. Глядач стежить за тим, що він робить, і це викликає загострене сприймання у глядача».²

2). У «Золотому червві» Ф. Кроммелінка актори дістали завдання, граючи ролі, діяти у ритмі ведмеда, лисиці, кабана, підкреслюючи в своїх героях певні риси цих тварин.

3). Сцена «Щоденника царя» в «Пролозі» (текст Л. Курбаса і С. Бондарчука). Цар диктує ад'ютантові текст щоденника. У постанні, в поворотах тіла імператора відчується тривога, страх. Раптом цар запитує у ад'ютанта: «Як гадаєш, вони можуть сюди прийти?».

— Хто, ваше величність?

— Робітники!

Після цієї репліки виконавець ролі царя починав хитатися. Це означало, що імператорський трон ось-ось упаде.

4). Принцип диспропорції в «Диктатурі» І. Микитенка. Сцена банкету в Півня. Смажені поросята, рум'яні пироги були неосяжних розмірів, чим підкреслювали «шлункову філософію» мешканців цієї хати.

5). У «Жовтневому огляді» (сценарій Л. Курбаса) вертикально розташовані вздовж куліс колони у вигляді величезних гвинтів повинні були викликати асоціацію з динамікою революції.

¹ Курбас Л. Про перетворення як один із образних засобів розкриття глибокої суті життя // Л. Курбас. «Березіль». — К., 1988. — с. 127.

² Там же. — с. 128.

6). В останньому акті вистави за п'єсою М. Куліша «Мина Мазайло», Мина «водружав» на вішалку свій старорежимний костюм і вів діалог, сховавшись за нього. Порожню футлярну сутність Мина Мазайла виявив своєрідний підтекст у вигляді мундира, що теліпається на вішалці. Піджак може змінитися парадним мундиром, говорив цей прийом, але порожнеча не перестане бути зяючою порожнечею.

7). Сцени сновидіння М. Мазайла («Мина Мазайло» М. Куліша) з елементами історичної ретроспекції. До Мина у вигляді стилізованого запорожця чи чумака із квачем-мазилкою у руці з'являвся предок — Мазайло-Квач і стидив Мину зате, що той відцурався власного прізвища і героїчного минулого свого роду;

8). Сцена «Сон Малахія» («Народний Малахій» М. Куліша).

«Реформаторська машина», зроблена із різномітних знарядь праці — сапи, плуга, важелів, тракторних колес тощо, поглинала недосконалих сучасників Малахія і перетворювала на ангелоподібних істот із рожевими крильцями і «голубими» мріями.

9). У сцені «Гапон» («Напередодні» О. Поповського) використовується специфічна гра світла. Прожектор у тьмяному просторі сцени так висвітлює Гапона, що на декорацийні сукна від нього падає зменшена тінь в осяйному колі. Усе це викликає віддалені асоціації з картиною «З'явлення месії народові».

10). «Європейсько-Американський концерт» («Джиммі Хігінс» Е. Сінклера / Л. Курбаса). Завдяки специфічному освітленню, наче у повітрі, на нейтральному тлі у глибині сцени вимальовуються постаті уособлень урядів Англії, Німеччини, Франції, Бельгії, Росії, Сербії та Америки. Їх спочатку тихі сперечання супроводжуються звуками, що нагадували постукування ключа телеграфного апарата. Виникло враження телеграфних дипломатичних переговорів. «Телеграфний» супровід відрізнявся своєрідним темпоритмом. Ударні, що мали передавати нервовість у стосунках держав, часом змінювалися на паузи — загальну тишу та вичікування, а потім знов наростала напруженість, інтенсивність ударів, створюючи тривожний настрій. Так автори спектаклю показали дипломатичну сварку — безсоромний торг за цілі країни, хижий розподіл світових багатств.

11). «Плацдарм» М. Ірчана. Офіцер з легкою огидою бере двома пальцями карту України, ледве помітно змінює постать — і ось завойовник переможно стає на карту ногою. Граціозним, делікатним рухом він вийняв шаблю із піхов і дуже картинно, але водночас по-діловому, проводячи шаблю по карті, почав накреслювати план майбутніх операцій, розподіляючи території. Уся постать воєначальника, його рухи, постава, поведінка, уособлювали

завойовника всіх часів, що простирив свої пазури на ласий шмат української землі.

Як це відбувалося у практиці театру «Березіль», зокрема, у постановках Л. Курбаса, розглянуто у II розділі дисертації на прикладі вистав «Газ» Г. Кайзера і «Джиммі «Хігінс» Е. Сінклера / Л. Курбаса.

У II розділі дисертації — «Л. Курбас про специфіку драматично-театрального мистецтва (категорія умовності драматичного твору та його сценічного вирішення)» — простежено значний вплив японського театру кабуки у формуванні поглядів Курбаса на театральне мистецтво як на мистецтво суто умовне, бо, як зазначив сучасник Л. Курбаса Ю. Смолич, «...саме на умовності й існує взагалі театр як мистецтво — мистецтво серед усіх інших мистецтв, можливо, найбільш умовне, бо саме в цьому — в умовності — і є його сенс».¹

Універсально освічений, багато обдарований митець, Л. Курбас створив у 1922 р. висококультурний з неаматорським творчим колективом театр «Березіль». «Березіль» став справжнім синтезом храмової єдності драматурга, театрального колективу і глядача.

Головним у новаторських досягненнях Л. Курбаса було те, що він першим визначив дійсне становище українського драматургічно-театрального мистецтва і намітив шляхи спрямування українського театру в річище мистецьких пошуків європейського літературно-театрального процесу.

У дисертації відзначені деякі суттєві аналогії експериментальних пошуків Л. Курбаса (театр «Березіль») та визначних російських режисерів-новаторів — О. Таїрова (Камерний театр) і В. Мейерхольда (Театр В. Мейерхольда).

Л. Курбас одним з перших в українській культурі звернув увагу на символічну природу мистецтва. Він сформулював теорію перетворення, що стала практичним знаряддям театру «Березіль» і новою сторінкою в європейському сценічно-драматичному мистецтві.

Л. Курбас розглядав драму як літературно-театральний феномен і виробив підхід до аналізу драматургічного матеріалу під час підготовки спектаклю. Дихотомія літературно-драматичного твору і спектаклю передбачає певну ступінь детермінації сценічної реальності драматичним текстом. Конститутивні особливості драми такі, що разом із закритою, цільною словесно-образною структурою вона існує і в іпостасі надтекстової незавершеності, що являє

¹ Смолич Ю. Біля джерел // Л. Курбас. Спогади сучасників. — К., 1969. — с. 45.

собою духовне ество драми. Ця відкритість, незавершеність передбачає остаточне роз'язання природи драматичного твору, оскільки драма є інтегральною частиною театру (і саме тому, що повноцінна реалізація драматургії відбувається тільки у театрі, а не в процесі читання чи створення радіо-, телестанови тощо).

Л. Курбас всебічно вирішує проблему інтерпретації драматургічного матеріалу. Метод дедуктивного аналізу, запропонований Курбасом, передбачає поступовий розгляд кожного пласта багатшарового витвору драми. Аналіз творів драматургії здійснювався Курбасом у структурно-семантичному аспекті і охоплював цілісну єдність форми-змісту драматичного твору. Розглядаючи особливості драматургічного матеріалу, Курбас не залишав поза увагою жодного елемента драми. В процесі налізу відбувається поступовий перехід від тематичних структур до сюжетно-композиційних нашарувань і т. д. Мікросвіт зв'язаних один з одним і супідрядних елементів драматичного твору віддзеркалює макросвіт ідей — концептованого втілення буття твору. Світ ідей, структурність і системність драми демонструє літературознавчий аналіз Л. Курбаса, а естетична актуалізація і виявлення повноцінного існування драми відбувається у театральній інтерпретації. Інтерпретація драматичного твору визначає всю сукупність, множинність смислів, що міститься у художньому світі драми і відбувається відповідно до розуміння Курбасом знакової природи драми і театру як синтезу і взаємодії складних семіотичних комплексів, що трансформуються у театральний спектакль.

Отже, Курбас був першим українським театральним діячем, який започаткував основи структурного і семіотичного аналізу драматургії і театру, підійшов до драми як до цілісного художнього твору, зосередив увагу на проблемі функціонування драми як літературно-сценічного мистецтва, надаючи їй статусу повноцінного художнього феномена тільки у випадку «озвучення»¹ в процесі сценічної реалізації. Всі вищезгадані питання є актуальними складовими поетики драми.

На відміну від традиційної, прихованої умовності у сценічному мистецтві Курбас запроваджує власну театральну-драматичну систему умовностей, що набуває поширення тільки у ХХ столітті. У власній практиці Курбас демонструє драматургічні нова-

¹ Адекватним саме цій думці Курбаса є пізніше висловлювання М. Бахтіна: «Текст — друкований, написаний чи записаний — не рівняється всьому творозі. У твір входить і необхідний позатекстовий контекст його. Твір начебто окутано музикою інтонаційно-ціннісного контексту, в якому він (твір) сприймається й оцінюється (безперечно, контекст цей змінюється за епохами сприймання), що утворює нове звучання твору» (Бахтин М. «К методологии литературоведения» // Контекст. — 1974. — М., 1975. — с. 211).

ції на матеріалі написаних ним інсценізацій (напр., «Джиммі Хігінс», за романом Е. Сінклера). Це виявилось, передусім, у принципах монтажної композиції, розришенні просторово-часового виміру драматичного твору. Кінематографічний принцип монтажу був запроваджений Курбасом у виставах («Джиммі Хігінс» Е. Сінклера/Курбаса, «Диктатура» І. Микитенка/Л. Курбаса). Розширення просторово-часових меж драми Курбас здійснював також за допомогою вмотування у канву драми і спектаклю такої драматургічної одиниці, як хор, на зразок античного, розширивши коло його функцій і завдань («Джиммі Хігінс» Е. Сінклера, «Цар Едіп» Софокла, «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Жовтневий огляд» (сценарій Л. Курбаса)). Долаючи просторово-часову замкненість драми, Курбас вдавався до фрагментарної дії, відбиваючи фрагменти спогадів дійових осіб або світ їхньої уяви («Джиммі Хігінс» Е. Сінклера, «Народний Малахій», «Мина Мазайло» М. Куліша).

Л. Курбас ускладнив і урізноманітнив поетику вистав, широко розповсюджуючи метод очуднення («Джиммі Хігінс» Е. Сінклера, «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Маклена Граса» М. Куліша); Л. Курбас удосконалив постановку масових сцен («Гайдамаки» Т. Шевченка, «Газ» Г. Кайзера); збагатив тканину вистави ритмопластичними і мелодекламаційними розробками («Різдявний вертеп», «Цар Едіп» Софокла, «Гайдамаки» Т. Шевченка); ускладнив експресіоністичні засоби художнього відображення дійсності, надавши психологізму виконанню окремих ролей («Газ» Кайзера, «Джиммі Хігінс» Е. Сінклера, «Маклена Граса» М. Куліша) тощо.

У виставі із режисурою Курбаса виробився «ігровий» тип умовності, який, на думку дослідників, має поширення у сучасному театрі. Спектаклі «ігрового» типу Л. Курбас створював на матеріалі драматургії М. Куліша — українського драматурга, творчість якого була найближчою і найвідповіднішою естетичним засобам театру «Березіль»; Л. Курбас збагатив українську сміхову культуру філософськими узагальненнями у виставах за п'єсами М. Куліша.

Л. Курбасові належить честь закладення основ сучасної української опери («Диктатура» І. Микитенка).

Л. Курбас став засновником театральної педагогіки в Україні і виховав цілу плеяду діячів театрального мистецтва.

Отже, творчі знахідки Л. Курбаса у плані сценічного вирішення вистави базувалися на всебічному розгляді літературного матеріалу, уважному теоретичному дослідженні драматургії з метою виявлення всіх потенційних можливостей для повноцінної реалізації у театральному мистецтві.

До проблем, що потребують ще окремого спеціального розгляду і розв'язання, належать такі питання: поглиблення вивчення теорії перетворення і її еволюційний розвиток у сучасному театрі; психологія сприймання глядачами постановок театру «Березіль» сучасниками Л. Курбаса; творчість Л. Курбаса і театру «Березіль» в оцінках театральної критики I третини ХХ ст.; використання курбасівських новацій у закордонній театральній практиці; єдність етичних і естетичних уявлень у світогляді Л. Курбаса; концепція вистави Л. Курбаса «Народний Малахій»; категорія ритму в естетиці Л. Курбаса з точки зору театрознавчих досліджень; спроба реконструкції втрачених режисерських примірників Л. Курбаса.

Ми упевнені, що «динамічний стиль» театру «Березіль» і експериментальні пошуки найвидатнішого діяча українського театру ХХ ст. Л. Курбаса можуть вплинути на розвиток сучасного театрального процесу. Відсутність можливості вичерпного дослідження у межах однієї дисертації вимагає пильної уваги і наукового осмислення з прагненням до всебічного аналізу творчої концепції Л. Курбаса.

З теми дисертації опубліковано такі роботи.

1. Симфонічна цілісність в творчості М. Куліша // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа и интерпретации. — Донецьк, 1992. — с. 205—207.

2. «Гайдамаки» Т. Шевченка в сценічній інтерпретації театру «Березіль» // Тези доповідей ХХХ наукової Шевченківської конференції. — Донецьк, 1993. — с. 169—171.

3. Тернини і зірки творчості // Л. Курбас і О. Таїров у пошуках terra incognita у театральному мистецтві // Жур. «Березіль». — 1994. — № 8. — с. 153—163.

4. Симфонічна цінність в творчості М. Куліша // Архетипы и стереотипы. — Сб. — Донецьк, 1995 (у зруковій).

Павленко Н. В. «Эстетика Леся Курбаса. Творческие принципы драматургии и ее сценического воплощения в театре «Березиль».

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.06 «Теория литературы», Донецкий государственный университет, Донецк, 1995.

Диссертацией является рукопись.

В центре исследования находится проблема формирования эстетической концепции Л. Курбаса, которая рассматривается в плане практической реализации взглядов Л. Курбаса на специфику театрально-драматического искусства в его творческой деятельности как основателя театра «Березиль».

Драма в своей формо-содержательной целостности рассматривается как интегральная часть театра. Интерпритация драматического произведения осуществляется в соответствии с пониманием Курбасом знаковой природы драмы и театра как синтеза и взаимодействия сложных семиотических комплексов, которые трансформируются в театральный спектакль.

Условность театрально-драматического искусства рассматривается в свете сформулированной Л. Курбасом теории «пересоздания» («перетворения»), которая является краеугольным камнем эстетической концепции Л. Курбаса и ее практической реализации на сцене театра «Березиль».

Pavlenko N.V. Aesthetics of L. Kurbas.
Creative principles of drama-work
and their manifestation in theatre
"Beresil"

Thesis a Candidate of Philology Degree
(speciality 10.01.06 - theory of literature),
Donetsk State University, Donetsk, 1995

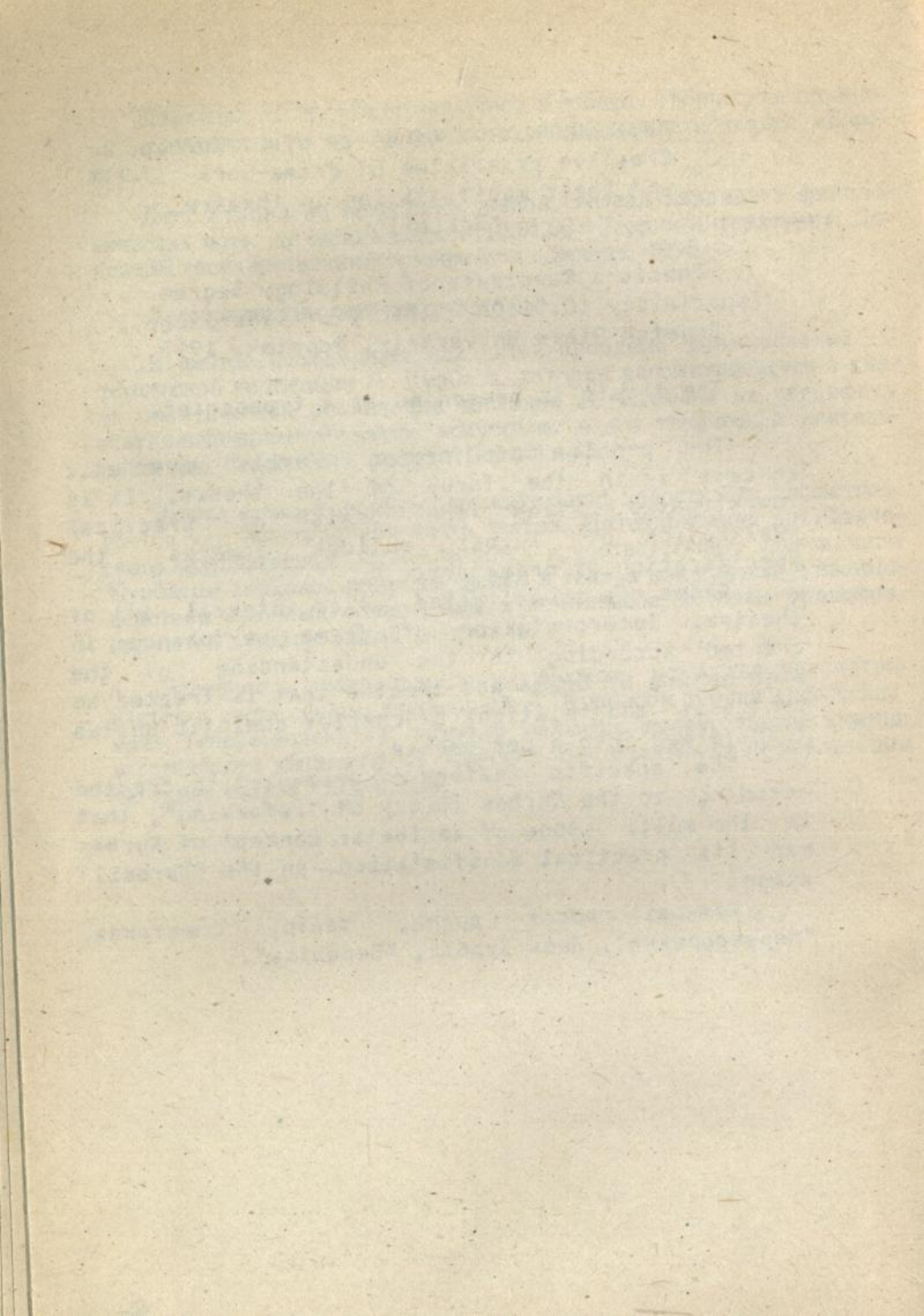
The thesis is presented as a typescript.

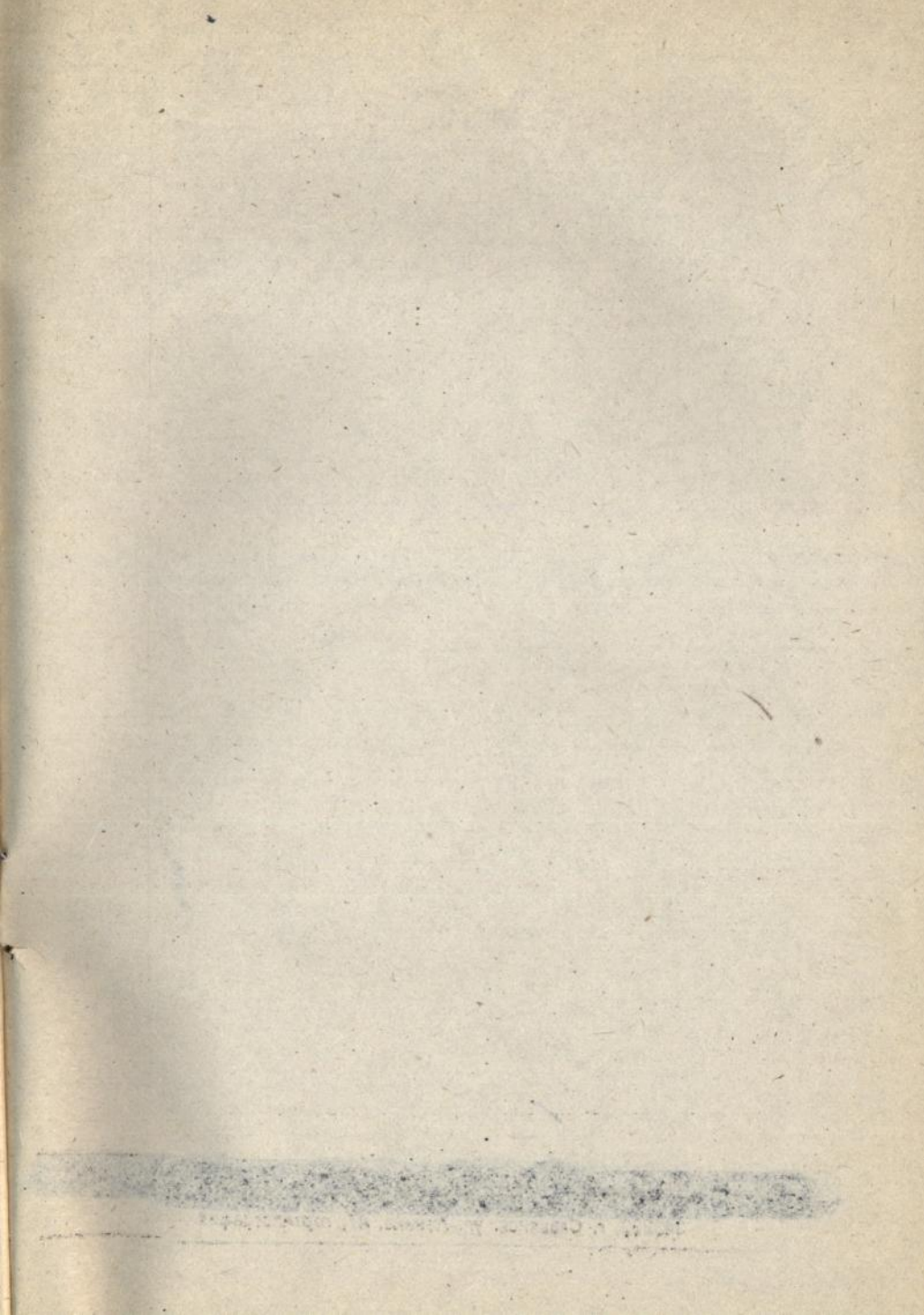
The problem of forming Kurbas' aesthetic concept is in the focus of the thesis. It is investigated from the basis of practical realization of Kurbas' outlook towards the specification of drama art.

Drama is investigated as an integral part of theatre. Interpretation of drama performance is created according to the understanding of the sign-nature of drama and theatre that is treated as synthesis and relations of complex semiotic unites transformed into a performance.

The specific feature of drama art is created according to the Kurbas Theory of "reforming", that is the multi stone of aesthetic concept of Kurbas and its practical manifestation on the "Beresil" stage.

Ключові слова: драма, театр, спектакль,
"перетворення", Лесь Курбас, "Березиль".





343222, г. Славянск, ул. Ленина, 47, гортипография.

448812

AB 32.498